

A MODO DE PRESENTACIÓN

IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA
& LEYLA ROUHI _____ 1

BY WAY OF INTRODUCTION

IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA
& LEYLA ROUHI _____ 6

**MAPPING LIMINOID GEOGRAPHIES IN CONTEMPORARY
CATALAN THEATRE**

ANTON PUJOL _____ 10

**INVISIBLE PROPAGANDA POLÍTICA: LA CONVERSIÓN DEL
“AFEMINADO” EN HOMBRE NUEVO Y CIUDADANO
SOLDADO EN EL DISCURSO DIALÓGICO (O PARÓDICO)
DE “JUAN MANSO” DE MIGUEL DE UNAMUNO**

IRENE MIZRAHI _____ 28

**“ERAN DOS FLORES”: LAS PARADOJAS Y LAS
AMBIVALENCIAS DE LA MATERNIDAD EN *LA PLAZA
DEL DIAMANTE***

GABRIELLE GEDO _____ 51

**MATERNIDADES DISIDENTES Y PARADIGMAS FEMINISTAS
EMANCIPADORES: DE LA RESISTENCIA AL DESTRUCTIVISMO/O
DE UNA *CAÍDA (EN) LIBRE***

TINA ESCAJA _____ 71

**“ME DI CUENTA EL OTRO DÍA QUE ERA CHINA Y NO LO
SABÍA”: UNA CONVERSACIÓN SOBRE LA HIBRIDACIÓN
CULTURAL CON QUAN ZHOU WU**

RAQUEL VEGA DURÁN _____ 86

**LA LENTITUD NECESARIA: UNA CONVERSACIÓN
CON LA POETA MARIBEL ANDRÉS LLAMERO**

LEYLA ROUHI _____ 98

**AUTOTRADUCCIÓN, (IN)VISIBILIZACIÓN Y PODER:
ENTREVISTA A MARÍA REIMÓNDEZ, ESCRITORA,
TRADUCTORA Y ACTIVISTA GALLEGA
(SEPTIEMBRE, 2022)**

ESTHER GIMENO UGALDE _____ 108

A MODO DE PRESENTACIÓN

Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva, Leyla Rouhi

Nos produce gran placer introducir este tercer volumen de *ConSecuencias*, en el que, además de las notables contribuciones de Gabrielle Gedo y Antón Pujol, tenemos las aportaciones de Tina Escaja e Irene Mizrahi tanto como entrevistas llevadas a cabo por Esther Gimeno-Ugalde, Raquel Vega-Durán y Leyla Rouhi, cinco apreciadas socias del comité editorial de *ConSecuencias*. Entre los manuscritos que nos fueron llegando durante los años 2021 y 2022, todas estas colaboraciones recibieron unánimes recomendaciones de parte de aquellos especialistas que generosamente las evaluaron. Como en anteriores volúmenes, los artículos incluidos en este número ostentan un acercamiento crítico que refleja la preferencia de *ConSecuencias* por estudios que prestan detenida atención a los textos primarios, partiendo de ellos para elaborar lecturas críticas e interdisciplinarias que puedan convertirse en herramientas de utilidad para la comprensión y análisis de otras producciones culturales en las áreas de la creación literaria, visual y audiovisual.

El presente volumen incluye entrevistas a dos importantes activistas españolas, Quan Zhou Wu y María Reimóndez. En su entrevista, Raquel Vega-Durán discute con Quan Zhou Wu acerca de cómo sus palabras e ilustraciones nos instigan a explorar un “‘nuevo nosotros’ con un ‘objetivo común: vivir y convivir en este espacio compartido al que llamaremos hogar’” (*Gente de aquí*). *Gaspacho agridulce: Una autobiografía chino-andaluza* es la primera novela conocida de Quan Zhou Wu, una artista nacida en Algeciras (Cádiz) de padres chinos, educada en Málaga y residente en Madrid. El humor y la ironía constituyen recursos frecuentemente empleados tanto en esta como en sus otras obras, en las que se posiciona a favor de la diversidad como factor de crecimiento individual y colectivo, contrarrestando así las tendencias homogeneizadoras patrocinadas por movimientos conservadores de la derecha española. De ahí que, en sus obras, Quan Zhou Wu se preocupe por representar al colectivo de los españoles asiático descendientes, profundizando en el tema de las identidades múltiples y fluidas en España. Uno de sus mayores objetivos consiste en incitarnos a reflexionar y a desarrollar estrategias que permitan establecer consensos y normas que frenen la discriminación y fomenten el respeto y la inclusión de una variedad de modos de vida, tradiciones, valores, talentos, etc. Esta inclusión genera riqueza espiritual, pues la diversidad incrementa la creatividad al liberarnos de nuestras habituales maneras de ver y de hacer las cosas, las cuales suelen responder a condicionamientos sociales y culturales que a todos nos limitan y nos impiden descubrir las posibilidades de florecimiento individual y colectivo que la complejidad nos aporta.

La obra de ficción de María Reimóndez ha sido extensamente leída, traducida y galardonada en Galicia. Su novela *O club da calceta* (Xerais, 2006), por ejemplo, ha sido traducida al castellano por María José Vázquez Paz (*El club de la calceta*, Algaida, 2008), al italiano por Attilio Casteluci (2008) y al francés por Vincent Ozanam (Solanhets 2016). Durante su entrevista, Esther Gimeno Ugalde tuvo la estupenda oportunidad de hacerle preguntas a María Reimóndez sobre cuestiones claves acerca de su experiencia con la escritura creativa y con la traducción y la auto-traducción. En efecto, además de ser autora de obras de ficción –en su haber creativo tiene

varias novelas y colecciones de poesía—, María Reimóndez es investigadora y traductora. Su especialización es la traducción al gallego de la literatura anglófona poscolonial feminista. María Reimóndez también ha sido profesora y ponente invitada en diferentes universidades de Estados Unidos, Polonia, India, Italia, Francia y Filipinas. Adicionalmente, Reimóndez es fundadora de la organización decolonial feminista *Implicadas no Desenvolvemento* y de la *Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación* (AGPTI) y ha trabajado de manera asidua con movimientos en Galicia y en el Sur global.

Este número de *ConSecuencia* es enriquecido también por una conversación con la poeta española Maribel Andrés Llamero, cuyos poemarios *La lentitud del liberto* (Ed. Macleín y Parker, 2018) y *Autobús de Fermoselle* (XXXIV Premio Hiperión de poesía, Hiperión, 2019) forman uno de los núcleos en su diálogo con Leyla Rouhi. La poeta — actualmente profesora asociada de literatura en la Universidad de Salamanca — ofrece, entre otros temas, meditaciones sobre el proceso creativo y su relación con las vivencias cotidianas, tales escenas fugaces en las sociedades de consumo o recuerdos transgeneracionales. A lo largo de la entrevista Maribel Andrés Llamero profundiza además en su relación compleja con la tierra de Castilla y su deuda a sus abuelos quienes vivieron dificultosamente en esa tierra, y así nos proporciona un contexto sumamente asequible e íntimo a su voz de poeta contemporáneo.

La maternidad disidente es el asunto central del que se ocupan dos de los trabajos incorporados en este tercer volumen de *ConSecuencias*. En efecto, abordado desde una perspectiva de resistencia al paradigma patriarcal, el tema de la maternidad aparece en varias de las publicaciones literarias y digitales de Tina Escaja. En “Maternidades disidentes y paradigmas feministas emancipadores: de la resistencia al destructivismo de una *Caída (en) libre*”, esta artista e investigadora dilucida cómo sus publicaciones —desde su obra de teatro *Madres* (2007) y su novela interactiva *Pinzas de metal* (2003) hasta su “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus” (2020)—, señalan una evolución en sus planteamientos teóricos: *Madres* y *Pinzas* se asientan principalmente en el discurso de resistencia y cuestionamiento interseccional de la reproducción y de las maternidades. Sin embargo, además de resistir y redefinir el paradigma patriarcal y su planteamiento de base misógina judeocristiana, sus poemarios *13 lunas 13* (2011) y, en especial, *Caída libre* (2004) proponen un nuevo paradigma emancipador desde el feminismo. Las marcas de este modelo liberador fueron borradas por los editores de la segunda edición de *Caída libre*, lo cual provocó un nuevo nivel de resistencia a través del movimiento Destructivist/a, iniciado en 2014. Finalmente, su “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus”, intenta encauzar el postulado de las maternidades hacia “un espacio de empoderamiento inclusivo y eco-Queer, desactivando implícitamente los postulados exclusionistas cisheteronormativos que representa el Antropoceno.”

En “‘Eran dos flores’: Las paradojas y las ambivalencias de la maternidad en *La plaza del Diamante*”, Gabrielle Gedo se apoya en las teorías sociológicas, psicoanalíticas y feministas desarrolladas por escritoras como Adrienne Rich, Jacqueline Rose y Nancy Chodorow, para hacer ver cómo esta famosa novela de Mercè Rodoreda representa un proyecto complejo y, muchas veces, ambivalente en cuanto al papel de la maternidad. De acuerdo con la estudiosa, la obra reafirma las teorías de Chodorow y Rich, al representar la maternidad como un proceso liberador para la protagonista Natalia; es decir, como un proceso a través del cual las presiones que el sistema patriarcal ejerce sobre la madre dejan de tener tanta relevancia en la vida de Natalia, quien así

accede a formarse y a desempeñar su propia visión de la maternidad. *La plaza del Diamante* muestra la agonía que ella padece bajo el sistema opresivo durante sus embarazos, sus partos y el nacimiento de sus dos hijos. Sin embargo, la obra no termina con la victoria de la opresión, sino con la asunción de la ternura y del sufrimiento que surgen de la maternidad y con una redefinición de esta como inconmensurable. Se acepta la ambivalencia, permitiendo que la mujer logre encontrar paz al desempeñar un papel de madre según ella misma lo concibe. Se trata de un papel con el que ella puede lidiar, superando así el sentimiento trágico de la vida, el cual es aquí generado no solo por el absurdo constructo patriarcal de la maternidad, sino también por el machismo, la guerra, la pobreza y la soledad.

En “Invisible propaganda política: la conversión del ‘afeminado’ en hombre nuevo y ciudadano soldado en el discurso dialógico (o paródico) de “Juan Manso” de Miguel de Unamuno”, Irene Mizrahi propone que esta sátira contra Juan Manso no proviene de una “antiquísima tradición” que forma parte del folklor popular, sino que es una propaganda política que se hace pasar por tradición antigua. Los conservadores laicos de la clase burguesa imparten esta propaganda disfrazada de añeja tradición para manipular al auditorio de manera subliminal. Mediante su análisis, Mizrahi hace ver cómo Unamuno parodia la sátira de Juan Manso, tras la cual se oculta una propaganda cuyas características ideológicas corresponden a las que los historiadores y estudiosos del fascismo han identificado como comúnmente aplicables a los distintos regímenes fascistas que se instauraron en Europa después de la Primera Guerra Mundial: a hurtadillas, la propaganda denunciada por Unamuno imbuye una ideología supremacista; envuelve al público en una mística pseudo-religiosa; re-instrumentaliza la religión católica, su mitología y sus símbolos para suscitar ansiedad de castración y promover la regeneración de la masculinidad nacional; patrocina la subordinación de los individuos a una autoridad suprema, suprimiendo el diálogo y el cuestionamiento de la misma; exalta la acción sobre el pensamiento crítico racional; favorece la desigualdad, la jerarquía, la misoginia, el machismo y la violencia física y simbólica hacia el “otro” considerado como “inferior”; impone un modelo de hombre nuevo y de “ciudadano soldado”, fomentando el militarismo y el expansionismo mediante la guerra.

Anton Pujol, en “Mapping Liminoid Geographies in Contemporary Catalan Theatre,” aplica la noción de la liminalidad, desarrollada primero por Arnold Van Gennep y luego por Victor Turner, para interpretar cuatro dramas catalanes contemporáneos: *La pell en flames* por Guillem Clua (2005), *Après moi, le déluge* por Lluïsa Cunillé (2007), *Fum* y *Olvidémonos de ser turistas* por Josep María Miró (2012 y 2017). En las cuatro obras los personajes se encuentran en espacios violentos y multilingües que les causan profundas crisis de identidad y desorientación geográfica. Pujol revela, mediante una lectura cuidadosa, las consecuencias escalofriantes de encontrarse en un umbral figurado y literal en el que el bilingüismo o multilingüismo, lejos de ser herramientas de comunicación, obstruyen las conexiones humanas.

Llamamiento a contribuciones, número #4

Finalmente, nos complace anunciar el llamamiento a contribuciones para el volumen especial titulado “Digital Frontiers in Pedagogy”. En particular, buscamos contribuciones que se

centren en técnicas innovadoras y que utilicen plataformas digitales para la mejora de los métodos pedagógicos en cursos universitarios presenciales, en el aula, o en línea (híbridos o asincrónicos) en cualquier disciplina relacionada con el español. Los trabajos deben incluir discusiones sobre el enfoque, el método y el análisis. Asimismo, se recomienda la inclusión de imágenes que ilustren técnicas y resultados. Cuando sea posible, los datos de la investigación deben estar disponibles públicamente y ser accesibles a través de la Red y/u otros mecanismos digitales. Los éxitos, así como los fracasos que se consideren interesantes son igualmente bienvenidos y deben equilibrar los marcos teóricos con consideraciones prácticas de cómo se desarrollan las nuevas tecnologías en entornos educativos tanto formales como informales. Las presentaciones pueden ser en inglés o en español, con un límite mínimo de 6,000 palabras y un límite máximo de 12,000 palabras (incluyendo notas y bibliografía). Los artículos deben seguir el estilo de formato MLA más reciente. Se deben seguir al pie de la letra las pautas del autor como se describen en la página de inicio de *ConSecuencias*. Los trabajos enviados a *ConSecuencias* deben ser originales y no estar publicados o en consideración para su publicación en ningún otro lugar. Todas las presentaciones deben tener un resumen de 150 palabras, tanto en inglés como en español, así como seis palabras clave en español e inglés al final del resumen. Se deben colocar leyendas de imágenes debajo de las imágenes y utilizar números arábigos para numerar las imágenes en el orden en que aparecen en el envío. Es importante recordar que los trabajos deben cumplir completamente con las pautas de estilo cuando se envían para su consideración. Se deben obtener los permisos necesarios para imprimir imágenes u otros materiales con derechos de autor. Finalmente, se enviará el artículo terminado y correctamente formateado a:

<https://ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias/information/authors>.

El registro en la revista es necesario antes de enviar el trabajo. Si ya están registrados, simplemente pueden iniciar sesión y comenzar el proceso en la página de la revista. Como parte del proceso de envío, se debe verificar el cumplimiento de su envío con la Lista de verificación de preparación de envío: <https://ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias/about/submissions>. *ConSecuencias* brinda acceso abierto inmediato de su contenido basándose en un principio de que la investigación esté disponible gratuitamente al público y, de esa manera, apoya un mayor intercambio global de conocimientos. La revista cuenta con el apoyo del Boston College Institute of Liberal Arts. Cada envío a la revista se somete a un riguroso proceso de evaluación por pares. Los miembros seleccionados del consejo editorial primero leen el trabajo y luego eligen a dos expertos en el campo para evaluar la propuesta. Después de recibir las revisiones por pares de estos expertos, el consejo editorial hace la recomendación final siguiendo una de las siguientes opciones: rechazo, revisión y reenvío, reenvío con revisiones menores, aceptación. Todos los envíos se revisan de forma anónima, por lo que el nombre del autor no debe aparecer en la portada y las referencias al autor deben hacerse en tercera persona. La fecha límite de envío de manuscritos completos es el 15 de diciembre de 2022. El Catedrático Gregory Kaplan es el editor invitado de este número especial. Dirija cualquier consulta adicional a gkaplan@utk.edu.

No podemos finalizar esta presentación sin expresar nuestro agradecimiento al catedrático Greg Kaplan, apreciado miembro del comité editorial, por haber aceptado ser el editor invitado del número especial que acabamos de anunciar. Igualmente, deseamos agradecer a todas las personas que contribuyeron a la realización de este tercer volumen de *ConSecuencias*, en especial al comité

editorial por sus sugerencias en cuanto a la obtención de evaluaciones especializadas de los artículos recibidos. Reconocemos asimismo la labor de los y las autoras de los artículos, así como la de las y los expertos y profesionales encargados de la evaluación y edición de los mismos. Por último, ofrecemos 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 apoyo tecnológico y constante visión de diseño.

BY WAY OF INTRODUCTION

Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva, Leyla Rouhi

It gives us great pleasure to present the third issue of *ConSecuencias* in which, in addition to noteworthy contributions by Gabrielle Gedo and Anton Pujol, we have writings by Tina Escaja and Irene Mizrahi as well as interviews conducted by Esther Gimeno-Ugalde, Raquel Vega-Durán, and Leyla Rouhi, that is five of our editorial board members. Alongside other manuscripts accepted between 2021 and 2022, these contributions also received the generous and unanimous approval of specialists who evaluated them. As with previous issues, all the articles here take critical approaches that reflect the mission of *ConSecuencias*: a preference for studies that look closely at primary sources and use these to provide critical readings that, in turn, offer useful tools for the analysis of other instances of cultural production in the realms of literary, visual and audiovisual creation.

The present volume includes interviews with two important Spanish activists, Quan Zhou Wu and María Reimóndez. In her interview with Raquel Vega-Durán, Quan Zhou Wu speaks of the ways in which her words and drawings invite us to explore a “new us” with “a common aim: to inhabit and cohabit within this shared space that we call home.” (*Gente de aquí*). *Gazpacho agridulce: Una autobiografía chino-andaluza* is the first well-known novel by Quan Zhou Wu, an artist born in Algeciras (Cádiz) to Chinese parents, brought up in Málaga and now living in Madrid. Humor and irony are tools used frequently in this book as well as in her other works, in all of which she speaks from a position that favors diversity as an element of individual and collective growth, countering the homogenizing conservative tendencies of the Spanish right. In her works, Quan Zhou Wu represents Spaniards of Asian descent, showing the depth of multiple and fluid identities in Spain. One of her most significant aims is to inspire reflection on strategies for the establishment of consensus and norms that would put a stop to discrimination and nurture respect and inclusion for various lifestyles, traditions, values, talents, etc. This inclusion brings about great spiritual wealth, for diversity increases creativity by liberating us from our habitual forms of seeing and doing things, which usually stem from social and cultural conditionings that limit us and block our access to possibilities of individual and creative flourishing, of the kind that complexity can bring to us.

The fiction of María Reimóndez has been widely read and translated, and received awards in Galicia. Her novel *O club da calceta* (Xerais 2006), for example, has been translated into Spanish by María José Vázquez Paz (*El club de la calceta*, Algaida, 2008), into Italian by Attilio Casteluci (2008) y into French by Vincent Ozanam (Solanhets 2016). In an interview with the author, Esther Gimeno-Ugalde has the marvelous opportunity to ask questions about key issues for María Reimóndez to do with creative writing, translation, and self-translation. María Reimóndez is not only a writer with many novels and poetry collections to her name, but also a researcher and translator. Her specialization is translation into Galician of postcolonial feminist Anglophone literature. She has also been an invited speaker and professor at universities in the USA, Poland, India, Italy, France and the Philippines. María Reimóndez is in addition founder of

the decolonial feminist organization *Implicadas no Desenvolvimento* and the *Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación* (AGPTI) and has worked tirelessly for movements in Galicia and the Global South.

This issue is enriched also by a conversation with the Spanish poet Maribel Andrés Llamero, whose poetry collections *La lentitud del liberto* (Ed. Macleín y Parker, 2018) and *Autobús de Fermoselle* (XXXIV Hiperión Poetry Prize, Hiperión, 2019) form one of the many topics of a lively dialogue with Leyla Rouhi. The poet, who is currently associate professor of literature at the University of Salamanca, offers thoughts on —among other things— the creative process and its relationship with lived experiences such as fleeting scenes in consumer society or transgenerational memory. Throughout the interview, Maribel Andrés Llamero also speaks in some depth about her complex relationship with Castille and her debt to her grandparents who lived with great difficulty in that region, in so doing she gives us a truly accessible and intimate context to her poetic voice.

Dissident maternity is the central theme of two texts in our current issue. In fact, throughout the literary and digital work of one of our authors, Tina Escaja, the theme of maternity appears as seen from a perspective of resistance to the patriarchal paradigm. In “Maternidades disidentes y paradigmas feministas emancipadores: de la resistencia al destructivismo de una *Caída (en) libre*”, the artist and researcher shows how her publications, from her play *Madres* (2007) and her interactive novel *Pinzas de metal* (2003) to her “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus” (2020) mark a development in her theoretical approaches: *Madres* and *Pinzas* are located primarily in the discourse of resistance and the intersectional questioning of reproduction and maternities. However, in addition to resisting and redefining the patriarchal paradigm and its misogynist underpinnings that rest on a Judeochristian foundation, her poetry collections *13 lunas 13* (2011) and in particular *Caída libre* (2004) offer a new emancipatory paradigm from a feminist framework. The emblems of this liberating model were erased by the editors of the second edition of *Caída libre*, which led to a new level of resistance through the Destructivist/a movement, which began in 2014. Finally, her “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus”, is an attempt to channel maternities towards “an empowering, inclusive, and eco-queer space that implicitly deactivates exclusionist cisheteronormative postulates represented by the Antropocene.”

In “Eran dos flores: Las paradojas y las ambivalencias de la maternidad en *La plaza del Diamante*”, Gabrielle Gedo makes use of sociological, psychoanalytical, and feminist theories developed by Adrienne Rich, Jacqueline Rose and Nancy Chodorow to show how Mercè Rodoreda’s famous novel represents a complex and often ambivalent project on maternity. According to this scholar the novel affirms the theories by Rich and Chodorow by representing maternity as a liberating process for Natalia the protagonist; a process through which the pressures exerted by a patriarchal system soon lose relevance in Natalia’s life as she accesses and forms her own vision of motherhood. *La Plaza del Diamante* reveals the agony she suffers under oppressive systems during her pregnancies, labor, and the birth of her two children. Yet the novel does not end with the triumph of oppression, but rather with the tenderness and suffering that emerge out of motherhood and a redefinition of this state as immeasurable. Ambivalence is accepted, allowing the woman to find peace by playing the role of mother as she herself conceives of it. It is a role

she can fight with, surpassing the tragic sense of life, which is caused by not only the absurd patriarchal construct of motherhood, but also by machismo, war, poverty, and loneliness.

In “Invisible propaganda política: la conversión del ‘afeminado’ en hombre nuevo y ciudadano soldado en el discurso dialógico (o paródico) de “Juan Manso” de Miguel de Unamuno”, Irene Mizrahi proposes that this satire against Juan Manso does not come from an “age old tradition” that is a part of popular folklore but rather is political propaganda that passes for age old tradition. Secular conservatives of the bourgeois class impart this propaganda disguised as ancient tradition to manipulate the receivers in a subliminal way. Mizrahi’s analysis shows how Unamuno parodies the satire of Juan Manso, behind which hides a propaganda whose ideological characteristics correspond to what historians of fascism have identified as commonly applicable to the various fascist regimes that emerged in Europe post World War One. The propaganda denounced by Unamuno stealthily imbues a supremacist ideology; it swaddles the public in a pseudo-religious mysticism; it re-instrumentalizes the Catholic religion, its mythology and its symbols, to cause castration anxiety and to promote the regeneration of national masculinity; it underwrites the subordination of individuals to a supreme authority, suppressing any dialogue or questioning of it; it exalts action over critical, rational thought; it favors inequality, hierarchy, misogyny, machismo and physical as well as symbolic violence towards the “other” considered “inferior”; it imposes a model of the new man and the “soldier citizen”, fueling militarism and expansionism through war.

Anton Pujol, in “Mapping Liminoid Geographies in Contemporary Catalan Theatre,” applies the notion of liminality as developed first by Arnold Van Gennep and later by Victor Turner to interpret four contemporary Catalan plays: *La pell en flames* by Guillem Clua (2005), *Après moi, le déluge* by Lluïsa Cunillé (2007), *Fum* and *Olvidémonos de ser turistas* by Josep Maria Miró (2012 and 2017). In these four works characters find themselves in violent and multilingual spaces which cause deep crises of identity as well as geographical disorientation. With close readings, Pujol reveals the horrifying consequences of being on a figurative and literal threshold, where bilingualism and multilingualism, far from being useful tools of communication, obstruct human connection.

Call for Papers, Issue #4

We are now pleased to announce that *ConSecuencias* is seeking scholarly articles for a special volume titled “Digital Frontiers in Pedagogy.” In particular, we are interested in contributions that focus on innovative techniques for utilizing digital platforms to enhance pedagogical methods in classroom or online (hybrid or asynchronous) college and university courses in any discipline related to Spanish. Submissions should include discussions of approach, method, and analysis. The inclusion of images that illustrate techniques and results is encouraged. When possible, research data should be made publicly available and accessible via the Web and/or other digital mechanisms. Successes and interesting failures are equally welcome and should balance theoretical frameworks with practical considerations of how new technologies play out in both formal and informal educational settings. Submissions can be in English or Spanish, with a minimum limit of 6,000 words and a maximum limit of 12,000 words (including notes and

bibliography). Submissions must follow the latest MLA formatting style. Please follow to the letter the author guidelines as described on the *ConSecuencias* homepage. Submissions sent to *ConSecuencias* should be original and not published or under consideration for publication anywhere else. All submissions should have a 150-word abstract, in both English and Spanish. Please provide six keywords in both Spanish and English at the bottom of the abstract. Place image captions below images and use Arabic numerals to number images in the order they occur in the submission. Submissions must conform fully to style guidelines when submitted. Authors must obtain any permissions necessary to print images or other copyrighted materials. Send the finished, correctly formatted article to:

<https://ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias/information/authors>.

Authors need to register with the journal prior to submitting or, if already registered, can simply log in and begin the five-step process. As part of the submission process, authors are required to check off their submission's compliance with the Submission Preparation Checklist: <https://ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias/about/submissions>

ConSecuencias provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. The journal has support from the Boston College Institute of Liberal Arts. Each submission to the journal undergoes a rigorous peer evaluation process. Selected members of the editorial board first read the submission and then choose two experts in the field to evaluate the submission. After receiving peer-reviews from these experts, the editorial board makes the final recommendation for one of the following options: rejection, revision and re-submission, re-submission with minor revisions, acceptance. All submissions are reviewed anonymously, which is why the author's name should not appear on the title page, and references to the author should be made in the third person. Submission deadline for full manuscripts is January 15, 2023. The issue is guest-edited by Professor Gregory Kaplan. Please direct any additional inquiries to gkaplan@utk.edu.

To conclude, we wish to express our gratitude to Professor Kaplan, a member of our editorial board, for accepting our invitation to be the guest-editor of our special volume on "Digital Frontiers in Pedagogy." We wish to thank all those who have contributed to the completion of this third issue of *ConSecuencias*, in particular the editorial board for their excellent suggestions on specialists to evaluate our submissions. We acknowledge likewise the hard work of the authors, as well as that of the experts who took evaluation and editing upon themselves. Finally, special thanks go to the Digital Publishing and Outreach Specialists of O'Neill Library at Boston College for their technical support, as well as Daniel Mizrahi for his technical support and continued vision as designer.

MAPPING LIMINOID GEOGRAPHIES IN CONTEMPORARY CATALAN THEATRE

Anton Pujol
UNC Charlotte

*It is suicide to be abroad. But what is it to be at home,
Mr. Tyler, what is it to be at home? A lingering dissolution.*
Samuel Beckett, *All That Fall* (1957)

“You still do not master our language, and you are already soiling it” (*La pell en flames*, 43).

“He understands your language, but he cannot speak it” *Après moi, le déluge*, 468).

“I suppose I feel like talking to someone who speaks my language” (*Fum*, 195).

“Do you always have to show off that you are an expert at language?” (*Olvidémonos de ser turistas*, 453).

Four instances where language, identity, and displacement weave imperceptibly into a liminoid space, marked by the many multi-liminal situations that saturate four Catalan plays: Guillem Clua’s *La pell en flames* (2005), Lluïsa Cunillé’s *Après moi, le déluge*, (2007), Josep Maria Miró’s *Fum* (2012), and *Olvidémonos de ser turistas* (2017), respectively. Their characters roam foreign lands, odd and violent multilingual worlds in which, regardless of the particular storyline, their presence becomes physically and psychologically incongruous. The plays expose deep conflicts that reverberate well beyond the walls of their remote settings and the stage.

By using the adjective *Catalan*, instead of *Spanish* or *Peninsular*, I want to signal yet another layer of liminal conflict that the plays dissect. Catalan plays and playwrights have a complex relationship with Spain and the Spanish language. When a Catalan play opens in Spain, its origin, linguistically and culturally, is ignored; only very rarely is translation mentioned, even when the mediating hand is the playwright’s. (Ignore this crossed out comment) Thus, the complex political and sociolinguistic positions to any piece written in any Peninsular language other than Spanish are silenced. The fight against marginalization is undermined, and the hegemonic disdain for the minority that some of these works contest is accentuated.

For example, in 2012 when *La pell en flames* opened at the Centro Dramático Nacional—María Guerrero Theatre in Madrid, the program did not mention the title nor language of its original production which dated almost ten years earlier, nor the fact that Clua had translated his own play.¹ When *El principi d’Arquimedes* by Miró opened at the Teatro de la Abadía in Madrid in 2014, none of the main reviewers credited Eva Vallinés Menéndez’s scrupulous Spanish translation. In contrast, when Cunillé’s *Occisió* (2005) opened at the Comédie Française, French reviewers emphasized that it was translated from Catalan and that Cunillé usually writes in Catalan.² Spanish critics usually note and possibly discuss the origin of foreign plays produced in Spain and credit the translator but the origin and original language of Catalan works are rarely

mentioned. This eradication is an ethnocentric, albeit naturalized, act. Clua, Cunillé, and Miró set the plays analyzed here in different foreign countries, but paradoxically their conflicted origin raises above the background noise. As Hélène Cixous, another bilingual author, observes: “Language is a country in which scenes comparable to what is happening . . . are played out in the linguistic and poetic mode.”³ In bilingual contexts, language becomes liminoid by default, and as we will see its expression is anything but innocuous.

While apparently irrelevant to some critics and readily erased, the liminoid state that the translation process engenders is pervasive. From the Latin *limen* meaning threshold, liminality describes the state we experience as we pass from one stage of life to another. Ethnographer Arnold Van Gennep (1909) first used the term to describe rites of passage involving separation, transition, and incorporation. Cultural anthropologist Victor Turner in his seminal *The Ritual Process* (1969), adopts and further develops the concept, in particular the transition stage that Van Gennep called *margin* or *limen* (1982, 24). Turner writes: “the attributes of liminality or of liminal *personae* (‘threshold people’) are necessarily ambiguous” since the liminal stage is “neither here nor there,” only “betwixt and between all fixed points of classification” (1969, 95). Thus, the forms, rules, and conventions of both past and future states do not apply. In this indeterminate moment, we are outsiders, foreigners, on the margins, sometimes “stripped of names” and considered “dark, invisible, like the sun or moon in eclipse,” characterized by “a blurring and merging of distinctions” (1982, 26). “[L]iminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or the moon” (1969, 95), conditions that disturb epistemological confines. The goal of this societal phase is to “push” the initiands (adolescents, for example) “as far toward uniformity, structural invisibility, and anonymity as possible” (1982, 26).

Turner points to examples of literary characters who live outside the structure whom he terms the *communitas*, “Members of despised or outlawed ethnic and cultural groups” (1969, 110), whose function is to restore order when all is said and done. According to him, “communitas contrasts with structure. Communitas is of the now; structure is rooted in the past and extends into the future through language, law and custom” (1969, 113). Categorical boundaries are countered, along with the discursive powers of the ruling establishment. “[B]etween one context of meaning and action and another,” initiands are characterized by “marked ambiguity and inconsistency of meaning” (1982, 113).

Turner at times uses another term, *liminoid*. Liminal is always associated with tribal rituals, but liminoid is more apt for artistic expressions that are “subversive in intention towards prevailing structures” (1982, 118). The liminoid is the realm of the subjunctive, “where suppositions, desires, hypotheses, possibilities, and so forth, all become legitimate” (1969, vii). He associates it with what Martin Esslin (1960) has called “The Theatre of the Absurd,” for example the plays of Ionesco, Arrabal, and Beckett, which side-stepped convention and common sense to criticize the social order built on these shaky premises (1982, 113). Liminal describes a phenomenological situation; liminoid is an attitude conveyed by artistic works. Clua, Cunillé, and Miró depict liminoid spaces built from many liminal moments and situations.

The plays studied are also characterized by ambiguities and aporias. Spectators exit the theater with more questions than answers, unsuccessfully trying to put together a series of malleable

claims from friable, warped dialogues voiced by characters who limp about a perpetual no-mans-land.⁴ Susan Broadhurst describes liminal theatrical performativity as “indeterminacy, self-reflexiveness, eclecticism, fragmentation, a certain ‘shift-shape’ style and a repetitiveness that produces not sameness but difference” (168). Cunillé, Clua, and Miró go farther, thwarting the characters’ efforts to create some solid sense of self by stranding them in what Beckett called “the eternally larval.” The Irish author’s imprint is clear: he lived in a linguistic, cultural, and professional liminality, a creative stasis between crawling and flying. He acknowledged and welcomed both for his characters. As Marco Bernini observes:

Most of Beckett’s liminal minds are intent on incessantly making guesses about their perceptions and the worlds they end up in, but every hypothesis they produce is subsequently negated, undermined or impossible to verify. Beckett’s liminal minds are thus incapable of making reliable predictions and therefore of updating the model of the world they inhabit; because of that, they maximise the erroneousness of their predictions based on their perceptual inferences. (48)

Cunillé, Miró, and to a lesser extent Clua create liminal situations and trial-and-error dialogues that cannot reach conclusions or even clarity. Characters delineate broader human and spatial geographies submerged in a permanent void, suffering an inscrutable loss.

Disregarding the liminality that linguistic asymmetry unravels raises an ethical concern. Sharon G. Feldman argues that “[f]or dramatists writing in Catalan, ever conscious of the precarious condition of their language and cultural identity, the paradoxical position of both political distance and proximity in relation to Spain has perhaps accentuated their cosmopolitan yearning to reach beyond local borders and belong to a larger international sphere” (2017, p. 1). However, from the Peninsular center, the unidentified or foreign setting can be understood rather differently, as Sergi Doria asserts for Catalan novelists: “Authors who write in Catalan have finally given up the moniker [*sambenito*] that links them maliciously with the taste of their terroir [*terruño*], and now they’d rather transit through mysterious and faraway places.”⁵ Doria concludes that “[o]nce freed from nationalistic responsibilities, contemporary Catalan literature is cosmopolitan.”⁶ Leaving aside the broad generalization, Doria assumes that for Catalan authors to be successful, they must erase their roots. Since silence about translation expunges the linguistic tension, Doria would consider Cunillé’s *Déluge*, Clua’s *Pell*, and Miró’s *Fum* and *Turistas* cosmopolitan: no mention of *terruño* and just a few mentions of anything related to Catalan. Even if the characters are Catalan or live in Barcelona, politics is not (directly) mentioned.

Perhaps Catalan writers are striving for worldwide audiences, but then why do all three playwrights place their scenarios in zones rife with war, destruction, death, and postcolonial structures? Or populate them with characters who struggle to articulate their own identity in front of an “other,” unable, at times unwilling, to help, while we witness them sinking into inner chaos and the conflict that surrounds them? Why does every play take place in a hotel, that liminoid gap between here and there?

In Lluïsa Cunillé’s *Déluge*, three characters occupy a hotel room in Kinshasa, but only two—a weathered, scar-covered businessman and an interpreter—are physically on stage. The invisible

third is an old local man who “joins” them later. The businessman has met the old man briefly while entering the hotel. They could not understand each other because they spoke different languages, and the businessman knows the man’s name only because someone wrote it on a piece of paper that he then handed to the interpreter. That name is never revealed, nor are the names of the other two characters—just “man” and “interpreter.”

The interpreter, a woman who has lived a long time in the city for reasons unknown to us, speaks the old man’s words. He and his son have been following the businessman for the last couple of days. He comes to the hotel for only one reason: to convince the businessman to take his son away and manage his career as a football player. When the businessman refuses the strange proposition, the old man tries to persuade him to take his son as a personal bodyguard.

During this “translation,” the businessman sits in a chair and talks to the chair where the old man is supposed to be. The interpreter sits in another chair but never looks toward the empty chair. She speaks the old man’s words in Catalan; his voice and his presence are expunged.

Both foreigners share a strong sense of displacement that percolates throughout the play. They see all people as foreign, all countries as strange and violent. They are detached from this place and others; each one is an island. The “asshole white businessman” (498), as he describes himself, works for a South African company and has lived in many places. The interpreter, who cannot remember the last time she left the hotel, speaks fifteen languages, including Kiluba, the only language the old man speaks. The old man lets them know that he understands the language they are speaking, which is never disclosed, but “cannot speak it” (468). He finally adds that “to speak through a woman” is not “honorable” (468).

Guillem Clua’s *Pell* also takes place in a hotel room in a country still recovering from a civil war. The setting and the conflict suggest a country in the Balkans, but we have no details. Two stories take place in the same room, an exercise that exploits the idea of physical and temporal thresholds. In the first, Frederick Sàlomon, a famous photographer who, twenty years earlier, immortalized the precise moment a bomb blew a little girl to pieces, is with Hannah, a journalist interviewing him about an important government prize he has returned to receive. It comes with a cash award of one million dollars although the country is ravaged by poverty and health crises. Sàlomon is part of the festivities celebrating the country’s transition to democracy, or a facsimile that will kowtow to Western expectations.

The other story involves Dr. Brown, a sinister UN doctor with political clout who is keenly interested in the success of the country’s ongoing political transition, and Ida, a local woman he sexually abuses and tortures. Her back is disfigured by a large burn scar. She acquiesces to his every debasing sexual demand in exchange for medicines and a treatment that might save her daughter Sara from a terminal illness. Sara is under Dr. Brown’s care, and he prohibits Ida from visiting her in the hospital. The action in both stories happens simultaneously in two separate rooms that share the same theatrical space. The two couples do not interact until the end, when Dr. Brown and Sàlomon share a brief scene in which they meet before going to the official dinner together.

Miró’s *Fum* takes place in two rooms and the lobby of a four-star hotel somewhere in a third-world country, although the exact location is never specified.⁷ Two Barcelona couples, Laura and Jaume and Àlex and Eva, are trapped inside by an uprising. Jaume is a well-known writer who

used to work for the embassy and owns property in the countryside where he and Laura spend most of their time. The younger couple is here to adopt a baby after five long years of bureaucracy waiting for the government's approval. Over three days, while the political conflict intensifies, both couples wait for the airport to reopen so they can escape.

Turistas also opens with a Barcelona couple, Martí and Carme, in a hotel room in Foz do Iguaçu, Brazil, an area close to the Iguaçu Falls also known as Marco das Tres Fronteiras [“three frontiers”] that borders Brazil, Argentina, and Paraguay. It is a liminal territory between three nations at the edge of a sheer escarpment, the largest falls in the world. Carme leaves the room after an unsettling encounter with a young man; later, Martí also goes out. In their successive scenes, each meets a different character until they rejoin in a little town in Catamarca, northern Argentina.

These foreign settings immediately prompt the question of language, which the characters overtly problematize. The playwrights specifically frame the action in multilingual contexts, making whatever language might be used reverberate with political implications and consequences. Usage is not an innocent bystander. It recalls colonialism: Cunillé's *Déluge* – the title in the French of the Belgian colonizer as well as Louis XIV - and Miró's *Fum* explicitly reference colonialism, rendering the Other, linguistically and physically, a spectral presence. We never see or hear the Other; words articulated by the Westerner may or may not be accurate, and convey significant nuances.

Cunillé, Miró, and Clua depict an asymmetric powerplay between foreigners and locals. Bilingual environments always embed liminoid layers that preclude easy conclusions, especially when one of the languages has tried to erase the other. Hearing them in Catalan, or knowing they were originally articulated in Catalan, a language historically prohibited in public spheres, the audience cannot ignore the immediate connotations of the battle between oppressor and oppressed.

In these plays, we find phrases or words that call attention to a characteristic of minority languages Gilles Deleuze and Félix Guattari call “stutterings” in *Kafka. Pour une littérature mineure*. By minor languages, they do not mean the distinct languages of numerical minorities; “it is rather that which a minority constructs within a major language” (16). The “rather that which” always involves three characteristics: a high deterritorialization coefficient, an immediate connection to politics, and collective value (16-18). It also involves a disruption in the “machine of expression” (28) of the major language. In “He Stuttered” (“Bégaya-t-il...”), Deleuze writes that authors who use a minor language create affect (107) as their ultimate goal: to stutter to disrupt the structure, linguistic or otherwise, of the majoritarian language.

For when an author is content with an external marker that leaves the *form of expression* intact (“he stuttered . . .”), its efficacy will be poorly understood unless there is a corresponding *form of content*—an atmospheric quality, a milieu that acts as the conductor of words—that brings together within itself the quiver, the murmur, the stutter, the tremolo, or the vibrato, and makes the indicated affect reverberate through the words. (108, original emphasis)

The multilinguistic interferences in Clua, Cunillé, and Miró's plays convey "scream, stutter, stammer or murmur" (110), jamming our expectation of fluency. "Creative stuttering," Deleuze writes, "is what puts language in perpetual disequilibrium" (111) because it breaks language down, minorizes it, turns language into another liminal space.

Setting the plays in foreign lands automatically renders their language suspect, transactional, fragile. The porosity of the characters' enunciations challenges the signifying regime—whether a major language or a political structure—that controls them, making them foreigners in their own language, not only linguistically but also existentially.

In "Literature and Life," Deleuze states: "Writing is a question of becoming, always incomplete, always in the midst of being formed . . . It is a process, that is, a passage of Life that traverses both the livable and the lived. Writing is inseparable from becoming" (1). He adds, "To become is not to attain a form (identification, imitation, mimesis) but to find the zone of proximity, indiscernibility, or indifferenciation" (1). Writing then is a liminoid exercise or an exercise on liminal phenomena. Almost all the characters in these plays are in transit or fixed in foreign spaces where language naturally stutters because of its multiplicity, politics, its silenced origins, or the impossibility of articulating the liminoid state. The settings hum with socio political and geographical disputes, and following Deleuze and Guattari, the forces of reterritorialization try to impose on them a "formalizing, linear, hierarchized, centralized arborescent model" (*Plateaus* 327), but they remain liminal. The in-between, in constant flux, contains the processes of de- and reterritorialization. The characters, on the move, far from their natural habitat, try to re-invent or deterritorialize themselves, and while Deleuze and Guattari consider "opening the assemblage" or "deterritorializ[ing] the refrain" (*Plateaus* 350) positive actions, the characters seem rootless, lost, out of touch.

Cunillé's *Déluge* is an exercise on language and translation/interpretation that reinforces the asymmetric relationship between sides. It emphasizes language, specifically Catalan, to a degree that betrays the global scenario in which the characters locate their stories. The woman is interpreting the old man's Kiluba, a Bantu language spoken in southern Congo, into Catalan, or whatever language she and the businessman speak. The audience never hears Kiluba; we hear only the woman's version. Hence, she physically performs liminality as a woman between men, a longtime expatriate from some unknown country, a neutral conduit between two interests, and the voice of two or three languages: Kiluba, Catalan, and whatever *lingua franca* she uses with the businessman, which is never revealed. It could be English or French, but we have only Catalan.

In linguistic terms, Clua goes even farther than Cunillé. The name of the protagonist, Frederick Sàlomon, takes the Catalan spelling—a grave accent mark on the a—in a strange and seemingly useless gesture that tips the spectator reading the program to the cultural point of view from which the action starts. In his stage directions, Clua writes, "Ida speaks with an accent and does not have the fluidity of the others . . . the accent has to be invented, it cannot be identified with any known languages" (8). Readers of the play are immediately made conscious of languages and accents, but the *lingua franca* is not specified nor how it should be differentiated. When Ida says "shit" [*merda*], Dr. Brown scolds her: "Do not curse. You still do not master our language, and you are already soiling it" ["No diguis paraulotes. Encara no domines la nostra llengua i ja et dediques a embrutar-la...això ho haurem de canviar"] (43). What is "our language"? Catalan, English, neither? While

the location of *Pell* is also undisclosed, Dr. Brown's actions indicate a strong neoliberal government under which entitled Westerners roam free. And even though the war is over, the locals' wounds are as raw as the language that they are forced to use.

Throughout the play, spectators witness Ida's physical and psychological debasement by Dr. Brown, one of her land's "saviors," in exchange for the remote possibility that he may take her daughter "[t]o the West!" ["A Occident!"] (42) to be cured. Dr. Brown and Mr. Sàlomon show constant contempt for Ida and Hanna's country. Dr. Brown thinks "[t]he World Health Organization should forbid this country" ["L'organització Mundial de la Salut l'hauria de prohibir"] (60) because it is unhealthy for everybody. He tells Ida, "You want to save your daughter, and I want to save your government, cleaning up its reputation a little" ["Tu vols salvar la teva filla i jo vull salvar el vostre govern, rentant-li una mica la cara"] (43). Ida's back is visibly scarred, but she says she cannot remember how it happened. The locals' pain has no foreseeable end, regardless of the self-congratulatory attitude of the new government. They will live in a liminal space, under the rule of a Western hegemony for which who they are and what they represent will forever be unacceptable. They have two escape options: death or lies. In minoritarian narratives, the personal always becomes political (*Kafka* 17), and the system that Dr. Brown represents demands full capitulation; no space for liminality allowed. The pending peace treaty to reconcile the different factions that have been fighting for half a century is just window dressing. According to Hanna, "to assuage the West's guilt by transforming our country's upheaval into a frivolous symbol" ["La desgràcia del nostre poble convertida en un símbol frívol del sentiment de culpabilitat d'Occident"] (25). Hanna rebukes Sàlomon's optimistic outlook by reminding him that "we are still at war, Mr. Sàlomon. Just because you do not hear the bombs does not mean that it is over" ["Seguim en guerra, senyor Sàlomon. Que no senti les bombes no vol dir que s'hagi acabat"] (13).

Miró's *Fum* and *Turistas* explore both sides of the problems that language creates. In *Fum*, the locals are not seen and their language is not heard. Toward the end of the play, Laura has a brief phone conversation in French, the colonizer's language with somebody from the hotel. During the first scene, we find out that Eva left the safety of the hotel early in the morning to venture into the revolt. When she comes back, she explains that she wanted to tell her soon-to-be-adopted daughter about this historic day in her country (203). The other characters have no desire to step outside. Like the audience, they never know exactly what is happening. They just hear noises that, at times, seem unnervingly close.

Regardless of their marital problems, the two couples share a colonizer's ideology. They refer to the locals as "infeliços" ["the doomed"] (195), who live in this "fucking city" ["cony de ciutat"] and "this fucking country" ["aquest cony de país"] (200). In one scene, Laura tries to justify Àlex's behavior by arguing that something in this country triggers him and the revolution outside is only making things worse for him. (209). She and her husband represent a rich, white, educated elite that publicly empathizes with the locals but betrays them in word and deed.

At least Jaume is aware of the political double standard their Western position allows. In the middle of the night, he witnesses—or does he dream? Is it real, or is it liminoid?—a local man banging his head several times on the glass outside the hotel lobby after being apprehended by the police. Jaume tells Àlex:

Do you get it? A man just busted his head open right in front of our eyes. We know nothing at all about these people. You just came here to get a kid. We have been living here for a long time. I have written many articles about how much I like this place because people are happy, and they can live with almost nothing, and because you can still smoke inside a restaurant.... But now that these people have a bit of hope for a change, now we escape.... We have wished for a revolution for so long, but when we are in the middle of it, we'd rather it didn't happen. We are all locked up in our rooms, waiting, observing, and that's it. Meanwhile, right in front of our eyes, a man bursts his head open against the glass.

Se n'adona? Un home s'acaba d'obrir el cap davant nostre. No sabem absolutament res d'aquesta gent. Vosaltres veniu a buscar-hi un fill. Nosaltres hi hem estat vivint una bona temporada. Jo he escrit articles i articles explicant que m'agrada aquest lloc perquè la gent és alegre i sap viure sense gairebé res, perquè encara es pot fumar un cigarro als restaurants... Però ara que aquesta gent té un bri d'esperança d'un canvi, ara n'escapem. . . . Hem arribat a desitjar en tantes ocasions una revolta però en el moment que ens hi trobem al mig, preferiríem que no hagués passat. Estem aquí tancats, a les nostres habitacions, esperant, observant i proud, mentre davant nostre, un home es clava cops de cap, fins al punt d'esclafar-se'l contra el vidre. (231)

Jaume's monologue encapsulates the Western, foreign mentality about the colonized Other. Its language is saturated with racism, entitlement and, invariably, aggression. It unites the guests within and separates them from the outside world. The Other is just noisy background to their marital problems, and their attitude in silencing it speaks volumes.

Language in *Turistas* works differently. The co-production by Sala Beckett (Barcelona), Teatro Español (Madrid), and the Gabriela Izcovich company (Buenos Aires) opened in 2018. Lina Lambert and Pablo Viña played Carme and Martí, the Barcelona couple, while Eugenia Alonso and Esteban Meloni played the seven characters the Catalan tourists meet on their separate journeys until rejoining in Catamarca. The actors all spoke Spanish, although the four women and three men representing the locals spoke different variants of Southern Cone Spanish peppered with regional words and expressions, such as “mucama” (460), “birome” (460), “micro” (468), “subte” (468), “guita” (468), “quilombo” (469), “correrme la cara” (472), and “atado de cigarillos” (479), to mention a few, and the dialects' distinctive grammar and intonation are respected. However, in the published text, all the stage directions and more importantly the dialogues between Carme and Martí are in Catalan. At one point, Martí breaks down in front of Gonzalo, a priest, and blurts out something in Catalan that the priest does not understand (480). Thus, depending on where one sees the production, language sensitively reflects origins and hierarchy.

My sampling from these plays indicates how language destabilizes minoritarian narratives. Their bilingual playwrights choose multilingual settings to engage language—its sound, its silence, its vacillations, its negotiations—as an active participant as well as a question. Its liminality offers no safe haven for the characters; rather, it accentuates their insecurities, ambiguities,

disconnection, vexation. Is language a file or a hammer, a sponge or a needle? Characters carefully articulate words that they well know can shatter their reality.

Bilingual authors often address this estrangement. It is a constant theme in Jacques Derrida's works, in particular *Le monolinguisme de l'autre*, a conflicted account of his multilingual childhood, speaking Arabic, Yiddish, and French. It begins: "I only have one language; it is not mine" (1). He explains: "When I said that the only language I speak is *not mine*, I did not say it was foreign to me" (5; emphasis original). He argues that when one language dominates, it always leads to debasement of the self. "[T]he master" believes he possesses the one true language, and "he wishes to make others share it through the use of force or cunning; he wants to make others believe it, as if they do a miracle, through rhetoric, the school, or the army" (23). However, this complete control will never happen because "there is never any such thing as absolute appropriation or reappropriation. Because there is no natural property of language, language gives rise only to appropriative madness, to jealousy without appropriation. Language speaks this jealousy; it is nothing but jealousy unleashed. It takes its revenge at the heart of the law" (24).

Derrida then argues that language in these liminal situations is always colonial at the core. The Other's monolingualism immediately turns into "law originating from elsewhere . . . And the Law becomes Language" (39), and the language becomes law. This procedure "tends, repressively and irrepressibly, to reduce language to the One; that is, to the hegemony of the homogeneous. [It is always at work] in the culture, effacing the folds and flattening the text" (40). For Willy Maley, Derrida's *Monolinguisme* is about "the obstacles in its path when one's origins are multiple and mutilated" (123). Most of the characters in these plays carry truncated origins with them, as they wander remote lands speaking foreign languages. The plays themselves are also a strange artifact. They are written in a minor language and even if they are successful they might only play a month, as most contemporary playwrights know. It would make more sense for the playwrights to write directly in Spanish, as they have often been told, but they refuse. The original is in Catalan, an important detail that we should keep in mind even if the plays are performed in Spanish or French. Derrida connects loss of our native language to death: "'Displaced persons,' exiles, those who are deported, expelled, rootless, nomads, all share two sources of sighs, two nostalgias: their dead ones and their language" (*Hospitality* 87). He argues that our mother tongue is the only thing that accompanies us all through our lives: "Language resists all mobilities because it moves about with me. It is the least immovable thing, the most mobile, of personal bodies, which remains the stable but portable condition of all mobilities" (*Hospitality* 89).

The linguistic particularities in the plays discussed above, while seemingly innocent, are disruptive and function to make sure the folds are not effaced and the text is not flattened. They draw attention to a liminal process that extends beyond the pages or performance. Their structure persistently contests monolinguisism (or accidental bilinguism) or deterritorialization/ minorization, in Deleuze's terms. In Derrida's words, no language that complicates the idea of a fixed, singular, or stable identity truly belongs to us: "No, an identity is never given, received or attained; only the interminable and indefinitely phantasmatic process of identification endures" (28). The experiential and ideological consequences of wrestling with languages contaminates everything from the moment a word is uttered.⁸ For example, the notion of a strong national identity shatters in liminoid environments.

Inevitably then, linguistic liminality permeates the characters' personal situations. In *Déluge*, as Feldman argues, the interpreter is "positioned as a kind of bridge or hinge through which two worlds and two cultures, the dominant and the subaltern, converge" (2013, 92). It is the "in-between" space where Catalan and the unheard Kiluba, the visible and the invisible, the colonizer and the colonized, man and woman merge. The moment the interpreter changes from "he says" to "I say" and assumes the man's voice, we are in an indeterminate zone. The audience witnesses the complete erasure of origins. It comes after a long pause when the interpreter, as the old man, tells the businessman that he has a son, and they share the same name which remains unknown. From this moment until the old man's exit, several common threads interweave: dead sons and miscarriages, accidents, illnesses, and scars, many scars. Violence has plagued both the businessman and the local man. In graphic and excruciating detail, the old man narrates how at eight years old, his son was kidnapped and forced to become a guerrilla. The children were injected with a mixture of cocaine and gunpowder known as Brown Brown and sent into battle, the youngest first, to draw the enemy's fire. His son was forced to commit atrocious acts from rape to cannibalism that left him deeply traumatized, his sense of reality forever wrecked. The old man's attempts to convince the "fill de puta de negocis blanc" (498)—literally, "white son-of-a-bitch businessman"—to take his son away, whether as a soccer player, bodyguard, helper, or nurse, are fruitless. At the end of the conversation, the businessman wants to meet the old man's son, but the old man says his son is dead. He died when he was three, sixteen years ago, from malaria. The old man says he wanted someone else to miss his son, and from now on the businessman will.

The scene is played straightforwardly. The stage directions indicate three chairs. The businessman and the interpreter sit looking at the "empty" one. While we trust the interpreter's version of the old man's words (or do we?), the transaction is asymmetric. Privileged positions result from the colonization process. The original voice is not heard: the colonizer represents it, interprets it. The old man's narrative itself is a liminal discourse on what lies between life and death, rich and poor, black and white. The son suffered the postcolonial trauma of the guerrilla atrocities or forgot them or did not suffer them at all. Is there a son? Was there ever a son? We know only that the story is about loss.

The metatheatrical implications of the interpreting act include the actor as interpreter of a role, the playwright as interpreter of a reality or viewpoint, and the audience as interpreters of witness. Even the play's title refers to privileged indifference and a colonized, raped, hurt territory, product of Belgian colonialism. It presages a devastating conclusion. A local language is substituted for the official colonial French that sought to mute and displace the Congo's peoples. Cunillé also includes an epigraph from Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, a novella by a Polish author who wrote in English about an Englishman in London narrating a story about the Belgian Congo: "Men who come out here should have no entrails." (page #) The implied disembodiment characterizes the play. For example, the businessman lives in South Africa and works for a Canadian company, two countries embedded with political and linguistic liminalities, while the interpreter, in her own words, just wanders around the hotel as if its walls were some kind of impassable border. All three characters talk about pain and violence incessantly. Their bodies are scarred like the territories they cross. After asking the businessman about his many scars, the interpreter very matter-of-factly recalls that after an appendix operation, she had an infection and a marabout saved her. He told

her that she had actually suffered a miscarriage, and he had removed the spirit of her dead son—yet another dead son. Two bodies caught in a liminal state. Dead children appear in all the plays. In *Pell*, we are led to believe that Ida's daughter, Sara, is in a coma, a liminal state between life and death, but then we are told that she died the night before.

And what about the girl in the photograph that made Sàlomon famous? What is a photograph but a threshold, a tear in time and space? When Hanna claims that she is the girl, Sàlomon sniffs (scoffs?) that many young women have claimed to be that girl, and they all have the burned skin to prove it, sometimes self-inflicted (75). He blames the victims. Hanna creates a convincing narrative, except for a couple of key details that Sàlomon will provide so that she can pretend (another liminal element) to be the girl in the photo. Ida *is* the girl whose body was blasted away by the bomb's impact, and when she learns of her daughter's death, she jumps out of the window of the hotel. The tragedy of a country, a people, and particularly these women is contained in the circular story told at that moment in that hotel room. The play ends with its beginning, the deaths of two innocent casualties of war repeating on a loop: history as purgatory, the perfect liminal space. The civil war the anonymous country has endured is far from over, Hanna says. As in any civil war, many disappear, leaving nobody for people like Ida to mourn. Mourning should be the liminal space where we accept the transition from life to death, but to move into the relentlessly progressive neoliberal space, Ida and Hanna's country is forced to stop mourning. Clua's circular framing freezes the absurdity of wars and their unforgivable effects, especially on children who will never cross the border to life.

Similarly, children and death are a recurrent motif in Miró's plays. In *Fum*, the young couple hopes to adopt a baby girl from a local orphanage after a five-year wait. Eva's earlier miscarriage has left the marriage tottering. At one point, she tells Àlex that at least the locals don't look at her "as a woman who had to be emptied out" ["Almenys ells no em veuen com una dona a qui van haver de buidar!"] (216). The two are afraid that the rebellion outside the hotel will oust the current government and imperil the adoption (205). Àlex is on edge from the beginning, criticizing Eva's risky decision to venture out to photograph the historic events so that one day she can tell her daughter about her birthplace. Àlex finds her naive and phony: "The only thing I hear is all the stuff they're throwing at us. You can also explain to our daughter one day, when she grows up, that the day we came for her, her people hated us so much that they would have killed us if given the chance" ["El que sento és que ens llancen tot el que poden. Això també podràs explicar-l'hi un dia a la nena, quan sigui gran que quan vam venir a buscar-la, la seva gent ens odiava de tal manera que si haguessin pogut se'ns haurien carregat."] (215). Àlex realizes that their daughter's liminoid future might clash with their hopes. From the adoption process, a bureaucratically mediated threshold between birthmother and prospective parents, to living in another country on another continent as a racial minority, she may always feel *between*, and Alex fears for her. He sees Eva's optimistic expectations and interest in the locals as "[f]ilosofia barata" (215), cheap grandstanding. At the end, when the revolt is over, and the hotel is no longer a bunker, we know the adoption will proceed as planned. Although their daughter's name has been chosen and both Laura and Jaume ask about it, they do not reveal it. This deliberate silence, concealing whether they have chosen a local or Western name, speaks volumes.

A dead son is also at the center of Miró's *Turistas*. At the beginning of the play, the Barcelona couple, Carme and Martí, talk about a young man they encountered earlier in the day. They made plans to meet him for dinner, but Martí abruptly cancels. Upset with her husband, Carme goes on her own. Toward the end of the play, we find out that their son, Carles, died in a motorbike accident a couple of years earlier in the little town where the couple reunite at the end of the play after their respective travels. Nobody knows why Carles left Barcelona for Argentina, and Tía [Auntie], whose real name we never learn, cannot understand why he left Buenos Aires to stay with her in her remote town, or why he did not ask for help: "Quizás no quería. Quizás no la necesitaba. Quizás creía que no la necesitaba" ["Maybe he did not want any [help]. Maybe he did not need any. Maybe he did not think he needed it."] (485). The couple realize they do not know much about their son, just details that do not answer their many questions. Even his body is shrouded in mystery; no final resting place is mentioned, an ironic collocation that tries to expunge liminality. Carme and Martí are doomed to mourn without knowing why their son is dead or where his remains reside, which creates a "liminal status of uncertainty as disquiet or perturbation that can be resolved only by knowing where the disappeared is" (Karl 730).

Fabián, the young man who introduces Carme to Tía, his neighbor, also has a story of abandonment marked by liminality. Almost twenty years earlier his father emigrated to Rome, promising that he would make enough money to buy his wife and son tickets, but his letters gradually stopped. After his mother died, Fabián traveled to Rome and soon learned that the return address never existed (477), although somewhere in the city, a rather grotesque homeless man shouted at him and might have called his name. He might have been his father. Fabián is still obsessed with that moment, not knowing what actually happened to his father. Fabián also feels guilty because he hated the pittance his father would send, but now it dawns on him that it might have been a fortune for his father at the time. He is back in town to pack up the house where his mother lived, but the allotted ten days have stretched to over a month with no end in sight. He is trapped. He keeps asking questions without getting answers, maybe like Carles. Fabián is another character enclosed in a cocoon, sealed off in childhood.

Tía's story combines both politically engendered violence and children. Toward the end of *Turistas*, she delivers a long monologue, both hypnotic and horrific, to Carme. She was born in Paraguay, and her childhood was profoundly traumatized by rape. First, under Stroessner's dictatorship, his officers, known as "cazadoras de niñas" [little girl hunters], would drive a red jeep around town, kidnapping and bringing their prey to top government officials. Although Tía eluded capture, her fear remains (483).⁹ Second, her uncle started raping her when she was eleven, and her aunt ignored her cries for help, not believing her but blaming her. Tía managed to escape to Catamarca, where her guesthouse or hostel, to call it something, serves as a refuge for nomadic souls, victims of all kinds. She has heard so many stories of abuse that she sees her childhood suffering as mild compared to the horrors others experience: "Yo creía que mi país era el infierno hasta que descubrí que el infierno está dentro de los hombres" ["I thought my country was hell until I discovered that hell is within men"] (484). Not surprisingly, sexual abuse has been linked strongly to liminality: "abused children become liminal personae (threshold-people), partly through their premature sexual knowledge and experiences, and partly through trauma which is itself an experience of liminality" (Haywood 85). Children who have been abused are fractured

and unless the abuse is carefully addressed and successfully treated, they will wander in a perpetual liminal state.

Tía's shelter is the perfect exemplar of the hotels or hotel rooms where the other plays take place: the liminoid home. Whether we use Marc Augé's *non-lieux* or Deleuze's *space quelconque*, to name just two, the transient space is both transitional and transactional. It is controlled by check in and check out; a stay may be short or long, but eventually the guest must move on. Hotel spaces have anchored plays ranging from Noël Coward's *Private Lives* (1930), Tennessee Williams's *Sweet Bird of Youth* (1959) and *The Night of the Iguana* (1961) to, more recently, Sarah Kane's *Blasted* (1995) or Tracy Letts's *Bug* (1996). The disparity of these titles demonstrates the versatility of the setting: it can enclose highly sophisticated comedy and the worst that humanity can offer. Hotels also enclose a metatheatrical effect, especially the common areas, with each space akin to a new staging and each guest, a new character. Tim Edensor describes hotels as "stages where transitional identities may be performed alongside the everyday enactions of residents, passers-by and workers" (64). Hotels are hybrid, temporal, and transient spaces, "agents of a contemporary existential crisis, a crisis of relations to the other, and by extension a crisis of individual identity constituted" (O'Beirne 38). They house those who wander anonymously without personal connections.

Hotels contribute to the epistemic directive that builds them for the guests they are designed to serve. Alongside *Déluge*, *Fum*, I also include *Pell*, where the action takes place in (post)colonial hotels where violence roams freely outside, whether actually or in a sharply remembered past. They are like palatial fortresses that "not only insulated colonial society but also offered multiple opportunities to build and perform notions of racial superiority, quash moral and ethical dilemmas about settlers' role in exploitation, and restore the vitality of settlers stressed by prosecuting the brutalities necessary to maintain the colonial regime" (Sarmiento and Linehan 289). Whether the violence is historical, linguistic, or physical—bombing, sexual slavery, child molestation—the hotel rooms quickly transform from safe havens to prison cells, incarcerating these neoliberal offenders whose lives depend on them but intensifying their pain.

Turistas travels through a series of liminoid spaces, but mobility and escape are delusions. A well-off Barcelona couple traveling to a faraway tourist spot like Marco Das Tres Fronteiras is not surprising. As Bjørn Thomassen explains, "Liminal spaces are attractive. They are the places we go to in search of a break from the normal. They can be real places, parts of a larger territory, or they can be imagined or dreamed. Liminal landscapes are found at the fringes, at the limits" (21). Here, not only the three politically drawn borders, but also the majestic falls create a liminal space where passing between the two precipitous levels would be violent and usually deadly. We meet the couple in a hotel room.

Outside of hotel rooms, Martí's experiences remain liminoid. Mauricio the bus driver tells him that he was a subway driver in Buenos Aires but left (or maybe the city left him, he ponders) after witnessing too many suicides. If he'd had enough money, he would have gone to Europe, but Martí warns him against idealizing Europe, "an old lady to whom all types of chronic, terminal, predictable diseases appear, difficult to diagnose and (impossible to) cure" ["Europa es una vieja a la que le están saliendo todas."]

Martí's last encounter before reuniting with his wife at Tía's is with a Catholic priest, who describes his profession as a liminoid mediation between heaven and earth. They meet in Cerro Uritorco in northwest Argentina, known for many UFO sightings and other paranormal activity. However, Gonzalo is the only lifelong resident who has never witnessed a sighting. All the others witness several a day. His conversations with God are not going very well either: "¡No jodas! ¡Dios! ¿A qué jugás? ¡Yo soy colaborador tuyo! ¡Nos conocemos desde hace tiempo! ¡Hemos pasado un montón de horas juntos! ¡No puede ser que me hagas esto!" ["Don't fuck with me, God! What's your deal? I'm on your team! We've known each other for so long, and we've spent so many hours together! You can't do this to me!"] (480). He can no more communicate with God than he can with other extraterrestrials.

Before they separate, Mauricio tells Martí that he is going on a humanitarian mission to help with the refugee crisis in the Mediterranean: "Es terrible lo que está pasando allá, cerca de sus casas" ["What's happening near where you live is truly horrifying"] (481). His final comment points to another displaced group, or what Cecilia Menjívar terms "liminal legality," a condition that refugees suffer, with serious psychological and physical consequences. Threatened with no viable future or imminent death, they could not stay where they were, so they made perilous sea journeys on makeshift rafts to faraway lands where they are barely tolerated. They are not tourists like Carne and Martí but people trapped in a liminal existence in extreme conditions. However better off, the main characters share an emotional disequilibrium that will forever deny them a stable and safe habitat—a home.

Clua's *Pell*, Cunillé's *Déluge*, and Miró's *Fum* and *Turistas* have several common themes that align with Turner's concept of liminality. Their bilingual identity renders language a threshold across several domains, and it is often ignored because the idea of intranational translation and historical suppression appears to have made reviewers uncomfortable. The nomadic characters traverse similar hybrid experiences of violence, death, and child abuse, which makes them unable to reclaim any sense of stability or subjective agency. Even those who might seem to have escaped are still imprisoned. Tía, for example, has made her house a shelter for those who need it, like she once did. Nevertheless, even her Argentinian accent, her identity, is not her own ["Mi acento desde hace años es el de una argentina"] (483). The traces of her violent upbringing—abandoned by her parents, molested by her uncle, and mistreated by her aunt—recur in her nightmares. The past is never erased.

Clua, Cunillé, and Miró place moments crammed with ambiguities, displacements, identity negotiations, and unsolved questions in spaces with ever-encroaching walls—from violent cities to remote towns hemmed by raging water to claustrophobic hotel rooms to three chairs on a stage to the beating heart. From the womb to the tomb, the questions posed have no single answers.

NOTES

¹ See, for example, Ruano (2012).

² See Fauvel (2020), Héliot (2020), or Salino (2020).

³ The original and complete phrase is as follows: “La langue est un pays dans lequel se jouent, sur le mode linguistique et poétique, des scènes comparables à ce qui se passe, par exemple, en ce moment en France dans le domaine de l’ouverture ou de la fermeture des frontières” (“Guardian of Language,” 7).

⁴ For more detail on Cunillé’s works, see also Feldman (2013), Puchades (2005), and Pujol (2009; 2010).

⁵ “Los autores que escriben en catalán se han despojado del sambenito que les asociaba malévolamente con el sabor del terruño y prefieren transitar por geografías ignotas y distantes.” All translations are mine unless otherwise noted.

⁶ “Liberada de responsabilidades patrióticas, la literatura catalana actual es cosmopolita.”

⁷ Nacho Cabana asserts that it is probably the Democratic Republic of the Congo, the same setting as Cunillé’s *Déluge*.

⁸ In her groundbreaking “Mon Algérie,” Cixous coins *Passporosity* to describe her lack of identification with the woman in her passport:

I cannot look at it without trembling for fear of being unmasked, because it is a fake, always has been. Lie, forgery, use of forgery, in spite of myself with my consent. It is this verb to be that has always bothered me. What are you? Are you French? Who am I? Am I her? And to answer with a word or a cross in the box, when I would need one hundred or a blank. . . The paradox of this passport: having it always closed me in a double-bind. On one hand ‘I am French’ is a lie or a legal fiction. On the other hand, to say ‘I am not French’ is a breach of courtesy. And of the gratitude due for hospitality. The stormy, intermittent hospitality of the State and of the Nation. But the infinite hospitality of the language. No coincidence between the identity papers and the intimate feeling. . . *I felt perfectly at home, nowhere.* (127-28; emphasis original).

⁹ Mat Youkee’s article details the historical background to Tía’s story:

Rogelio Goiburú, director of reparations and historical memory at Paraguay’s Ministry of Justice, told AQ the contours of the case are clear. As many as 1,000 girls ‘may have been groomed and then systematically raped’ during the dictatorship, he said. They tended to be between the ages of 12 to 14 and from poor families in the countryside, he said. They were taken from their homes to houses in Asunción and elsewhere, where they were held captive and subjected to abuse by senior officers in Stroessner’s government, Goiburú said.

WORKS CITED

- Bernini, Marco. "Crawling Creating Creatures. On Beckett's Liminal Minds." *European Journal of English Studies*, vol. 19, n° 1, 2015, pp. 39-54.
- Bhabha, Homi. "Editor's Introduction: Minority Maneuvers and Unsettled Negotiations." *Critical Inquiry*, vol. 23, n° 3, 1997, pp. 431-59.
- Cabana, Nacho. "Fum, de Josep Maria Miró, combina con acierto dos discursos sobre la mentira." Review of *Fum* by Josep Maria Miró. *Tarantula. Revista Cultural*, 23 January 2014. Accessed 12 November 2020 from <https://revistatarantula.com/fum-de-josep-maria-miro-combina-con-acierto-dos-discursos-sobre-la-mentira/>.
- Chow, Rey. "Reading Derrida on Being Monolingual." *New Literary History*, vol. 39, n° 2, 2008, pp. 217-31.
- Cixous, Hélène. "Guardian of Language." Interview with Kathleen O'Grady, Translated by Eric Prenowitz, *Women's Education: Éducation des femmes*, vol. 12, n° 4, 1996-1997, pp. 6-10.
- . "My Algeriance. In Other Words: To Depart Not to Arrive from Algeria." Translated by Eric Prenowitz, *Stigmata. Escaping Texts*. Routledge, 1998, pp. 126-44.
- Clua, Guillem. *La pell en flames*. El Galliner/Teatre, Edicions, vol. 62, 2005.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Penguin, 2017.
- Cunillé, Lluïsa. *Après moi, le déluge. Deu peces*. El Galliner/Teatre, Edicions, vol. 62, 2008.
- Deleuze, Gilles. "He Stuttered." *Essays, Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. U of Minnesota P, 1997, pp. 107-15.
- , and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan. U of Minnesota Press, 1986.
- , and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. U of Minnesota P, 1987.
- Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other: or, The Prosthesis of Origin*. Translated by Patrick Mensah. Stanford UP, 1998.
- Doria, Sergi. "Cataluña en castellano." *ABC*, 15 October 2006. Accessed 12 November 2020 from https://www.abc.es/espana/abci-cataluna-castellano-200610150300-1423746943046_noticia.htm
- Edensor, Tim. "Performing Tourism, Staging Tourism. (Re)producing Tourist Space and Practice." *Tourist Studies*, vo. 1, n° 1, 2001, pp. 59-81.
- Esslin, Martin. "The Theatre of the Absurd." *Tulane Drama Review*, vol. 4, n° 4, May 1960, pp. 3-15.
- Feldman, Sharon G. "The Catalan Theatre Scene. A Story of Survival." *IT: In Transit*, vol. 24, 2017. Accessed 12 November 2020 from <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1073&context=lalis-faculty-publications>.
- . "Après moi, le déluge by Lluïsa Cunillé." *Translation Review*, vol. 87, n° 1, 2013, pp. 90-104.
- Fondevila, Santi. "Fum o les esquerdes d'uns personatges en un món confús." Review of *Fum*, by Josep Maria Miró. *Ara.cat*, 23 December 2013. Accessed 12 November 2020 from

https://www.ara.cat/premium/cultura/Fum-esquerdes-duns-personatges-confus_0_1052894727.html.

- Héliot, Armelle. “*Massacre*, un thriller à la catalane au Studio Théâtre.” Review of *Massacre*, by Lluïsa Cunillé. *Le Figaro*, 1 March 2020. Accessed 12 November 2020 from <https://www.lefigaro.fr/theatre/massacre-un-thriller-a-la-catalane-au-studio-theatre-20200301/>.
- Karl, Sylvia. “Rehumanizing the Disappeared: Spaces of Memory in Mexico and the Liminality of Transitional Justice.” *American Quarterly*, vol. 66, n° 3, 2014, pp. 727-48.
- Lladó, Jordi, and Antonia Amo. “Context i presència del teatre català a França (1980-2012).” *El desig teatral d’Europa*, edited by Víctor Molina and John London. Punctum, 2013.
- Maleuvre, Didier. Review of *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, by Jacques Derrida. *SubStance*, vol. 28, n° 3, 1999, pp. 170-74.
- Maley, Willy. Review of *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, by Jacques Derrida. *Textual Practice*, vol. 15, n° 1, 2001, pp. 123-202.
- Miró, Josep Maria. “Olvidémonos de ser turistas.” *Josep Maria Miró (2009-2018)*. Arola Editors, 2018, pp. 447-88.
- . “Fum.” *Josep Maria Miró (2009-2018)*. Arola Editors, 2018.
- . “Palabras del director.” *Olvidémonos de ser turistas. Dossier de Prensa. Teatro Español*. May 2018. Accessed 12 November 2020 from <https://bit.ly/2Uvgxim/>.
- Puchades, Xavier. “Cunillé, mapa de sombras.” *Pausa. Quadern de teatre contemporani*, 20 (2005). Accessed 25 February 2020 from <http://www.revistapausa.cat/cunille-mapa-de-sombras/>.
- Pujol, Anton. “The Cinema of Ventura Pons: Theatricality as Minoritarian Device.” *Journal of Adaptation in Film and Performance*, vol. 3 n° 2, 2010, pp. 171–84.
- . “Map of Shadows: Lluïsa Cunillé’s Ontological Rezoning.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, n° 2, 2010, pp. 95-126.
- Roldós, Claudia. “Josep María Miró aborda las ‘migraciones emocionales’ en *Olvidémonos de ser turistas*.” *La Capital*. Mar del Plata, 11 October 2018. Accessed 12 November 2020 from <https://www.lacapitalmdp.com/josep-maria-miro-aborda-las-migraciones-emocionales-en-olvidemonos-de-ser-turistas/>.
- Ruano, David. “Guillem Clua lleva al Centro Dramático Nacional *La piel en llamas*.” *Europa Press/Catalunya*, 28 March 2012. Accessed 12 November 2020 from <https://www.europapress.es/catalunya/noticia-guillem-clua-lleva-centro-dramatico-nacional-piel-llamas-20120328135034.html>.
- Salino, Brigitte. “Au Studio-Théâtre de la Comédie-Française, un huis clos intrigant.” Review of *Massacre*, by Lluïsa Cunillé. *Le Monde*, 13 February 2020. Accessed 12 November 2020 from https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/02/13/au-studio-theatre-de-la-comedie-francaise-un-huis-clos-intrigant_6029412_3246.html.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 1995.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, 1982.
- . *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1969.
- Youkee, Mat. “How Paraguay is Finally Reckoning with Its Dark Past.” *America Quarterly*, 18 October 2016. Accessed 25 February 2020 from

Anton Pujol

<https://www.americasquarterly.org/fulltextarticle/how-paraguay-is-finally-reckoning-with-its-dark-past/>.

Received September 20, 2021

Accepted April 4, 2022

INVISIBLE PROPAGANDA POLÍTICA: LA CONVERSIÓN DEL “AFEMINADO” EN HOMBRE NUEVO Y CIUDADANO SOLDADO EN EL DISCURSO DIALÓGICO (O PARÓDICO) DE “JUAN MANSO” DE MIGUEL DE UNAMUNO

Irene Mizrahi
Boston College

Cuánto debe haber aprendido antes el hombre para poder responder de sí como futuro a la manera como lo hace quien promete.

F. Nietzsche

En la España del siglo XIX, los cambios socioeconómicos y políticos vinculados con la industrialización y con la formación del Estado dieron lugar a procesos de construcción nacional impulsados por las élites, las cuales crearon “alegorías *generizadas* de la nación” en tanto vehículo para “normativizar la existencia de hombres y mujeres, atribuyéndoles funciones, espacios y poderes diferenciados” (Castro Devesa 203). En este trabajo analizo “Juan Manso. (Cuento de muertos)” con ánimo de hacer ver cómo Unamuno parodia aquí una “antiquísima tradición” que cuenta la anécdota de Juan Manso a fin de ridiculizar a este personaje (presuntamente) “afeminado”, el cual “no hacía nada en la vida que le mereciera el cielo ni el infierno, por lo cual [tras su muerte] Dios le reenvió a la tierra para poder obrar y así entrar en el Paraíso” (Orringer 14).¹ La burla “moderna” se ha definido como aquella que emplea un humor negativo de oposición entre el objeto burlado y el sujeto que satiriza, preservando así la división entre el ser que domina y el ser dominado, mientras que la burla “carnavalesca” es aquella que aspira a la integración de todos los participantes en la risa (Migueles). Propongo que Unamuno se ingenió esta moderna burla de Juan Manso para denunciarla a hurtadillas y estimularnos a desenmascararla, descifrando la propaganda política que tal burla oculta y que es utilizada por las élites laicas conservadoras a fin de cooptar voluntades en beneficio de su proyecto de regeneración de la masculinidad nacional: solo si decodificamos la sátira de Juan Manso podremos darnos cuenta de que, en realidad, esta no proviene de una “antiquísima tradición” que forma parte del folklor popular, sino que es una propaganda política que se hace pasar por tradición remota. Los conservadores laicos de la clase burguesa imparten esta propaganda disfrazada de antigua tradición para de manera subliminal inculcar ansiedad de castración en los oyentes de género masculino y así incitarlos a obedecer un modelo de hombre nuevo que, además de tener un espíritu militar y belicista, debe ser trabajador, proveedor, sexualmente activo, ambicioso, implacablemente cruel y ávido de demostrar su superioridad sobre las mujeres y sobre los varones menos viriles, diferenciándose de ambos en todo momento.

La mayoría de los estudios sobre “Juan Manso” interpreta el cuento como una sátira de Juan Manso, de su “masedumbre”, la cual Unamuno “desfavorece” en tanto medio “para conquistar la vida eterna” (Orringer 15). De acuerdo con esta interpretación, don Miguel ostenta un desprecio de la masedumbre equivalente al que se observa en el “Canto III del Infierno, en el

que el poeta florentino ataca a los neutros que vivieron sin infamia y sin elogio, a los que no se alistaron a ningún bando”, los cuales son para Dante tan dignos “de desprecio como el Juan Manso de Unamuno, y en la caracterización del personaje hay un claro influjo dantesco” (González Martín 95-96). En esta interpretación, se considera a Juan Manso como modelo heroico debido a que este finalmente renació convertido en un hombre nuevo que “supo embestir a uno y otro lado, ganándose así por cuenta propia en el Paraíso” (Cúneo 46). En consecuencia, se propone que Unamuno incita a sus receptores a vivir con “irreverencia”, “osadía”, “intrepidez” (Cúneo 45-6) o a vivir “sin mansedumbre, pero con una energía y determinación tales que permitan, al morir [. . .], meterse en el Cielo” (Hemingway & Hedley Clark 62). Puesto que la mansedumbre no es el motor de la “existencia verdadera” (Navarro 246) –se señala–, Unamuno anima a los receptores “to break with complacency [. . .], to move that self into action” (Sacks DaSilva).

Además de los aspectos invisibles que analizaré más adelante, estos estudios pasaron por alto el último párrafo de “Juan Manso”, en el que Unamuno alude claramente a la “antiquísima tradición”:

Una antiquísima tradición cuenta que el Señor, compadecido de Juan Manso, le permitió volver a este pícaro mundo; que, de nuevo en él, empezó a embestir a diestro y siniestro con toda la intención de un pobrecito infeliz; que muerto de segunda vez atropelló la famosa cola y se coló de rondón en el Paraíso. Y que en él no cesa de repetir: –¡Milicia es la vida del hombre sobre la tierra! (Énfasis añadido 504)

Puesto que la referencia a la tradición no afecta para nada el desarrollo del argumento, el cual continúa su marcha hacia el clímax y el desenlace siguiendo el hilo de eventos que anteceden en el relato, ¿qué propósito pudo haber motivado a Unamuno a insertarla de tan súbita manera en este último párrafo? Sin duda, el escritor insertó la sorprendente alusión para motivarnos a regresar al principio y a releer el cuento, pero esta vez interrogándonos sobre la perspectiva desde la cual vuelve él a recitar esa tradición que cuenta la sátira contra Juan Manso: ¿desde qué perspectiva la reproduce Unamuno? Según veremos, Unamuno diseña la burla de Juan Manso empleando dos métodos opuestos: el monológico y el dialógico o paródico. En tanto autor dialógico, Unamuno simula que, tras el humor despectivo contra Juan Manso se oculta la propaganda política que un autor monológico urdió a petición de las élites laicas conservadoras: a fin de manipular a los receptores, los canales de transmisión de estas élites están reproduciendo tal propaganda como si la misma fuese una añeja tradición popular.² La referencia de Unamuno a esta (mentida) tradición opera de manera similar al famoso recurso del manuscrito encontrado: la referencia cumple la velada función de anunciar que él la está reproduciendo para incitarnos a desenmascarar la propaganda política que tras ella se esconde, la cual constituye la “intrahistoria” de “Juan Manso”.

En la teoría de Mijaíl Bajtín, el autor o emisor monológico diseña personajes cuyas voces están subordinadas a la secreta ideología que él mismo anhela imponer, empleándolos como marionetas “para transportar sus ideas” (Asensi). En otra parte (1920), Unamuno llama “personajes crepusculares” a los personajes que carecen de “realidad íntima”, si bien superficialmente parece que la tienen debido a “todos los pelos y señales que les distinguen con sus muletillas y sus tics y

sus gestos” (975). Conforme veremos, tanto Juan Manso como los demás personajes fabricados por el autor de la burla moderna –a quien aquí daré el nombre de *autor M*– equivalen a estos “personajes crepusculares” sin subjetividad ni voz propia, los cuales “se dejan llevar y traer” por sus respectivos constructores como si fueran marionetas o “maniquíes vestidos, que se mueven por cuerda” (972-75). De hecho, no solo no hay polifonía en la sátira construida por el *autor M*, sino que tampoco hay heteroglosia, pues tanto su voz como la de sus personajes ostentan similar repertorio, estilo y tono. Con ánimo de ridiculizar e inferiorizar a Juan Manso, el autor y sus personajes (todos varones, como veremos) hacen un muy frecuente uso del diminutivo cuando se refieren a él o a los aspectos relacionados con él. Además, tanto el autor como sus personajes engendran un coro “esmaltado de lugares comunes”, conforme ha notado Orringer, pero sin reparar en que tales tópicos son indistintamente empleados por el autor y por sus personajes de este mundo y del otro, pues “no falta el tópico en el otro mundo” (Orringer 11-12). Ni a él ni a sus personajes proporciona el *autor M* la habilidad de emplear un lenguaje carente de tópicos, los cuales requieren de pocos recursos analíticos para ser captados rápidamente. La propaganda a su vez cobra apariencia de tradición popular mediante el empleo de dichos y refranes que por su uso frecuente se han ido formalizando hasta quedar convertidos en tales lugares comunes. El ligero entendimiento que estos suscitan también sirve para hacer que los receptores se rían de la burla sin detenerse a reflexionar detenida y críticamente en el mensaje que la misma anhela comunicarles de manera subliminal.

Conforme señala Bajtín (1981):

En la parodia se cruzan dos lenguas, dos estilos, dos puntos de vista lingüísticos y, en última instancia, dos sujetos hablantes. Es cierto que sólo uno de estos lenguajes (el que se parodia) está presente por derecho propio; el otro está presente invisiblemente, como un trasfondo actualizador para crear y percibir. (76)

La parodia puede estar de acuerdo o en desacuerdo con el discurso parodiado, puede identificarse o distanciarse de él en distintos grados, desde la simple precaución epistemológica hasta el rechazo absoluto. Cuando hay rechazo: “there is a story, but also activity that undermines that story; there is anecdote, and its antidote” (Deeds 226). La invisible crítica de Unamuno de la propaganda política escondida tras la “anécdota” que ridiculiza a Juan Manso opera como “antídoto” contra la manipulación subliminal que tal propaganda anhela ejercer en los receptores a fin de llevar a cabo la regeneración de la masculinidad nacional, el sueño que los conservadores laicos del país ansían convertir en realidad.

Secretamente, la sexualidad cumple la función de ordenar “espacios diferenciados, tareas complementarias y actitudes distintas para cada sexo” (Lamas 4). Tal ordenamiento social ha recibido el nombre de “sistema sexo/genero”, el cual se define como “el conjunto de disposiciones por las cuales una sociedad transforma el hecho de la sexualidad biológica en productos de la actividad humana” (Rubin 53). Como ha señalado el escritor y periodista Javier Mas de Xaxàs, la burla contra quien no encaja en el sistema sexo/género suele constituir una herramienta de las

políticas antidemocráticas, fascistas y neofascistas. También hoy en día: “La ansiedad sexual contribuye al espectáculo de la política, alimenta la prensa fácil y fortalece el discurso fascista porque identifica a las personas LGTBI como enemigas” (Mas de Xaxàs). La estrategia consiste en hallar al “enemigo” que amenaza con derrumbar el mito de la nación, de la raza, de la tradición, del pasado puro, etc. El “enemigo” constituye el elemento clave de toda política antidemocrática. Si este no existe, hay que inventarlo, igual que hay que inventar crisis porque estas son necesarias para gobernar: “Las crisis inventadas dan espectáculo, distraen a la población de los problemas reales, mantienen la incertidumbre, manipulan las emociones, no nos dejan pensar, facilitan enormemente las oligarquías de los ricos” (Mas de Xaxàs).

En adelante introduzco la ideología del autor de la propaganda (o *autor M*) y las secretas estrategias empleadas por él para manipular a sus receptores, las cuales luego ilustraré mediante el análisis textual. El *autor M* se inventa al personaje de Juan Manso para que este represente al “enemigo”. De ahí que Juan Manso no sea un hombre “verdadero”: ni trabajador, ni proveedor, ni cabeza de familia, ni sexualmente activo, ni combativo, ni ambicioso, ni dominante, ni violento. De hecho, según el *autor M*, hasta para ser ambicioso es ocioso Juan Manso, quien no gasta ni la más mínima energía en participar activamente en la lucha por la supervivencia del más fuerte. Puesto que no participa en este viril combate, tampoco contribuye al perfeccionamiento de la especie y, por tanto, debe ser considerado como un “parásito” de la sociedad. La secreta ideología del *autor M* refleja la de Herbert Spencer, influyente filósofo escocés ampliamente considerado como el padre del darwinismo social, razón debido a la cual numerosos historiadores y estudiosos de la ciencia prefieren darle el nombre de spencerismo social a esta doctrina que estaba tan presente en buena parte del pensamiento social y positivista español durante la época en que Unamuno compuso “Juan Manso”, según han demostrado los trabajos de Aresti (2000, 2001) y Pelayo (2015), por ejemplo. Otros trabajos, como los de Alberich (1959) Fiorazo (2012), han comprobado que, si bien Unamuno fue frecuente traductor de las obras de Spencer, para finales del siglo XIX ya se había posicionado en contra de los pseudocientíficos planteamientos del filósofo escocés, los cuales surgieron de la extrapolación, a la esfera de la sociología, de teorías de la evolución biológica cuyos antecedentes remiten a autores como Malthus y Lamark, por ejemplo.

Aplicando leyes biológicas a la sociedad, Spencer estableció que esta constituía un escenario sumamente competitivo, donde la ley de la lucha por la vida garantizaba el triunfo de los más fuertes o aptos. En todo ambiente natural, animal y social, la vida constituía un combate en el que siempre operaba la ley del “más fuerte y más audaz”, la cual “se hace sentir entre los salvajes lo mismo que en una manada de escolares” (González Vicén 70). De acuerdo con Spencer, los hombres que no hacían el esfuerzo de participar enérgicamente en este combate no contribuían del todo a la evolución progresiva de la sociedad y, por tanto, debían ser vistos como “insectos” o “parásitos” de la sociedad (Monereo Pérez 25). Sin embargo, algunos hombres no hacían tal esfuerzo por razones de incapacidad física o mental ajenas a su propia voluntad, mientras que otros no lo hacían debido a su propia “ociosidad”. Estos últimos recibieron un “juicio de reproche” de parte de Spencer, quien los consideraba “responsables [...] de su ‘ociosidad’” (Monereo Pérez 29). El Estado no debía entrometerse en el proceso de “selección natural”, no debía apiadarse de los “inferiores” —es decir, de los que Spencer consideraba como “inferiores”: los débiles, incapaces, desadaptados, desfavorecidos, fracasados— tratando de mejorar su situación de manera artificial.

Spencer llegó a ser considerado “como promotor del movimiento eugenista” (Lema Añon 1083) porque juzgaba que, sin ayuda del Estado, más pronto perecerían aquellos “parásitos” que no participaban en la lucha debido a las incapacidades que sobrellevaban, las cuales no eran modificables mediante la intervención social. En cambio, sin tal ayuda, quienes no participaban a causa de su “ociosidad” debían experimentar un “sufrimiento” que los obligaría a participar, efectuando los esfuerzos necesarios para salir adelante. Estos podrían convertirse en “triunfadores” ya que, para Spencer: el “individualismo sin restricciones —el *laissez faire* pleno— forzaba a cada persona a maximizar sus esfuerzos y explotar su iniciativa por completo”, conforme indica Monereo Pérez, agregando que, a juicio de Spencer: “Dios habría delegado en la naturaleza misma el poder de premiar” con el triunfo o la gloria a aquellos cuyos esfuerzos en la lucha “contribuyen a la futura perfección de la especie” (29).

Las teorías de Spencer incluían una crítica a la visión teológica del mundo. Puesto que la lucha por la vida constituía la “ley fundamental” de la naturaleza, la misma representaba de manera simbólica la auténtica “ley divina” que regía la existencia social. En la lucha por la vida, cada hombre debía arreglárselas como pudiera pues, interrogaba Spencer: “¿Qué mayor absurdo que tratar de mejorar la vida social, quebrantando la ley fundamental de la vida social?” (*Justice* 213; González Vicén 73). Si se quebrantara la “ley natural” —o divina (encomendada por Dios a la naturaleza)—, afirmaba Spencer: “la especie tendría que sufrir de dos maneras: de un lado sufriría directamente por el sacrificio del superior al inferior, lo que implicaría una disminución general del bienestar, y, de otro, sufriría a la larga por la promoción del inferior, lo que valdría tanto como impedir la promoción del superior, provocando un deterioro general” (*Justice* 6-7; González Vicén 73). En vista de que los hombres “superiores” —los fuertes, capaces, favorecidos por la herencia de caracteres adquiridos, exitosos, poderosos— eran los “más valiosos” para el perfeccionamiento de la especie, estos, declaraba Spencer: “deben gozar de los mayores beneficios, mientras que los menos valiosos deberán recibir menores beneficios o bien sufrir mayores males o ambas cosas a la vez” (*Justice* 15; González Vicén 75). No cuesta ver aquí cómo Spencer transformó la ciencia de la evolución biológica en un pretexto para legitimar y preservar tanto las diferencias sociales como los privilegios de los poderosos. En efecto, políticamente su obra sirve “como justificación y apoyo de posturas conservadoras, tanto por su defensa de las jerarquías y la diferenciación de clases, como por su énfasis en la responsabilidad individual y sus ataques a la intervención del Estado” (Lema Añon 1083).

En la ideología del spencerismo social se apoya el *autor M* para construir su moderna burla de Juan Manso. Al principio del relato lo define como un “bendito de Dios”, aunque obviamente no lo considera como tal en absoluto (501). Confidencialmente, anuncia así lo que tiene el premeditado propósito de hacer a lo largo de su narración: reírse de la superficial apariencia de “bendito de Dios” que Juan Manso producía públicamente.³ En efecto, el *autor M* insinúa que Juan Manso se valía de la moral católica para disfrazar de ascética virtud su total falta de ambición y ociosidad. Estos íntimos problemas, Juan Manso los ocultaba simulando que era un hombre tan humilde y pacífico como el ascético hablante de la “Oda a la vida retirada” de Fray Luis de León o como San Francisco de Asís, conocido como el “pobrecito de Asís” porque predicaba la pobreza como valor y recomendaba una forma de vida sencilla y serena basada en los ideales de los Evangelios. Es más, según el *autor M*, la nula ambición de Juan Manso se debía no solo a su

ociosidad sino también a su terror al enfrentamiento: carecía de una mínima capacidad para exponerse y correr riesgos. No vivía tranquilo si no se sentía socialmente aceptado y, para conseguirlo, adoptaba una actitud supremamente rastrera y servil. Sin embargo, en vez de proporcionarle aceptación social, su servil comportamiento le acarreaba un tratamiento diferencial y prejudicial no solo de parte de todos los personajes masculinos que vivían a su alrededor en este mundo, sino también de los que residían eternamente en el otro mundo, a donde el *autor M* lo obliga a viajar después de muerto.

Juan Manso carece de voz propia: su creador solo le atribuye voz para dar a creer que él – el mismo *autor M*– no es quien lo está acusando de portar el disfraz de católico devoto para esconder su nula ambición, ociosidad y cobardía; es decir, el *autor M* le da voz a fin de hacer que el propio Juan Manso se delate a sí mismo, describiéndose como creyente ascético –manso, modesto, pacífico, resignado, paciente y sufrido–, para camuflar así su desidia y pusilanimidad. Desde luego, el *autor M* tampoco les brinda voz propia a los otros personajes masculinos de este y del otro mundo. En cambio, les atribuye a todos los mismos tácitos prejuicios que él tiene hacia el hombre cuya conducta no se ajusta a la “ley natural” de la lucha por la supervivencia del más fuerte.⁴ Puesto que todos ellos comparten los mismos implícitos prejuicios, todos pueden conducirse hacia Juan Manso de manera discriminatoria, con una legitimidad que no se cuestiona en absoluto. Por tanto, la discriminación que todos ellos ejercen contra Juan Manso está expuesta por el *autor M* como si estuviera inscrita en un orden “natural”. Mediante su parodia, Unamuno muestra cómo, para validar su identidad masculina, el *autor M* obliga a los otros personajes masculinos a portar la máscara de hombría que él mismo lleva. Hoy en día, los estudios sobre la masculinidad han reconocido que, para los hombres, portar una máscara de hombría “puede ser objeto de orgullo, y desenmascarar a otros hombres puede resultarles aún más empoderante, al evidenciar a los otros como fraudes para quedar como líderes” (Olea Herrera).

A fin de “naturalizar” o invisibilizar la perversa crueldad que todos sus personajes practicaban hacia el “fraudulento” Juan Manso, el *autor M* emplea varios métodos. Uno de ellos consiste en representarla como una impiedad que a todos les parecía indiscutiblemente lícita y normal. La saña de los personajes contra Juan Manso también la invisibiliza el *autor M* al proporcionarle a esta la superficial apariencia de “cariño” o “compasión”. Ya veremos cómo este produce así la embromadora impresión de que hasta el mismísimo Satanás —bíblica encarnación de la perfidia eterna y absoluta— sintió “compasión” hacia el “pobrecito” de Juan Manso. El *autor M* silencia que él socarronamente emplea la fachada de la piedad para enmascarar la impiedad de todos sus personajes hacia Juan Manso. Esta inclemencia, el *autor M* igualmente la invisibiliza al no permitir que Juan Manso proporcione ni la más mínima muestra de indignación ante tal crueldad. Hasta el tan paciente y resignado Job bíblico protestó después de un tiempo contra lo que le pareció una situación insoportable. Al impedir que Juan Manso se queje contra la constante impiedad de los otros hacia él, el *autor M* produce la tramposa impresión de que Juan Manso la soportaba de manera totalmente pasiva, en perpetuo silencio y con suma resignación. La pasividad solía ser considerada como una característica “natural” de la mujer debido a que, en el contexto del sistema patriarcal, su educación femenina se ejercía “through learning self-denial, resignation and silence” (Beiras et al. 2015). El recurso de acallar a Juan Manso, prohibiéndole manifestar indignación, también le resulta de utilidad al *autor M* para dejar caer que Juan Manso se conducía

con “femenina” pasividad. El *autor M* también le cede la voz a Juan Manso para que sus palabras pongan de manifiesto que él disfrazaba su “femenina” pasividad de católica virtud, simulando que su silencio y resignación no se debían a su nula virilidad, sino a que él era un “varón tan paciente y sufrido” como el Cristo que murió en la cruz (503).

La necesidad de invisibilizar la perversidad de los demás personajes hacia Juan Manso se debe al interés del *autor M* en no producir indignación alguna de parte de sus receptores por el sádico e injusto tratamiento diferencial y prejudicial al que aquellos constantemente lo sometían. No quiere incitar la compasión de sus receptores hacia la víctima de su secreto odio hacia el hombre que no luchaba activamente para preservar las desigualdades y jerarquías establecidas por el sistema patriarcal. Ciertamente, como han señalado los estudios sobre la masculinidad, la existencia de hombres que no se integran a la masculinidad hegemónica que predomina en su cultura y contexto histórico “representa un riesgo para el patriarcado” (Olea Herrera). De ahí que los otros personajes masculinos confeccionados por el *autor M* (imperceptiblemente) carezcan de piedad. La compasión y la masculinidad constituyen dos polos opuestos de la virilidad aprobada por la ideología del spencerismo social. Indirectamente, el *autor M* da a entender que la piedad es un sentimiento o instinto “femenino”, el cual la naturaleza impuso estrictamente a las mujeres a fin de que ellas pudieran ejercer su función de ser madres. Esto era lo que también defendían los positivistas de la época, para los cuales la función de la maternidad se encontraba registrada “en una especie de código biológico que se traduciría en capacidades, habilidades y saberes, producto de un instinto inscrito en la naturaleza femenina” (Sánchez-Rivera 922).

El *autor M* concibe la religión como un instrumento político de control social, al igual que Maquiavelo, quien a su vez despreciaba la “debilidad” y ambicionaba para Florencia: “una religión que no forme a los hombres en la renuncia y en la debilidad, sino en la fuerza y en la acción” (Althusser 119). El *autor M* se escuda detrás del humor despectivo hacia Juan Manso para criticar la religión católica, dando a entender que esta santificó la “natural” piedad femenina – convirtiéndola en una ley divina que todo católico debía respetar–, a fin de impedir que los hombres pudiesen actuar según ordenaba la “ley natural” de que el “más fuerte y más audaz” debía siempre imponerse sobre los demás, ejerciendo su “superior” dominio en la sociedad. En la secreta ideología del *autor M*, la masculinidad solo adquiere sentido en oposición a la feminidad y a la religión emparentada con ella: el hombre “verdadero” debía distinguirse de la mujer, demostrando que no sentía ninguno de los afectos que a ella le había prescrito la “naturaleza”. Pero el hombre “verdadero” no solo debía diferenciarse de la mujer, sino también del varón que no encarnaba el beligerante ideal de virilidad establecido por la “ley natural” o mandato de género de la lucha por la vida. Mediante el empleo de intertextos bíblicos, el *autor M* intenta envolver a los receptores en una mística pseudo-religiosa. Esto facilita su oculto propósito de transformar la “ley natural” en “ley divina”. Para lograrlo, hace que sea el personaje divino en sí mismo quien directamente dicta el mandato de género de la lucha por la vida, pero ahora convertido en el alegórico mandamiento de que el hombre debe luchar por la vida eterna (o por la Gloria) con energía y determinación. La meta del *autor M* consiste en *re-instrumentalizar* la religión católica, su mitología y sus símbolos para transformarla en una religión cuyo Dios solo premia con la gloria al “más fuerte y más audaz”. De este modo, crea una “religión política”: “The argument that makes plausible the concept of political religion would be that in the world that followed the French Revolution there had been a

decline in traditional religions as a consequence of a process of secularization, in parallel with the emergence of a new type of religiosity: the so called lay or secular religions, the result of a ‘transfer of sacrality’, to use the well-known phrase of Mona Ozouf, which transferred the sacred object from the domain of the supernatural to the realm of the purely secular” (Box & Saz 371).⁵ El *autor M* convierte a Juan Manso en hombre nuevo y “ciudadano soldado” al obligarlo a obedecer con mansedumbre la “ley natural”, ahora disfrazada de la verdadera “ley divina” dictada por la religión católica, la cual queda así transformada en “religión política”.

Todo lo anteriormente mencionado se puede descifrar desde el principio de la narración. A fin de representar al “enemigo”, el *autor M* fabricó a Juan Manso como un personaje burgués que no era sexualmente reproductivo, pues no tenía mujer ni hijos. Socialmente, tampoco era reproductivo, dado que no trabajaba ni ponía a trabajar su capital para acrecentarlo. En cambio: “Vivía de unas rentillas, consumiéndolas íntegras y conservando entero el capital” (501). Juan Manso no se comportaba como un hombre “verdadero” ni en el espacio doméstico (padre, esposo) ni en el público (trabajo, política). De hecho, declara el *autor M*: “[Juan Manso] Aborrecía la política, odiaba los negocios, repugnaba todo lo que pudiese turbar la calma chicha de su espíritu” (298). Juan Manso disimulaba su falta de ambición y ociosidad, presentándose a sí mismo como un católico que respetaba la mansedumbre recomendada por Jesús en los Evangelios. Así, en Mateo 11, 29, leemos, por ejemplo: “Tomad sobre vosotros mi yugo, y aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón; y hallaréis descanso para vuestras almas”. En efecto, más tarde, cuando el *autor M* le concedió a Juan Manso el permiso de preguntarle al personaje que representa a Dios: “¿Señor, Señor no prometiste a los mansos vuestro reino?”, este le respondió: “Sí, pero a los que embisten, no a los embolados” (504). Para el término “embolado”, el diccionario de la RAE propone distintos significados. Estos diferentes significados, según veremos, resultan relevantes para captar las secretas razones por las cuales el *autor M* hizo que el Señor empleara el término. Uno de estos significados es “artificio engañoso” (DRAE). Por consiguiente, uno de los ocultos motivos que el Señor tenía para utilizar el término “embolado” consistía en indicarle a Juan Manso que él de ningún modo debía emplear la mansedumbre recomendada por Jesús como “artificio engañoso” para disimular su falta de ambición y ociosidad.⁶

El *autor M* sugiere que la ambición se le figuraba empresa en extremo fatigosa y angustiante a Juan Manso, el cual entendía que, si quería conservar la “calma chicha de su espíritu”, más le valía ser virtuoso como “el pobrecito de Asís” y no ambicionar nada más de lo que podía obtener mediante sus “rentillas”. También el hablante de la “Oda a la vida retirada” de Fray Luis de León tenía suficiente con poseer: “una pobrecilla/ mesa de amable paz bien abastada” (29). Este hablante quería vivir una vida “descansada”, “sosegada”; una vida “libre de amor” y de cualquier otro afecto que pudiera trastornar su calma espiritual (27). En Juan Manso, la nula ambición se tornaba sinónimo de una ascética humildad similar a la manifestada por este hablante, quien veía la ambición como especialidad de los “soberbios” (25). De ahí que Juan Manso tan modestamente se describiera a sí mismo como un ser sin importancia alguna: “Yo no soy nada” (501). Al igual que el hablante de Fray Luis, a quien “no le enturbia el pecho/ de los soberbios grandes el estado”, a Juan Manso no le hacía “ni fu ni fa” quien estuviese gobernando: lo mismo le daba “Rey que Roque” (25, 501). Juan Manso “no llevaba la contraria a nadie”, como el ascético emisor de este poema, quien tampoco “cura si encarama/ la lengua lisonjera/ lo que condena la

verdad sincera” (26). En efecto, el *autor M* le otorga voz a Juan Manso para que este se ponga en evidencia, revelando que se valía de la moral ascética para enmascarar su falta de ambición y su desidia: “Yo no soy nada [...]. soy un pobre pecador que quiere vivir en paz con todo el mundo” (501). El *autor M* asegura que la “máxima suprema” de Juan Manso era “siempre la del chino: no comprometerse y arrimarse al sol que más calienta” (501). Lo vincula con el “chino” porque, a finales del siglo XIX, los individuos de “Asia Oriental [eran] considerados inferiores y marcados con todo tipo de estigmas negativos e inmorales” (Beltrán Antolín 1). Así confirma que Juan Manso constituía una amenaza similar a la del “peligro amarillo” (Beltrán Antolín 1): tras su máscara de “pobre pecador” se ocultaba un individuo que buscaba continuamente la manera más fácil, cómoda y sencilla de satisfacer sus necesidades: aquella que le suponía el menor gasto de energía.⁷ Se habla de mínimo esfuerzo cuando lo que se busca es conservar la energía: Juan Manso conservaba su energía como conservaba “entero su capital” y, por lo mismo, su nivel de esfuerzo era nulo o se situaba muy por debajo del exigido para participar exitosamente en la lucha por la supervivencia del más fuerte.

Además de pintarlo como ocioso, el *autor M* lo pinta como desconfiado y temeroso de los demás: a fin de vivir socialmente en paz, aunque “pensaba mal de todo el mundo, de todos hablaba bien” (501). Juan Manso era como “una mosquita muerta que jamás rompió un plato” porque temía atraer la atención hacia sí mismo (501). Debido a su secreta cobardía, trataba de pasar igual de desapercibido que una “mosquita muerta”. Mas, si esto no le resultaba posible, intentaba agradar a los demás, adoptando una actitud supremamente humillante y servil. En el siguiente pasaje, el *autor M* muy sutilmente infiltra que este comportamiento servil era el que Juan Manso había practicado durante toda su vida:

De niño, cuando jugaban al burro con sus compañeros, de burro hacía él; más tarde fue el confidente de los amoríos de sus camaradas, y cuando llegó a hombre hecho y derecho le saludaban sus conocidos con un cariñoso: ¡Adiós, Juanito! (501)

De niño, Juan Manso se rebajaba servilmente para ser aceptado por sus compañeros y poder jugar con ellos. Sin embargo, tal comportamiento le acarreaba un tratamiento diferencial y prejudicial de parte de todos ellos. El hecho de que siempre lo pusieran a hacer de burro muestra la crueldad que todos ejercían contra él: ninguno le tenía compasión pues, cada vez que jugaban juntos, a Juan Manso le tocaba hacer de burro sin que ninguno de ellos se opusiera en absoluto. Veladamente, el autor patrocina así la ideología según la cual (cabe recordar): en la lucha por la vida, “la autoridad del más fuerte y más audaz” se hace sentir “en una manada de escolares” lo mismo que en cualquier otro ambiente natural, animal y social. Para poder captar la invisibilizada hostilidad de todos hacia Juan Manso, resulta necesario prestar suma atención a los términos empleados por el *autor M*: en el pasaje recién citado, este usa el término “camaradas” para insinuar que existía una “camaradería masculina” entre los otros personajes, quienes durante la adolescencia también trataron a Juan Manso con suma agresividad: estos le confiaban “sus amoríos” para humillarlo, haciéndole ver que ellos se estaban volviendo “hombres”, a diferencia de él, quien seguía “libre de amor”. La degradación a la que los demás lo sometían resulta imperceptible porque el *autor M* impide que se

queje o proteste Juan Manso, obligándolo a ostentar “femenina” pasividad. Además, tal degradación resulta imperceptible porque el *autor M* hace que los otros parezcan tenerle confianza o cariño, aunque en el fondo le tenían odio. Incluso de adultos –es decir, al ser ya hombres hechos y derechos–, los otros se tomaban la confianza de llamarlo “Juanito” cuando lo saludaban al verlo pasar. Sin embargo, entre ellos y Juan Manso no existía ningún vínculo de confianza ni de lealtad. En la última frase del pasaje recién citado, el autor los describe como meros “conocidos” –en vez de como “compañeros” o “camaradas”–, a fin de comunicar de forma imperceptible que no existía ninguna fidelidad entre ellos y Juan Manso, quien no formaba parte de la banda de compinches en absoluto. Exteriormente, parecía que el saludo (“¡Adiós, Juanito!”) que estos le dirigían era “cariñoso” o cordial. Sin embargo, si de verdad le hubiesen tenido consideración, en lugar de llamarlo “Juanito”, lo habrían llamado “don Juan”, dado que durante esta época decimonónica normalmente se empleaba el título de “don” para expresar respeto o cortesía ante el “hombre hecho y derecho” de clase burguesa con quien no se tenía ninguna confianza o familiaridad. No obstante, al saludar a Juan Manso, estos “conocidos” no lo llamaban “don Juan” –como el famoso burlador–, ni tampoco “Juan” a secas, sino “Juanito:” despectivamente, empleaban el diminutivo para desairarlo y humillarlo. De manera escondida, el diminutivo indica que Juan Manso no era considerado como un igual sino como un ser tan “inferior” como la mujer, el pobre y el menor de edad por estos personajes que secretamente compartían la ideología patrocinada por el *autor M*.

Aunque se pasó la vida huyendo cobardemente de todo riesgo, “al cabo” se murió Juan Manso, declara el *autor M*, añadiendo que así llegó a la antesala del otro mundo, en donde:

Un ángel armado de flamígero espadón hacia el apartado de las almas, fijándose en el señuelo con que las marcaban en un registro por donde tenían que pasar al salir del mundo y donde, a modo de mesa electoral, los ángeles y demonios, en amor y compañía, escudriñaban los papeles por si no venían en regla.

La entrada al registro parecía taquilla de expendeduría en día de corrida mayor. Era tal el remolino de gente, tanto los *empellones* que daban, tanta la prisa que tenían todos por conocer su destino eterno y tal el barullo de *imprecaciones, ruegos, denuestos y disculpas* en las mil y una lenguas, dialectos y jergas del mundo que armaban, que Juan Manso se dijo:

–¿Quién me manda meterme en líos? Aquí debe de haber hombres muy *brutos*.

Esto lo dijo para el cuello de su camisa, no fuera que se lo oyesen.

El caso es que el ángel del flamígero espadón, maldito el caso que hizo de él, y así pudo colarse camino de la gloria. (Énfasis añadido 501-2)

Quienes acababan de aterrizar de todas partes del mundo tenían que pasar por un “registro”, el cual hacía las veces de aduana donde se “escudriñaban” los documentos requeridos para poder cruzar la frontera entre la patria terrenal y la celestial. Si bien todos los recién llegados tenían la misma “prisa” por averiguar su destino eterno, no todos se comportaban de la misma manera. De nuevo resulta necesario prestar suma atención a los términos empleados por el *autor M*, los cuales permiten discernir que, a fin de acceder de primeras al registro, unos individuos empleaban “ruegos” y disculpas”, mientras que otros utilizaban “empellones”, “imprecaciones” y “denuestos”. Con suma claridad, Juan Manso percibió a los hombres que arrollaban a los demás

de tan violenta manera, motivo debido al cual se dijo “para el cuello de su camisa” que tenía que haber hombres “muy brutos” entre la multitud internacional. Por su terror al peligro que el enfrentamiento con estos hombres le pudiese suponer, se hizo el “mosquita muerta”. Gracias a su habitual actitud de “yo no soy nada”, Juan Manso logró pasar tan desapercibido por entre el gentío que ni siquiera lo vio el “ángel del flamígero espadón”, cuya misión consistía en “fijarse” en que todas las almas quedasen “marcadas” en el registro. Muy a escondidas, el *autor M* comunica así que Juan Manso se infiltró como inmigrante ilegal en el otro mundo: al colarse sin ser notado, quienes llevaban el control de la aduana no pudieron escudriñar sus “papeles” para ver si se encontraban “en regla”. Por tanto, de manera simbólica, Juan Manso también porta el (imperceptible) estigma del inmigrante indocumentado: carecía de nacionalidad en el otro mundo, pues no había sido legalmente admitido como ciudadano de la Santa Patria Eterna y, desde luego, no será admitido hasta que no regrese convertido en hombre nuevo o “ciudadano soldado” (conforme corroboraré más adelante).

Tras escabullirse por el registro, Juan Manso avanzó “camino de la Gloria” con perezosa lentitud: “*pian pianito*” (502). En el fondo, da a entender el *autor M*, Juan Manso no era humilde sino presumido, pues se creía (o se quería creer) moralmente “superior” —es decir, más bueno o mejor cristiano que los demás—, como el *autor M* también sugiere al decir: “De vez en cuando pasaban alegres grupos, cantando letanías y bailando a más y mejor algunos, cosa que [a Juan Manso] le pareció poco decente en futuros bienaventurados” (502). Poco después, Juan Manso tomó su lugar en la larguísima cola que todos debían hacer para entrar en el Paraíso. Detrás de él apareció un “humilde franciscano” que, movido por el deseo de acceder “cuanto antes” a la Gloria, decidió manipular a Juan Manso, haciendo un gran esfuerzo —“tal maña se dio” — a fin de encontrar “conmovedoras razones” para lograr que Juan Manso le cediese su lugar en la fila (502). Juan Manso lo dejó pasar por su terror al enfrentamiento: en vista de que había recibido una educación católica, sabía perfectamente que en la Gloria no hacen falta amigos, los cuales no pueden aumentar la “alegría insuperable” que el bienaventurado experimenta en cuanto entra allí (502). Sin embargo, Juan Manso no quería revelar la secreta cobardía que le impedía contradecir al franciscano, negándole el paso. Por tanto, ocultó su cobardía, enmascarándola mediante el pretexto de que lo dejaba pasar porque: “Bueno es hacerse amigos hasta en la Gloria eterna” (502). Veladamente, el *autor M* reitera así que Juan Manso adoptaba una actitud servil por su cobardía o terror al enfrentamiento.

“Y en cuanto a la religión”, escribe Unamuno (1996), “brota de una mitología, y mito quiere decir palabra” (497). Como antes he mencionado, el *autor M* emplea la mitología del otro mundo, elaborada por la teología medieval porque a hurtadillas desea transformar la religión católica en una “religión política” cuyo Dios solo premia con la gloria al “más fuerte y más audaz:” la “ley natural” de la lucha por la vida opera también en el otro mundo, donde el hombre no “es guardián de su hermano”, en términos del personaje bíblico de Caín que tanto inquietaba a Unamuno en sus obras. En efecto, tampoco en el más allá debe el hombre proteger o ayudar a otros pues, apenas da la mano, los demás le toman el brazo, como insinúa el *autor M* al señalar:

El que vino después [a la cola], que ya no era franciscano, no quiso ser menos, y sucedió lo mismo. En resolución, no hubo alma piadosa que no birlara el puesto a Juan Manso, la

fama de cuya mansedumbre corrió por toda la cola y se transmitió como tradición flotante sobre el fluir de gente por ella. Y Juan Manso esclavo de su buena fama. (502)

La expresión “alma piadosa” resulta irónica, teniendo en cuenta que en realidad “no hubo alma piadosa” que se apiadara de Juan Manso: sin consideración alguna hacia él, absolutamente todas le usurpaban el sitio, dejándolo siempre atrás, a la “cola de la cola”, por siglos y siglos (502). Según el diccionario de la *RAE*, además de aludir al “pimiento alargado, pequeño y rojo que pica mucho”, la palabra “guindilla” hace referencia al “individuo del cuerpo de la Guardia Municipal” y al “agente de Policía”. Los policíacos “ángeles que, cual *guindillas*, velaban por el orden de la cola” visiblemente se enteraron del robo del lugar que Juan Manso ocupaba en la fila cometido por todos, pero no se entrometieron ni intentaron ayudarlo: tenían orden de respetar la ley de la “selección natural”. “Pasaron siglos” sin que nadie se compadeciera de Juan Manso, quien no podía abrir la boca para protestar. En cambio, debía aguantar la denigrante situación con “femenina” pasividad. El Señor que todo lo ve tampoco se apiadó de Juan Manso: no era este un Dios misericordioso, sino implacable y cruel, conforme corrobora la llegada del “santo y sabio obispo” a la famosa cola (502).

Cuando apareció el obispo, que era un “tataranieto” de Juan Manso, este le cedió su puesto a cambio de que intercediera a su favor ante el Padre Eterno. Sin embargo, apenas el pontífice intentó hablarle de Juan Manso, el Omnipotente con suma impaciencia lo interrumpió tajantemente para recordarle con “voz de trueno” que, en la lucha por la vida (eterna), cada hombre debía arreglárselas como pudiera. Si Juan Manso no se las apañaba por sí solo: allá él. El prelado no debía entrometerse en el proceso de “selección natural” de ningún modo:

- Señor, permitidme que interceda por uno de tus siervos que allá, a la cola de la cola...
- Basta de retóricas –dijo el Señor con voz de trueno–. ¿Juan Manso?
- El mismo, Señor; Juan Manso, que...
- ¡Bueno, bueno! Con su pan se lo coma, y tú no vuelvas a meterte en camisa de once varas. Y volviéndose al ángel introductor de almas, añadió:
- ¡Que pase otro! (502)

Ante la despiadada respuesta del Señor, el obispo reaccionó de la siguiente manera:

Si hubiera algo capaz de turbar la alegría insuperable de un bienaventurado, diríamos que se turbó la del santo y sabio obispo. Pero, por lo menos, movido de piedad, acercóse a las tapias de la Gloria [. . .] y llamando a Juan Manso, le dijo: “[. . .] ¡Cómo lo siento, hijito mío! [. . .] Pero... ¿sigues todavía en la cola de la cola? Ea, ¡hijito mío!, ármate de valor y no vuelvas a ceder tu puesto”. (502)

Puesto que el obispo ya se encontraba totalmente inserto en la Gloria, nada en absoluto podía alterar su “alegría insuperable”. En realidad, en vez de piedad, el obispo sentía una *felicidad perfecta*, inmejorable, pero afectó que estaba movido de piedad porque tal simulación era “de

rigor” en un obispo, como igualmente había sido “de rigor” que de inmediato hubiese corrido a rendirle homenajes al Omnipotente justo después de haber penetrado en su reino: “Entró este en la Gloria y como era *de rigor*, fue derecho a ofrecer sus respetos al Padre Eterno” (énfasis añadido 502). Al consejo del obispo de que se “armara de valor”, Juan Manso respondió mediante el dicho: “¡A buena hora, mangas verdes!” (502). De este modo, el *autor M* hace ver que, si bien tenía toda la eternidad por delante de él para armarse de valor, Juan Manso respondió con este pretexto para esconder que él no disponía de tal arma o instrumento fálico: no podía armarse de valor porque era un hombre impotente, castrado, “afeminado”.

Después de su intercambio con el obispo, el abatido Juan Manso no tuvo más remedio que abandonar la hileras: entendió que, si no la abandonaba, iba a tener que permanecer a “la cola de la cola” por toda la eternidad: “Con las orejas gachas [Juan Manso] abandonó la cola y empezó a recorrer las soledades y baldíos de ultratumba, hasta que topó con un camino donde iba mucha gente, cabizbajos todos” (503). Como era de anticipar, Juan Manso siguió los pasos de este decaído gentío como un “corderito”, dejándose llevar por la corriente del mismo modo que un “tapón de corcho en medio del Océano” (504). Juan Manso optaba siempre por la ley del mínimo esfuerzo, quiere dar a creer de nuevo el *autor M* al hacerle decir, cuando aquel llegó al Purgatorio: “Aquí será más fácil entrar [...], y una vez dentro y purificado me expedirán directamente al cielo” (503). En la mitología católica, el Purgatorio es un lugar para la purificación de los pecados. De ahí que el Purgatorio se coteje con un blanqueador –o “lejía”– que quita las manchas que estos dejan en el alma. También se compara con un fuego que quita las impurezas del oro recién extraído de la mina. El apóstol Pablo de Tarso dice en *Corintios 3, 15*: “[uno] quedará a salvo, pero como quien pasa a través del fuego”. A pesar de la edad avanzada que Juan Manso había cumplido cuando “al cabo” murió, el angélico funcionario que vigilaba la entrada del Purgatorio lo trató con irreverente familiaridad al preguntarle: “¿Eh, amigo, adónde va?” (503). El funcionario también lo avasalló al mirarlo por “encima de las gafas”, examinarlo “de alto abajo”, pedirle que se diese la “vuelta” como una marioneta y negarle la entrada al Purgatorio mediante las palabras: “Temo meterte en nuestra lejía, no sea que te derritas. Mejor harás en ir al Limbo” (503). Así degradó a Juan Manso, haciéndole saber que él no era invulnerable como el oro: en vez de quedar limpio de impurezas, se iba a derretir como la mantequilla si pasaba por el fuego o “lejía” del Purgatorio. Además, lo infantilizó al enviarlo al Limbo, lugar a donde van los niños que mueren sin haber adquirido uso de razón y sin haber sido previamente bautizados. Cuando, encontrándose ya íntegramente “desesperado”, Juan Manso llegó al Infierno, el diablo lo infantilizó de similar manera. Sin consideración alguna hacia su avanzada edad, frenó sus pasos, diciéndole: “¡Eh, mocito, alto!” (503). El demonio también se mofó de Juan Manso mediante el ridículo pretexto que le soltó para no dejarlo entrar en el Infierno: “aun nos queda una chispita de conciencia... y la verdad tú...” (503). Imposible dar crédito a la piedad del diablo, quien “nunca se ha mantenido en la verdad porque no hay verdad en él. Cuando habla mentira, habla de su propia naturaleza, porque es mentiroso y el padre de la mentira” (Juan 8, 44). Con el hondo sarcasmo de un hombre profundamente desmoralizado, Juan Manso se dijo: “¡Pobrecillo! Hasta el diablo me compadece” (503). Resulta evidente que esto lo dijo con tremendo cinismo irónico ya que, como hemos visto, absolutamente nadie se había compadecido de él ni en este ni en el otro mundo.

Con ánimo de transformar la “ley natural” en la verdadera “ley del padre”, el *autor M* le cede la voz al Padre Eterno para que este la emita directamente. Por tanto, cuando Juan Manso con suma desesperanza le preguntó tras haber vuelto de su humillante visita al Purgatorio y al Infierno: “¿Señor, Señor no prometiste a los mansos vuestro reino?”, el Omnipotente le respondió: “Sí, pero a los que embisten, no a los embolados. Y le volvíó la espalda” (504). Necesariamente, la violencia está implicada en la acción de “embestir”, pues este término literalmente significa: “Venir con ímpetu sobre una persona o cosa para *apoderarse de ella o causarle daño*” (énfasis añadido, *DRAE*). Entre los estudiosos de “Juan Manso” que he podido consultar, Orringer es el único en haber notado que tanto “embestir” como “embolado” son “metáforas sacadas de la tauromaquia”, agregando que, en el relato, “la antesala al otro mundo” también alude a la tauromaquia, dado que allí cunde “el desorden de ‘una taquilla de expendeduría el día de una corrida mayor’” (16). Ya he mencionado que, para el término “embolado”, el diccionario de la *RAE* propone distintos significados, como el de “artificio engañoso” antes discutido. Otro de estos significados –el que alude “al toro que lleva bolas en las puntas de los cuernos” (*DRAE*)– ciertamente proviene de la tauromaquia, en la cual a su vez se denomina “manso” al toro castrado (buey). Al no poder embestir debido a las bolas que portan en los cuernos, los “embolados” se conducen como los toros “mansos”, castrados. Mediante metáforas tomadas de la tauromaquia, el Padre Eterno establece el paralelo entre el hombre y el toro: en vez de ser como “embolados” o toros “mansos”, castrados, los hombres deben ser como toros que “embisten” agresivamente en su lucha por la supervivencia durante la corrida. Se ha señalado que el toro suele ser el símbolo por excelencia de las características de la masculinidad tradicionalmente idealizadas en la cultura española: “the constant struggle of men to prove their strength, fighting spirit, nobility, violence, domination, power, the fight of reason against emotion, the fight against the female that represents vulnerability and fragility” (Beiras et al. 1526).⁸ No cabe duda de que, para el *autor M*, el “corderito” de Juan Manso debía convertirse en “toro”. Por lo mismo, cuando el Señor lo colocó de vuelta en este mundo, Juan Manso empezó a “embestir a diestra y siniestra” y continuó acometiendo de tan agresiva manera hasta que murió. Al llegar por segunda vez al otro mundo, igualmente arremetió sin reparo contra quien tuviese por delante y, de esta violenta forma, “se coló de rondón en el Paraíso” (504). El *autor M* indica así que, en la lucha por la vida (eterna), el fin justifica los medios. Ciertamente, este autor promueve una forma de masculinidad que enfatiza la violencia y el requisito de ejercerla sin restricciones.⁹

Antes, el *autor M* había mencionado que el Señor decidió darle el permiso de volver a este mundo a Juan Manso porque finalmente “se compadeció” de él (504). Sin embargo, como ahora veremos, en realidad el Padre Eterno no se apiadó de Juan Manso. Tras contestar a su pregunta, el Señor le “dio la espalda”, dejándolo abandonado y solo. Puesto que ya lo habían excluido de todas partes, Juan Manso no tenía lugar adónde ir, ni techo bajo el cual dormir. Por supuesto, sabía que absolutamente nadie lo habría ayudado si hubiese recorrido de nuevo “los inmensos baldíos de ultratumba” en busca de asilo o socorro. Por consiguiente, no le quedó más opción que la de estacionarse frente a la casa del Señor para ver si este se apiadaba de él en algún momento. El *autor M* hace ver cómo, a la caída de la tarde, en el reino “guisaban” la exquisita colación, cuyo “apetitoso olorcillo” el desamparado podía olfatear, pero no saborear (504). De manera indirecta, esta información sugiere que tampoco ahora el Señor se compadeció del menesteroso. En cambio,

se fastidió de tener que verlo cada vez que “salía a tomar el fresco por los jardines del Paraíso” precisamente a esa hora de la “caída de la tarde” en la que dentro de casa preparaban el succulento manjar (504). El Omnipotente se hastió del necesitado, cuya enfadosa presencia le impedía gozar plenamente del sublime paseo crepuscular que se tomaba cada día antes de cenar. Cuando le pareció que bastaba ya de aguantar el enojoso estorbo, se deshizo de él, enviándolo de regreso a este “pícaro mundo” (504).

Con el propósito de inculcar el miedo inconsciente de los receptores de género masculino a ser como Juan Manso –esto es, para infundirles irracional ansiedad de castración–, el *autor M* les hace percibir de manera subliminal cómo Juan Manso fue rechazado por todos los personajes a través de la humillación y la marginalización social, las cuales no solo padeció en esta tierra, sino también en la otra, en donde fue excluido de todas partes: tanto del Paraíso como del Purgatorio y del Infierno. Hanna Arendt (2000) ya ha analizado cómo las ideologías seculares de la modernidad eliminaron “el miedo al infierno” (320). De manera inconsciente, los receptores del *autor M* deben temer el castigo divino que, efectivamente, no es aquí el infierno, sino la expulsión de absolutamente todo espacio social. De ahí que Juan Manso quedase simbólicamente reducido a la condición de transeúnte o de hombre en situación de calle antes de que Dios lo enviara de vuelta a este mundo. Los estudios sobre la masculinidad han advertido que la fragmentación, la exclusión y la invisibilización que sufren los transeúntes cumple la función de “recordarles que no son ‘hombres’” (Calvo et al. 19). Estos representan “un colectivo que en la práctica aparece como fuera de la categoría de ‘verdaderos hombres’ ya que están fuera de cualquier ámbito de poder, elemento definitorio por excelencia de la masculinidad, por lo que al menos aparentemente no ‘han sabido’ ejercer como verdaderos hombres” (Blanco López 37).

Los estudios sobre la masculinidad también han hecho ver que el tratamiento discriminante y prejudicial por motivos de sexualidad constituye una “estrategia” social tanto para “indicar las fronteras de género” como para “establecer sanciones a quienes no se adecuan al modelo prescrito”, los cuales son “estigmatizados como aquellos que incumplen dentro del grupo -según ellos- los estándares de masculinidad deseables” (Colina). Por tanto, el (imperceptible) tratamiento diferencial y prejudicial hacia Juan Manso de parte de todos los demás personajes representa la opresión social que, a juicio del *autor M*, este debía padecer para verse obligado a asumir el mandato de género de la lucha por la vida y convertirse en hombre nuevo, encarnando así el modelo de guerrera virilidad al que la mayoría de los receptores de la propaganda debía responder de manera inconsciente. De este modo, la mayoría mecánicamente contribuiría al mantenimiento del patriarcado, el cual ciertamente requiere

la complicidad de una mayoría de los hombres, quienes deben reproducir actitudes patriarcales y validar instituciones patriarcales para mantener vigente dicha organización sociocultural [...]. La subordinación de otras masculinidades, entonces, procura mantener en la parte baja de la jerarquía de las masculinidades a cualquier alternativa, usando la violencia simbólica o física como forma para marcar o “corregir” los parámetros de comportamientos y deseo de los demás. (Olea Herrero)

Puesto que únicamente el varón estaba obligado a obedecer el mandato de la lucha por la vida, el *autor M* no incluye a ningún personaje femenino en su narración, en donde este brilla por su ausencia. Confidencialmente, manifiesta así su opinión de que la evolución progresiva de la sociedad únicamente se produce por la competencia entre hombres. Las mujeres son algo pasivo y ajeno a las dinámicas de transformación natural.

En la narración del *autor M*, el diálogo entre Juan Manso y los demás personajes o entre estos y el Señor no existe, como ilustra el ejemplo del obispo, a quien el Omnipotente impidió hablar, ordenándole: “Basta de retóricas” (502). Según hemos visto, Dios le “dio la espalda” a Juan Manso inmediatamente después de haberle brindado la respuesta: “Sí, pero a los que embisten, no a los embolados”. De este modo, el Señor imposibilitó tajantemente que Juan Manso le pudiese hacer cualquier otra pregunta, dándole a entender claramente que, para conquistar la Gloria, debía proceder según sus designios y *sin hacer preguntas* pues, sabido es, los designios de Dios son inescrutables. Para el *autor M*, entre Dios y Juan Manso no debía existir diálogo: la existencia de este habría implicado “una situación comunicativa de igualdad, donde el Emisor y el Receptor, en el mismo plano, se escuchan mutuamente. Ambos son emisores y receptores” (Pineda Cachero 199). Al eliminar el diálogo, el *autor M* preserva la radical desigualdad entre el Señor (el amo) y Juan Manso (el que está sujeto al mandato del amo, el esclavo): en lugar de cuestionar sus altísimos designios, Juan Manso debía cumplirlos con absoluta mansedumbre, del mismo modo que un soldado debe acatar con perfecta disciplina las órdenes de un general en el ejército. Esto explica que el Señor no contestara negativa sino positivamente a su interrogación, declarando: “*Sí*; pero a los que embisten, no a los embolados”. El Omnipotente concedió que *sí* prometía su reino a los mansos, pero especificando que *únicamente* se lo prometía a los *mansos que “embisten”*. A hurtadillas, el *autor M* promueve una moral de esclavos: el personaje divino fabricado por él no tiene ningún interés en que los hombres dejen de ser mansos: su auténtico interés radica en que sean dóciles a la “ley natural”, aquí encubierta bajo el disfraz de “ley divina”. He aquí la construcción de una retórica basada en la identificación de la masculinidad española con la religiosidad (secretamente gobernada por la ideología del spencerismo social) y el valor de la disciplina (o incondicional obediencia a la “ley natural”). Claramente, el discurso del *autor M* constituye un discurso manipulador que persigue la eliminación de la actitud crítica hacia el Dios del catolicismo, el símbolo de poder eterno y absoluto que aquí re-instrumentaliza para discretamente imponer la ideología del spencerismo social a los receptores: el hombre no está hecho a imagen de un Dios misericordioso sino a imagen de un Dios implacablemente cruel. Por consiguiente, el hombre hecho a imagen de este desalmado Padre Eterno es el que “naturalmente” debe prevalecer en la sociedad.¹⁰ Conforme indica Bajtín (1996), el autor o emisor que emplea la técnica monológica: “Pretende ser la última palabra. Encubre al mundo y a los hombres representados” (330).

González Vicén ha advertido cómo el “imperialismo” es lo que se obtiene cuando se transpone la ideología del spencerismo social “del contexto de unos intereses de grupos sociales a las relaciones entre Estados. [...] El esquema ideológico es el mismo. Si en el interior se partía de la lucha por la existencia con el triunfo del más apto y el aniquilamiento del menos apto, ahora la lucha, igual de implacable, tiene lugar entre las naciones tenidas unas por superiores a otras y el premio es el reparto del mundo”. Se trata de una ideología que “no vacila en llamar incluso al cielo

en su ayuda y ver en la propia nación [...] el instrumento para ‘civilizar’ el mundo.” En efecto, la analogía entre el spencerismo social interno y el externo va a conducir “a la glorificación de la fuerza y de la conquista, a concebir todas las relaciones humanas como una lucha inexorable y, finalmente, al enaltecimiento de la guerra como forma suprema de la existencia de las naciones” (González Vicén 75). Conforme hemos visto, el *autor M* indica que, “muerto de segunda vez, [Juan Manso] atropelló la famosa cola y se coló de rondón en el Paraíso”. Desliza así que Juan Manso se volvió a colar por el “registro”, el cual, hacía las veces de aduana, según antes hemos observado. Sin embargo, esta vez Juan Manso no se infiltró por la aduana pasando tan desapercibido como una “mosquita muerta”. En cambio, la atravesó “embistiendo” contra quien tuviese por delante con toda la potencia viril de un toro. Esto da a entender que tampoco ahora entró Juan Manso como inmigrante legal en el otro mundo: pasó arrollando tan enérgica y rápidamente a los demás que nadie pudo escudriñar sus papeles para ver si se encontraban en regla. Sin embargo, puesto que, gracias a su perfecta obediencia al mandato de género, Juan Manso triunfó en la lucha por la vida (eterna), colándose “de rondón en el Paraíso”, en esta segunda ocasión, el Señor lo premió, otorgándole la “ciudadanía” de manera simbólica al permitirle permanecer en la Gloria, en donde Juan Manso “no cesa de repetir” la lección que aprendió de la (invisible) opresión que padeció durante su pasada existencia en este y el otro mundo: “¡Milicia es la vida del hombre sobre la tierra!”.¹¹ Esta sentencia proviene del “Libro de Job” en la *Vulgata* (Job 7,1). Al igual que los demás términos empleados por el *autor M*, el de “milicia” en esta sentencia no debemos interpretarlo en su encubridor sentido bíblico, sino como el diccionario indica, es decir, como: “Arte de hacer la guerra y de disciplinar a los soldados para ella” (*DRAE*). De manera emblemática, el nuevo Juan Manso reúne así los atributos de “ciudadano” y de “soldado”. Teniendo en cuenta la antes citada explicación de González Vicén sobre la analogía entre el spencerismo social interior y el exterior, se infiere que, para el *autor M*, el Paraíso no solo simboliza la patria divina (de la que ahora es “ciudadano” Juan Manso), sino que también simboliza una región situada “más allá” –o fuera de las fronteras de la patria–, la cual puede ser conquistada mediante la guerra. De este modo, la “regenerada” masculinidad del Juan Manso convertido en hombre nuevo y “ciudadano soldado” viene a representar el modelo de guerrera virilidad al que los receptores de esta propaganda fabricada por el *autor M* debían obedecer de manera disciplinada para que España se pudiese transformar de nuevo en un imperio, recuperando así su perdido esplendor y volviendo a ser la nación fuerte y poderosa de antaño. Clandestinamente, el *autor M* construye un modelo de masculinidad ajustado a la mitología histórica del nacionalismo español conservador, el cual presentaba “el espíritu marcial de la Reconquista, la colonización de América, las luchas contra los protestantes y la Guerra de Independencia como la verdadera alma de la patria” (Quiroga Fernández de Soto).

El análisis que acabo de exponer demuestra que la propaganda política aquí denunciada por Unamuno refleja las características de la ideología fascista que los historiadores y estudiosos de la misma han identificado como comúnmente aplicables a los distintos regímenes fascistas que se instauraron en Europa después de la Primera Guerra Mundial: tal propaganda manipula al auditorio para imponer una ideología supremacista; intenta envolver al público en una mística pseudo-religiosa; re-instrumentaliza la religión católica, su mitología y sus símbolos para suscitar ansiedad de castración y promover la regeneración de la masculinidad nacional; patrocina la

subordinación de los individuos a una autoridad suprema, suprimiendo el diálogo y el cuestionamiento de la misma; aconseja “embestir”, exaltando la acción sobre el pensamiento crítico racional; favorece la desigualdad, la jerarquía, la misoginia, el machismo y la violencia física y simbólica hacia el “otro” considerado como “inferior”; emplea la historia oficial para justificar sus propios intereses de dominio político; aspira a la creación de un hombre nuevo y de un “ciudadano soldado”, fomentando el militarismo y el expansionismo mediante la guerra. De acuerdo con los historiadores y estudiosos del fascismo, este únicamente surgió en España hacia el año 1930 y en Italia hacia el año 1922 (inicialmente, el término “fascismo” fue utilizado por Mussolini en 1919 para describir su movimiento político). Por tanto, me veo obligada a concluir este trabajo planteando una pregunta de trascendental importancia histórica: si es cierto que, para concebir la parodiada propaganda, Unamuno no pudo inspirarse en su observación y análisis de las circunstancias concretas que estaba viviendo cuando compuso el cuento (publicado en 1892), pues históricamente se ha establecido que en aquel entonces todavía no se habían materializado ni la ideología ni la propaganda fascistas en España (ni en Italia): ¿en qué pudo haberse inspirado Unamuno para concebirla?

NOTAS

- ¹ Según González Gallego, este cuento se publicó tanto en *El Nervión* como en *La Libertad* en 1892.
- ² Esta técnica se inspira en la costumbre que algunos escritores románticos tenían de exponer fantásticas leyendas inventadas por ellos mismos como si las mismas provinieran de la tradición popular.
- ³ Me parece muy probable que, para fabricar su burla de Juan Manso, el *autor M* también se haya apoyado en la sátira contra el hombre “manso” emitida por el narrador de la *Genealogía de la moral* de Nietzsche. Sin embargo, debido a límites de espacio, aquí no podré investigar esta conjetura.
- ⁴ La ley de la lucha por la supervivencia del más fuerte conduce a la ambición inmoderada de éxito, fama o poder, ambición que contrasta con aquella que expresa el afán de superación personal, la pulsión creativa y la voluntad de cambiar el orden de las cosas. Esta sana ambición es la que Unamuno promueve en sus obras.
- ⁵ Se demuestra en este estudio cómo los falangistas emplearon la religión católica en tanto “religión política” para promover la unidad nacional.
- ⁶ Se ha comparado la ociosidad de don Benicio Neira, personaje del *Ciclo Adán y Eva* de Emilia Pardo Bazán, con la de Juan Manso (Cardona 63). Orringer no está de acuerdo con esta comparación: “A don Benicio los demás le llaman un ‘zanguango’, mientras que el carácter de Juan Manso reviste un sentido bíblico” (12). A juicio de este estudioso, la mansedumbre de Juan Manso proviene del *Antiguo Testamento* en donde el “manso” denota “al piadoso y al humilde” (15). El *autor M* le atribuye ociosidad a Juan Manso, pero haciendo que este la oculte bajo la apariencia de bíblica “humildad de corazón”. De ahí que Orringer no note la pereza intuida por Cardona.
- ⁷ El *autor M* desprecia la forma de vida burguesa, pasiva y cómoda de Juan Manso, la cual es igualmente despreciada por el fascismo. Conforme ha señalado el estudioso del fascismo español, Ferrán Gallego, en una entrevista con *El país* (2014): “el fascismo defiende un modo de vida heroica en las antípodas de la vida burguesa, pasiva y confortable. El fascista odia eso: la mediocridad, la falta de entrega y de heroísmo”, modo de vida que percibe como “decadente”. Gallego observa que el fascismo defiende valores de la burguesía como la propiedad, la concepción jerárquica de la sociedad, la religiosidad, el orden, el patriotismo: “Lo que no se acepta de la burguesía es su cobardía”.
- ⁸ Para María Jesús Buxó i Rey, el toro expresa la configuración natural del hombre, mientras que el torero representa la configuración cultural del hombre. A juicio de esta estudiosa, a pesar de los intentos de interpretar la metáfora del toro también como símbolo de feminidad, la fiesta taurina “representa un enfrentamiento de poderes”, cuyo “nudo tensional” se establece únicamente “entre hombres para dirimir el conflicto relativo a la definición de la identidad sexual y de género y con ello relaciones de poder vehiculadas simbólicamente a través del control de la vida y la muerte” (21). En cuanto a la figura del torero y cómo esta fue utilizada en la construcción de diferentes

proyectos de regeneración nacional, ver los dos artículos de Castro Devesa publicados en el año 2020.

⁹ La violencia alentada por el *autor M* es similar a la secundada por el fascismo. Conforme ha observado Ferrán Gallego: “Para el fascismo la violencia no es un instrumento. Lo dice Ramiro Ledesma: lo que caracteriza al fascismo es otro concepto de la violencia. No es la violencia del resistente, no es el instrumento a utilizar cuando ya no queda nada más [por hacer]. No. En el ejercicio de la violencia, el fascista se integra en una comunidad que toma conciencia de su propia fuerza, de su voluntad de poder y se disciplina a través de la destrucción del adversario”.

¹⁰ Para el *autor M*, los hombres españoles tenían que seguir respetando la religión católica, aunque ahora secretamente transformada en una “religión política” cuyo Dios dictaba la “ley natural” de la lucha por la vida, la cual se debía obedecer con perfecta disciplina. En contraste, Unamuno no transforma, sino que niega por completo la existencia del Dios trascendente del catolicismo. Esta negación la expresa de manera especialmente clara en las páginas 211-36 de su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*, por ejemplo. Para Unamuno, el catolicismo es otra religión secretamente empleada como ideología para imponer el control de unos hombres sobre los demás. Unamuno respeta el cristianismo heredero de la primitiva religión cristiana, el cual se opone a todas las ideologías motivadas por la voluntad de dominio de unos sobre otros. Como intentaré demostrar en otro lugar, el protagonista de *San Manuel Bueno, Mártir* encarna este cristianismo liberador.

¹¹ La existencia de una cola o hilera de personas depende de que estas respeten el lugar que les corresponde en la fila. No habría existido la cola de entrada al Paraíso si todos los que hubiesen llegado a la misma hubieran embestido contra los demás como Juan Manso, quien, cabe reiterar: “atropelló la famosa cola y se coló de rondón en el Paraíso”. Por lo mismo, salvo Juan Manso, nadie más arremetió contra la famosa cola. En el fondo es completamente irracional esta sátira contra Juan Manso. Su mayor contradicción o ironía (invisible) consiste en que, en vez de convertirlo en modelo de hombre nuevo, el *autor M* lo transformó en la *única* excepción que confirma la regla –o “ley del padre”– de que solamente “los que embisten” acceden a la Gloria.

OBRAS CITADAS

- Alberich, José. “Sobre el positivismo de Unamuno.” *Cátedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, vol. 9, 1959, pp. 61-75.
- Althusser, L. *Maquiavelo y nosotros*. Akal, 2004.
- Arendt, H. *The Public and the Private Realm*. Penguin, 2000, pp. 182-230.
- Aresti, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Universidad del País Vasco, 2001, pp. 12-13.
- . “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX.” *Historia Contemporánea*, vol. 21, 2000, pp. 363-94.
- Asensi, Manuel. “El teatro de marionetas en Bajtín.” *Filosofía*, 2014.
<http://filomasnou.blogspot.com/2014/05/el-teatro-de-marionetas-en-batjin.html>
- Bajtín, Mijaíl. *La novela polifónica. Teoría de la novela*. Grijaldo, 1996.
- Beiras, A.; Cantera, L.; de Alencar-Rodríguez, R. “‘I am a bull!’ The Construction of Masculinity in a Group of Men Perpetrators of Violence against Women in Spain.” *Universitas Psychologica*, vol.14, n.º. 5, 2015, pp. 1525-38.
- Beltrán Antolín, Joaquín. “¿Peligro Amarillo? El imaginario de China en Occidente entre la geopolítica y la globalización.” *Inter Asia Papers*, n.º. 59, 2018, pp. 1-45.
- Blanco López, Juan. *Hombres. La masculinidad como factor de riesgo. Una etnografía de la invisibilidad*. Universidad Pablo de Olavide, 2012.
https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/564/juan_blanco_tesis.pdf?sequence=1
- Box, Zira; Saz, Ismael. “Politics, Religion and Ideology.” *Routledge Taylor El Frands Croup Spanish Fascism as a Political Religion (1931-1941)*, vol. 12, n.º. 4, 2011, pp. 371-89.
- Buxó i Rey, María Jesús. “Juego de luces y espejos: Identidad y tragedia en el ritual taurino.” *Revista de Estudios Taurinos*, vol. 16, 2003, pp. 35-55.
- Calvo Griselda, Catarino; Celeste, Olarte; Heredia, Matías. “Hombres en Situación de Calle: Construcción de la masculinidad y su relación con los Vínculos Socio-familiares,” 2014.
https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/calvo_gedis.pdf
- Cardona, R.: “*Ciclo Adán y Eva: La autobiografía de don Benicio Neira en versión de Emilia Pardo Bazán.*” *A Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*. Exeter University Press, 1999, pp. 61-74.
- Castro Devesa, David. “La exclusión social y jurídica de las toreras: un símbolo de la consolidación del orden de género establecido (1895-1910).” *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 27, n.º. 2, 2020, pp. 199-218.
- . “Juan Belmonte y la renovación de la masculinidad nacional.” *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 38, 2020, pp. 77-97.
- Colina, Carlos. “La homofobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y eclosión de la diversidad sexual.” *Razón y Palabra*, vol. 67, 2009. Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520725011.pdf>
- Cúneo, Dardo. *Sarmiento y Unamuno*. Universidad de Salamanca, 1997.

- Deeds, E. Finger. "Exercises: Parody as a Practice for Postmodernity." *European Journal of English Studies*, vol. 3, n° 2, 1999, pp. 226-40.
- León, Fray Luis de. *Poesía*. Clásicos Ebro, 1973.
- Fioraso, Nazzareno. "Unamuno, traductor de Spencer". *Pensar la traducción: la filosofía de camino entre las lenguas. Actas del Congreso (Talleres de comunicaciones)*. Madrid, 2012, pp. 221-30.
- Gallego, Ferrán. "La violencia como afirmación fascista." Entrevista con Francesco Arroyo. *El País*, 28 de abril de 2014.
<http://blogs.elpais.com/tormenta-de-ideas/2014/04/del-pensar.html>
- González Gallego, Isidoro. "Recuperación de un cuento perdido de Unamuno. 'Un loco razonante'". *Artes y Humanidades*, 2013, pp. 105-21.
comunicacionconocimiento.ui1.es/index.php/ccy/article/.../25/11
- González Martín, Vicente. *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 1978.
- González Vicén, F. E. "El darwinismo social: Espectro de una ideología." *Anuario de Filosofía del Derecho*, vol. 1, 1984, pp. 163-76.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1984749>
- Hemingway, Maurice; Hedley Clark, Anthony. *A Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*. University of Exeter Press, 1999.
- Lamas, Martha. "El género es cultura." *V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural. (Almada, del 8 al 12 de mayo de 2007): Cooperación y diálogo intercultural*, Portugal, O.E.I, 2007, pp. 1-10.
- Lema Añón, Carlos. "El darwinismo social en la historia de los derechos". *Historia de los derechos fundamentales*. Tomo III: Siglo XIX. Dykinson, 2007.
https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9049/darwinismo_ lema_2007.pdf
- Mas de Xaxàs, Javier. "La virilidad fascista rusa amenaza Europa." *La Vanguardia*, 2019.
<https://www.lavanguardia.com/internacional/20190112/454079967273/la-virilidad-fascista-rusa-amenaza-europa.html>
- Migueles, EJR. "La filosofía extraviada. El lugar de la risa en la cultura". *Estudios Políticos*, vol. 34, 2015, pp. 37-63.
- Navarro, Santiago Juan. "La reflexión sobre la inmortalidad en la obra de Unamuno: Filosofía de la existencia, epistemología y pensamiento religioso." *Cuadernos de ALDEEU*, vol.14, n°1, 1998, pp. 235-52.
- Olea Herrera, Bastián. "La masculinidad hegemónica en la sociedad patriarcal," 2018.
<https://bastian.olea.biz/masculinidad-hegemonica-y-patriarcal/>
- Orringer, Nelson. "Dinámica de la otra vida en la filosofía de Unamuno," *Claridades. Revista de filosofía*, vol.12, n° 1, 2020, pp. 11-34.
- Pelayo, Francisco. "El impacto del darwinismo en la sociedad española del siglo XIX." *Hispania Nova*, vol. 13, 2015, pp. 309-29.
- Pineda Cachero, A. *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Huici Monedes, 2006.
- Quiroga Fernández de Soto, Alejandro. "Los apóstoles de la patria", *Mélanges de la Casa de*

- Velázquez*, vol. 34, n°. 1, 2004, pp. 243-72. <https://journals.openedition.org/mcv/1200>
- Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad." *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Revolución, 1989.
- Sacks DaSilva, Zenia. "Of Single Strands and Textures". *Talk on the Occasion of the Phi Beta Kappa Induction Ceremony, 2010*.
http://www.hofstra.edu/academics/honorsocieties/pbk/pbk_singlestrands.html
- Sánchez Rivera, Miriela. "Construcción social de la maternidad: el papel de las mujeres en la Sociedad," *Opción*, vol. 32, n°. 13, 2016, pp. 921-53.
- Spencer, Herbert. *Justice: being Part IV of the Principles of Ethics*. London & Edimburgh, 1891.
- Unamuno, Miguel de. "Juan Manso. (Cuento de muertos)." *Obras Completas II*. Escelicer, 1967, pp. 501-04.
- . "Prólogo a *San Manuel Bueno, Mártir*, y tres historias más." *Obras Completas II*. Escelicer, 1967, pp. 1115-125.
- . *Del Sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Alianza Editorial, 1993.
- . *La agonía del cristianismo*. Espasa-Calpe, 1996.

Received September 1st, 2022

Accepted November 5th, 2022

**“ERAN DOS FLORES”: LAS PARADOJAS Y LAS AMBIVALENCIAS DE LA
MATERNIDAD EN LA PLAZA DEL DIAMANTE**

Gabrielle Gedo
Independent Scholar

La plaza del Diamante (1962) examina los papeles de género y de clase social a través de la narración de la vida de una mujer que se enfrenta con la violencia y la adversidad y finalmente supera sus circunstancias injustas y aun se libera. En la novela, la maternidad desempeña un papel central e intrigante en la existencia de la protagonista Natalia. En el presente estudio, propongo discutir las ambivalencias, las tensiones, las paradojas y las contradicciones de la maternidad experimentada por Natalia desde una perspectiva feminista, usando teorías psicoanalíticas y sociológicas que se oponen a las ideas generalmente aceptadas sobre la maternidad y sugieren teorías sobre su realidad ambivalente y dolorosa. A la misma vez, las teorías propuestas por la crítica de la novela y los estudios sobre el contexto sociopolítico de la España de la época en que se compuso la obra me serán de utilidad para tratar de llevar a cabo un análisis detallado de la misma cuya meta consiste en revelar las ambivalencias y paradojas en el rol y en los sentimientos maternos de Natalia, criticando las ideas patriarcales sobre la maternidad, la cual no constituye una mera manifestación biológica de la naturaleza femenina. En *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, la socióloga y psicoanalista Nancy Chodorow define a la madre como “a person who socializes and nurtures. It is being a primary parent or caretaker” (11). En esta definición, vemos que ser madre no es simplemente un acto biológico, sino uno que requiere mucho trabajo emocional, lo cual demuestra que no hay ninguna razón por la cual este cargo lo tendrían que ejercer siempre las mujeres. La maternidad es un papel claramente social influido por las expectativas severas y limitativas de la sociedad. Existe un fondo social y político que define nuestra percepción complicada de la madre y de la mujer. A través de una construcción de género que adquiere autoridad mediante el uso de la biología, “women’s mothering is a central and defining feature of the social organization of gender and is implicated in the construction and reproduction of male dominance itself” (Chodorow 9). De esta manera, la maternidad es parte de un ciclo vicioso en cuanto a las expectativas impuestas a las mujeres, las cuales deben ser madres y las madres deben ser “mujeres tradicionales.”

La poeta y teórica Adrienne Rich apoya y desarrolla las teorías de Chodorow en *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Como advierte con este título, uno de sus argumentos principales y fundamentales consiste en que la maternidad no solo es un papel, sino también una *institución* social: “Motherhood—unmentioned in the histories of conquest and serfdom, wars and treaties, exploration and imperialism—has a history, it has an ideology, it is more fundamental than tribalism or nationalism” (Rich 33). He aquí una declaración polémica que señala la naturaleza arraigada de la maternidad y sus efectos en todas las mujeres. En vez de solo reconocer las posibilidades enriquecedoras de la maternidad —las cuales la sociedad ve como la única reacción posible de las mujeres ante su papel de madres— Rich llama la atención hacia la ambigüedad, las paradojas y aun hacia la violencia de ser madre en nuestra sociedad. Argumenta que la maternidad como único papel femenino impone límites sobre las mujeres:

This institution [of motherhood] has been a keystone of the most diverse social and political systems. It has withheld over one-half the human species from the decisions affecting their lives; it exonerates men from fatherhood in any authentic sense; it creates the dangerous schism between 'private' and 'public' life; it calcifies human choices and potentialities. In the most fundamental and bewildering of contradictions, it has alienated women from our bodies by incarcerating us in them. (Rich 13)

La idea de la maternidad como una *institución* social, en vez de solo un “hecho” de la vida (Rich 39), sugiere la existencia de numerosos sistemas que solo pueden soportar un “tipo” de mujer y que castigan a las que parecen diferentes. Al señalar la diferencia entre la institución y la madre individual, Rich cambia el discurso sobre la maternidad, pues no solemos pensar en él como un sistema a un nivel macro. La maternidad es una estructura que se impone y nos manipula, aun si no somos ni tenemos madres. A partir de aquí, Rich concluye presentando la idea radical de que la institución “has alienated women from our bodies by incarcerating us in them.” El cuerpo y las capacidades biológicas de la mujer están intrínsecamente relacionados con sus posibilidades sociales. De esta manera, se establecen limitaciones sobre todas las mujeres y se condena a la mujer por tener dicho cuerpo. Las mujeres, valoradas por sus cuerpos, ni siquiera tienen control sobre esta herramienta. Rich no solo muestra el daño causado por la institución de la maternidad, sino que a su vez nos advierte sobre la violencia y la victimización que puede ocasionar esta institución: “[M]otherhood as institution has ghettoized and degraded female potentialities” (13). Subraya así la imposición y el detrimento que representa y promulga la maternidad como institución forzada.

Rich hace ver las emociones conflictivas que suelen sentir muchas madres. Se resiste a la idea de “motherhood as a single-minded identity” (23). Representa, reconoce y explica la variedad de reacciones emocionales de las madres y habla abiertamente de la rabia, tanto como de la ternura y el amor, normalizando estas emociones y señalando que muchas madres las sienten y que todas son válidas, especialmente bajo el sistema institucional de la maternidad. A veces, las emociones conflictivas aumentan hasta culminar en la violencia e incluso en la matanza de los hijos. Rich admite que esto solo pasa en casos de extrema desesperación: “Instead of recognizing the institutional violence of patriarchal motherhood, society labels those women who finally erupt in violence as psychopathological” (263). Para ella, la violencia no es simplemente un problema interno de la madre, sino uno emblemático de un sistema fracturado e injusto que castiga a las mujeres con la maternidad, en vez de celebrar sus posibilidades. Otro elemento igualmente importante es la expectativa de que la madre debe hacer sacrificios por los hijos. También existe la expectativa de que la madre sacrifique a los hijos por una causa mayor, pese a que la maternidad se considera como el deber más importante en la vida de una mujer. La estudiosa Suzanne Evans cita el sacrificio de la Virgen en la Biblia como el ejemplo máximo de la madre que sufre y sacrifica a su hijo para que él pueda ser heroico (57). En cuanto al sacrificio de los hijos a la guerra, añade: “When a mother, of all people, can support the sacrifice of her child’s life to a cause, then not only must that cause be of ultimate worth, but it would be shameful for others to give less” (Evans 57).

La expectativa de que es necesario sacrificarlo todo por la sociedad, aun lo que supuestamente define a la mujer, revela claramente la violencia e injusticia de la maternidad. Ni Chodorow ni Rich niegan las posibilidades positivamente transformadoras de la maternidad, ni la alegría que sienten algunas mujeres al ser madres. Simplemente reconocen las emociones conflictivas y las posibles ambivalencias que emergen ante el hecho de ser madre. Ambas señalan los sistemas y las estructuras a nivel macro que influyen en la elección de ser madre y cómo esta institución contribuye a la explotación del cuerpo femenino, a la injusticia y a las desigualdades de género, las cuales aumentan si se combinan con las desigualdades de raza, orientación sexual, clase social, etc.

Además de las expectativas generales expuestas por estas teóricas, debemos considerar las creadas para las madres en España, especialmente durante la dictadura franquista. Después de la Primera Guerra Mundial, y en España durante la Segunda República (1931-36) (BBC), los papeles de género se empezaron a modernizar. Los derechos de las mujeres comenzaron a materializarse y ellas tenían más presencia legal y social: votaban, se divorciaban, etc. No obstante, después del golpe de estado y la victoria del bando nacionalista en la Guerra Civil (1936-1939) (BBC), las mujeres fueron relegadas de nuevo a una posición inferior, tradicional y reprimida. Durante la larga dictadura del General Francisco Franco (1939-1975) (BBC), las mujeres tenían que obedecer un modelo opresivo de feminidad basado en el catolicismo y el nacionalismo. Como explica la estudiosa Teresa González Pérez: “El régimen impuso una política de género basada en la doctrina católica, defendía el modelo social paternalista y tradicional, en el que las mujeres, incapacitadas legalmente, estaban supeditadas al marido, a la maternidad y al mundo doméstico” (97). Así, la dictadura impuso aun más expectativas sobre las mujeres y las castigaba fuertemente por cualquier aberración de lo “normal” tal como lo definía la Iglesia y el Estado. Los modelos de la mujer ideal durante esa época eran Teresa de Ávila e Isabel la Católica, las dos representantes más elevadas y “españolas” de la Iglesia y la patria, respectivamente (Blasco Herranz). Es fácil ver cómo tales modelos encajan también dentro del paradigma católico de la “Virgen” (María) frente a la “Putas” (Eva). Estos estándares imposibles limitaban y negaban la realidad y las posibilidades que tenían las mujeres para enfrentarse a sus circunstancias. Esta oposición creaba una situación peligrosa para las mujeres y las encarcelaba en sus propios cuerpos y en las pocas decisiones que ellas podían tomar.

Dentro de esta definición ideal de la mujer, su papel más importante era el de ser madre. Según la sociedad franquista, la maternidad era la única habilidad femenina: “el discurso dominante [...] insistía en menospreciar las capacidades femeninas [...] y en exaltar tan solo una de las dimensiones vitales de la mujer—la maternidad—, que era convertida en su única aportación a la sociedad y, por ende, en fin de su existencia” (Molinero 76-77). En vez de ser una elección libre, la maternidad se convirtió en otra obligación exigida por el Estado. La maternidad era un deber que se ejercía *por* el bien de la nación. La indoctrinación de los hijos era otra de las obligaciones importantes de la maternidad: “Las mujeres eran las encargadas de que la nación no desapareciese: tenían que procrear hijos, cuidarlos y educarlos en los valores de la patria” (Molinero 70). El estado convertía la relación supuestamente cariñosa entre madre e hijos en un arma al servicio de sus propios intereses, corrompiendo así el sentido de la maternidad. Según la estudiosa Inmaculada Blasco Herranz, “el régimen erigió a la familia en uno de los pilares de la

nación, con lo que aquella se transformó en uno de los ámbitos a través de los que también podía realizarse la fidelidad a la nación” (Blasco Herranz). De esta manera, la maternidad no solo era un requisito del Estado, sino una obligación que se cumplía *por* la patria y *por* todo el pueblo español. La institución de la maternidad ya no era simplemente una estructura social, sino una institución y una herramienta del Estado. Al convertir la maternidad en un arma del Estado, el franquismo creó un modelo tanto de la maternidad como de la nación, modelo del cual resultaba casi imposible escaparse. A través de su control sobre la maternidad, el Estado también les usurpaba a las mujeres el poco poder que les quedaba. Al usar la maternidad como un símbolo del mismo sistema que oprimía a las mujeres y a las madres, el franquismo pervertía la maternidad aun más, construyendo un sistema en el que todos los aspectos de la vida –incluido el papel supuestamente positivo y transformativo de ser madre–, se tornaba en un apoyo obligatorio de la opresión.

Las obras de Mercè Rodoreda son extensamente respetadas y estudiadas. Muchos consideran que Rodoreda es una escritora que tiene “peerless talent and [an] impressive body of work”. Su obra maestra, *La plaza del Diamante*, aborda la vida de Natalia en Barcelona durante varios períodos políticos: la monarquía, la Segunda República, la Guerra Civil y la dictadura franquista. Natalia es una protagonista que parece ser una mujer como todas las demás, pero a través de su fuerte voz interior llegamos a comprender su tremenda capacidad emocional y su disposición singular para ver la belleza en el mundo que la rodea. Sin embargo, su mundo social y, en especial, su primer marido, Quimet, la limitaron en extremo y ella solo encontró su voz y alcanzó la liberación al final de la novela. Quimet controló a Natalia en todas las facetas de su vida, incluso en lo referente a su propio nombre, pues él la renombró “Colometa.” Natalia tuvo dos hijos con Quimet, Antoni (“Toni”) y Rita. Después de la muerte de Quimet en la frontera de la Guerra Civil, Natalia se casó con un tendero, Antoni, quien cuidó de Natalia y de su familia. Al final de la novela, Natalia regresó al barrio en el que vivía con Quimet y a la Plaza del Diamante donde lo conoció y allí emitió el grito que finalmente la liberó. El libro termina con su regreso a la casa que comparte con Antoni, en donde reflexiona sobre su amor por él, dando la impresión de que finalmente llegó a sentirse contenta. La estudiosa Neus Carbonell plantea que “[Natalia’s] life embodies the tragedy of a woman who becomes the emblem for all the grief in the world” (Carbonell 18). El personaje de Natalia se convirtió en una representación de algo mayor que su vida aparentemente limitada. De hecho, ella no parecía tener mucha conciencia política ni entender de forma intelectual el sexismo y clasismo contra los cuales se tuvo que enfrentar. Sin embargo, esta falta de opinión también tiene un propósito político: “Dado que la vida de Natàlia se consume por su lucha herculiana [*sic*], hay una sugerencia por parte de Rodoreda de que no existe espacio para la ideología dado que muchas luchas se libraban en un terreno muy concreto” (Bralove 206). Al centrar la narrativa en una protagonista que no podía darse el lujo de involucrarse en la política, Rodoreda enfatiza la lucha cotidiana de Natalia y, por extensión, la de muchas mujeres españolas, para sobrevivir. El significado de la vida de Natalia señala la monumentalidad de una novela cuya trama parece sencilla, pero no lo es, ya que en realidad se trata de la transformación íntima de una mujer. A un nivel aun más profundo, la obra sutilmente asombra, critica y sugiere un camino alternativo para el mundo que rodea a la protagonista. Se podría ver *La plaza del Diamante* como una obra que trata cuestiones de género, posicionándose, incluso, a favor del feminismo. Según la crítica Maureen Tobin Stanley: “[p]odríamos decir que la novela equivale a un estudio

psicoanalítico de la experiencia femenina ante el trasfondo de la destrucción y el conflicto masculinos de la Guerra Civil” (131). Rodoreda aborda la guerra —un asunto típicamente masculino— y la cambia y la recrea desde la perspectiva femenina, ofreciendo una narrativa de los sacrificios y las durezas que sufren las mujeres durante una época asociada a la violencia y a los enfrentamientos masculinos. La novela transforma la narrativa de la guerra —de las glorias y los horrores que experimentan los hombres en el frente— en una reflexión callada y poderosa sobre los efectos de la guerra en una mujer que está sola en el mundo. Como arguye Kathryn Everly: “Rodoreda did choose to expose women’s social situation as unwieldy and unjust. Thus, masculinity, war, and marriage in *La plaça del Diamant* become crucial elements in the destruction and eventual reconstruction of female identity” (64). Por eso, podemos ver que la novela, aun si no fue escrita con intenciones feministas, presenta un desenlace feminista que celebra de una manera sutil la expresión y la identidad de Natalia como mujer en una sociedad que la quería definir sin su propia participación. Como plantea Tobin Stanley: “las ideas feministas en la obra no equivalen a una revolución en el pensamiento sino que constituyen una evolución, una interiorización, adopción, adaptación y transformación de la psicología femenina” (143).

Siguiendo este hilo feminista, los dos matrimonios de Natalia también tienen un valor simbólico. Desde la perspectiva psicoanalítica, Quimet “encarna los valores fálicos” (Tobin Stanley 137). Él representa y promulga las normas patriarcales en su dominación física, psicológica y sexual de la protagonista. Si Natalia representa los retos de la mujer española, Quimet podría representar la imposición de la ley opresiva que —irónicamente, ya que Quimet apoya a los republicanos—, sería una representación de la sociedad y de las leyes franquistas. De esta manera, Quimet no simboliza simplemente su control sobre Natalia, sino también el del sistema de opresión establecido por las tradiciones de la Iglesia y la nación. De hecho, aun después de la muerte de Quimet, Natalia se siente indefensa ante él y, por ello, la liberación al final de la novela está intrínsecamente vinculada con el momento en que deja de estar controlada por él. Everly muestra la importancia de su regreso al piso que compartió con Quimet: “In a rare act of defiance, she carves out the cork with a knife destroying his [Quimet’s] work and at the same time symbolically cutting out his mistrust and accusations from her life” (77). Así, la independencia y la libertad de Natalia dependen del fin del poder opresivo y patriarcal de Quimet. El segundo matrimonio de Natalia tiene implicaciones muy diferentes. Muchos críticos ven el matrimonio entre Natalia y Antoni como una relación de igualdad y cariño que posibilita la liberación final de Natalia. Efectivamente, hay más igualdad en la segunda relación. Se puede ver fácilmente la diferencia entre los dos acompañantes en su uso del lenguaje: mientras que Quimet siempre habla y domina la conversación, Antoni “is a quiet man, who, whenever he speaks, either offers something to Natàlia or thanks her for being there” (Carbonell 23). El cariño y el agradecimiento de Antoni complementan la rica y emocional vida interior de Natalia. Ambos apoyan la construcción de un modelo de hombre que no abusa de su poder ni está demasiado preocupado por su masculinidad. Para algunos críticos, “[la] clave de la novela es la castración de Antoni” porque “[al] denunciar la guerra y al privilegiar la castración, Rodoreda reivindica y subvierte la condición afálica. Cabe decir que la castración ya no representa la falta de poder, sino que constituye un emblema pacifista y pro-vida” (Tobin Stanley 135, 139). A través de su posición más “femenina” dentro de la sociedad, Antoni es capaz de ser una persona más emocional y, de esta manera materna, crea una

conexión más cariñosa con Natalia y sus hijos. Natalia aporta una familia a esta relación, centrando la maternidad y el amor por sus hijos en el matrimonio de una manera positiva. En contraste con el primer matrimonio, con Antoni la maternidad se convierte en un hecho bienvenido e integral, en vez de uno alienante y amenazador. El amor por sus hijos lleva a Natalia a una relación llena de ternura y cariño natural. De hecho, según la crítica María Asunción Gómez, la maternidad es uno de los orígenes de la empatía y de la interdependencia de esta relación: “El personaje de Antoni, diametralmente opuesto a las imágenes tradicionales de virilidad, se acerca, por el contrario, a los valores de la abnegación, generosidad y protección asociados con la madre y es a través de él que Natalia se puede reconciliar con lo materno” (51).

Asimismo, se han sugerido ideas sobre el funcionamiento de la maternidad a un nivel más elevado. Desde el nivel macro, la novela “resulta ser una obra sumamente subversiva que pone de manifiesto y ataca la aniquilación de la vida y la vitalidad humana ocasionadas por los valores falocéntricos y patriarcales. La autora suplementa la cosmovisión dominante con una alterna: a saber, una ideología maternal” (Tobin Stanley 131). Lo materno como una posible respuesta al patriarcado opresivo añade un elemento más significativo a nivel social de la maternidad finalmente tierna y fundamental que Natalia experimenta. Si aceptamos esta idea, al adoptar y aplaudir la femineidad y la maternidad, la novela eleva el papel cotidiano de Natalia y subvierte el rol tradicional de la madre. En vez de ser el papel que se espera cumplan todas las mujeres, la novela crea un concepto de celebración de lo materno y lo utiliza como una herramienta indispensable para el mejoramiento de toda la población, en lugar de emplearlo como una manera de beneficiar a los hombres y de dominar a las mujeres. Concluye Tobin Stanley:

Rodoreda denuncia la crueldad del falo para poner de relieve y valorar lo materno, o sea el trato, el cariño que promueve la vida, la felicidad y el desarrollo. Una cosmovisión materna y preedípica no se limita al papel biológico y social de la madre. Llega a ser una forma de ver el mundo que combate las relaciones de poder y, específicamente, la estructuración jerárquica que divide las relaciones en el dominante y el dominado. En *La plaza* la inversión del modelo freudiano equivale a la búsqueda de esa relación materna que tanto añora Natalia. (140)

Así la maternidad llega a desempeñar un papel integral en el propósito de la novela y aun en su propuesta por un mundo mejor. A través de la maternidad, Rodoreda logra problematizar y discutir todos los temas del libro y elevar los sacrificios y las luchas de Natalia a un nivel universal.

Ciertamente, para Natalia, el embarazo no fue una experiencia positiva. Según Rich, la sociedad impone muchas expectativas no solo en cuanto a la maternidad, sino en cuanto al embarazo también: “This institution —the foundation of human society as we know it— allow[s] [...] only certain [...] expectations [...] embodied in [...] the floating notion that a woman pregnant is a woman calm in her fulfillment” (Rich 39), a pesar de que puede ser un estado incómodo e inquietante. En contraste con esta noción normativa del embarazo, Natalia experimentó el embarazo como una imposición. De hecho, tener un hijo fue el resultado de un mandato de Quimet: “Mientras comíamos avisaba: ‘Hoy haremos un niño’” (Rodoreda 52). Como en el resto de su vida de casada, Natalia no tuvo voz en esta decisión personal que la iba a afectar

desproporcionadamente. Así, “her relationship with Quimet is one of alienation and silence. Quimet imposes himself through language and sexuality, that is, ‘logos’ and ‘phallus’; and with them, he erases Natàlia’s own self” (Carbonell 20). La maternidad era la manifestación física del poder de Quimet y, por extensión, del patriarcado que él representa. Si la maternidad llegó a significar algo diferente para Natalia fue por su propio trabajo interior y por su amor. Su cambio no fue una aceptación de su destino, sino una subversión de esta imposición. A lo largo de su primer embarazo, Natalia no mencionó al bebé ni pronunció la palabra “embarazo”—solo dijo que estaba “en estado” (Rodoreda 61), sugiriendo una desconexión entre ella y su futuro hijo y aun entre ella y su cuerpo preñado. Por extensión, esta falta de vínculo revela la completa falta de poder que ella tenía. Su narración menciona lo que decían y opinaban los demás sobre su hijo, pero ella no ofrece ninguna opinión sobre el bebé mismo. Al no mencionar al futuro hijo por voluntad propia, Natalia se privó de un diálogo interior sobre una etapa sumamente personal de su vida, subrayando la imposición de la maternidad tanto por Quimet como por las instituciones sociales que la dominaban (Tobin Stanley, “El pecado” 78).

Cuando quedó encinta por segunda vez, sí pudo decir la palabra “embarazo” y referirse a “la criatura que se estaba haciendo” (Rodoreda 85-86), pero claramente se trata de nuevo de una imposición. Su tono al introducir el tema está lleno de frustración e infelicidad: “Al cabo de un año y medio, justo al cabo de un año y medio de haber tenido al niño, ¡la sorpresa! Otra vez” (Rodoreda 85). La palabra “justo” y la exactitud del paso del tiempo enfatizan su reacción negativa al embarazo y a la maternidad impuesta. Para Natalia, el embarazo no era una experiencia transformadora, sino una obligación más. Natalia ni siquiera participó en los debates sobre el nombre de la criatura. Durante su embarazo, su padre reapareció y comentó que “aunque su nombre se había perdido, quería que si era un niño se llamara Luis y si era una niña Margarita” (Rodoreda 63). Su preocupación por la “pérdida” y la continuación de la tradición patriarcal enfatizan la imposición estructural del embarazo. Quimet respondió que “sería él quien escogería el nombre de su hijo o hija” (Rodoreda 63). En vez de ser una experiencia personal e interior para Natalia, su embarazo se convirtió en una lucha de poder entre los mayores representantes del patriarcado en su vida. Como señala Tobin Stanley, en este momento, Quimet intentó ser una especie de Adán que da nombre a los animales del jardín edénico (Tobin Stanley, “El pecado” 80). Al afirmar su derecho patriarcal y al crear una conexión especial con Dios, Quimet le quitó a Natalia todas las posibilidades transformadoras y aun “divinas” que el embarazo y la maternidad supuestamente le ofrecen a la mujer. La descripción de Natalia de su malestar físico y sus reacciones emocionales ante esta incomodidad revelan la imposición. Como explica Carbonell: “Quimet’s imposition on Natàlia resulted in motherhood which she experienced in the form of estrangement and infiltration of alien forces in her body” (Carbonell 22). La alienación de Natalia durante su embarazo crea un contraste fuerte con la idea de la mujer sobresaliendo y cumpliendo con su destino mencionada por Rich. Para Natalia, el embarazo era un estado sumamente incómodo. Varias veces menciona su apariencia física y parece tenerle asco a su propio cuerpo: “Yo no sé lo que parecía, redonda como una bola, con los pies debajo y la cabeza encima” (Rodoreda 64). Se veía a sí misma como un objeto; hasta segmentó su propio cuerpo como si este fuera un espécimen científico. La discrepancia entre la imagen institucional de la belleza materna y la realidad brutal se vuelve cada vez más clara. Natalia incluso tuvo que forzarse a recordar que

ella realmente era ella y que su cuerpo era el suyo: “Cuando me despertaba me ponía las manos muy abiertas delante de los ojos y las movía para ver si eran mías y si yo era yo” (Rodoreda 64). En vez de ser la realización de su destino, la maternidad provocó una crisis de identidad para Natalia. Por lo mismo, la maternidad se desarrolla en paralelo con su difícil búsqueda de identidad a lo largo de la novela.

Natalia estaba consciente de su sentimiento de alienación, ilustrando así su angustia: “era como si me hubieran vaciado de mí misma para llenarme de una cosa muy rara” (Rodoreda 66). La palabra “cosa” nos señala la completa falta de vínculo entre madre e hijo. “Hubieran” muestra que la maternidad era la imposición de una fuerza externa y la palabra “para” sugiere que era una meta ajena a los deseos de Natalia. La falta de identidad y libertad comunicada en esta frase refleja la impotencia de Natalia ante la institución materna y cómo dicha institución trataba a las mujeres como si fueran vasallas de la vida nueva y nada más. Además, según Everly, “[Quimet’s] sexual dominance leaves her pregnant but rather than embrace motherhood she feels filled up with [...] ‘una cosa muy rara.’ This chain of events linked to marriage and sexuality shows the continuing violence of the domestic scene in which the male seeks to overtly demonstrate his masculinity (physical superiority) over the female” (71-72). Existe un vínculo irónico entre su maternidad y la violencia que resurge varias veces a lo largo de la novela. Su embarazo y sus reflexiones sobre él ilustran la soledad y la tristeza que Natalia sentía durante el embarazo, sentimientos que, por extensión, reflejan los de otras mujeres “típicas.” Sus sentimientos enfatizan la ironía de que el estado supuestamente más humano y “natural” de toda la vida humana es lo que la hacía sentirse inhumana y alienada de sí misma. Hay una potente conexión entre la tristeza de Natalia y su estado de embarazo. Antes del primer embarazo, ella describió así su vida interior: “me parecía que él [Pere, su novio antes de Quimet] me veía toda por dentro con todas mis cosas y con mi pena. Y menos mal que estaban allí las flores” (Rodoreda 60). Al hablar de lo que “llevaba adentro” precisamente antes de mencionar su embarazo, Natalia crea un vínculo entre el hecho de llevar sus emociones, especialmente su tristeza, adentro y el acto físico de tener una criatura dentro de su cuerpo. También se refiere a “las flores” que representan la belleza y la esperanza que llevaba adentro. Después, estas flores se convierten en su lenguaje de amor por sus hijos. De este modo, Natalia conecta toda su interioridad —tanto su tristeza y soledad como su capacidad de amar y ver la belleza en todas partes— con el embarazo incipiente.

Su alienación ante la imposición de la maternidad persiste durante el parto. Al igual que en el embarazo, los partos difíciles de Natalia no encajan dentro de la narrativa normativa. Como explica Gómez: “Las garantías de un parto fácil resultan ser una falacia, como lo es también la equiparación entre feminidad e instinto maternal” (46), estableciendo una conexión clara entre el parto difícil y cuánto le costó a Natalia conectar con su maternidad. Aun cuando nació el niño, Natalia no parecía sentir ninguna conexión con él: “la comadrona tenía cogida por los pies a una criatura como un animalito, que ya era mía” (Rodoreda 67). La palabra “animalito” sugiere que el bebé que la hizo sentirse alienada de su propio cuerpo todavía no le parecía humano. Además, la falta de conexión con el niño continúa después de la experiencia alienante del embarazo a través de la constante falta de nombre. Ella parecía estar asombrada de que fuese su hijo —“que ya era mí[o]”—, produciendo la impresión de que el niño era una criatura ajena que no tenía nada que ver con ella. Después del nacimiento, Natalia habla en voz pasiva de tener que echar la placenta:

“Y me dijeron que no se había acabado, que todavía tenía que echar la casa del niño. Y no me dejaron dormir, aunque se me cerraban los ojos...” (Rodoreda 68). La angustia y el cansancio de Natalia reflejan la imposición del rol materno y su disociación con su nueva maternidad y con su hijo. La alienación culmina con el grito del parto. A Natalia la sorprendió la fuerza de su voz: “Y el primer grito me ensordecí. Nunca hubiera creído que mi voz pudiera ser tan alta y durar tanto. Y que todo aquel sufrir se me saliese en gritos por la boca y en criatura por abajo” (Rodoreda 67). A través del grito, el dolor y la maternidad están vinculados desde el nacimiento. La idea de que una parte extraña y desconocida de su identidad salía por su boca reformula la alienación que sentía: tenía “cosas adentro” que no imaginaba. Este grito refleja su grito de liberación al final de la novela, pero, en este caso, el grito sirve para dar vida e identidad a otro ser, a su hijo, y aun agrava su crisis de identidad. Según la psicoanalista Dinora Pines, “Pregnancy, particularly first pregnancy, is a crisis point in the search for female identity, for it is a point of no return, whether a baby is born at the end of term or the pregnancy ends in abortion or miscarriage [...] It implies the end of the woman as an independent single unit and the beginning of the unalterable and irrevocable mother-child relationship” (60). El parto no es un momento de amor y emoción, sino una experiencia angustiosa que establece la violencia de la maternidad en su vida. De hecho, durante el primer parto, la violencia se observa muy claramente en la cama matrimonial donde Natalia dio a luz a su hijo: “Y cuando todo estaba a punto de acabar se rompió una columna de la cama” (Rodoreda 67). Aquí se subraya la ironía de la violencia de la maternidad y el contraste, representado por la cama misma, entre la creación (el nacimiento) y la destrucción. Durante el segundo parto, la violencia aumentó y Natalia casi murió. Su descripción del evento resulta atípicamente escasa: “Por poco me voy, porque la sangre me salía como un río y no me la podían cortar” (Rodoreda 86). Este es el único detalle que comparte con nosotros del parto y este silencio constituye una divergencia de la narración que normalmente describe su sufrimiento, señalando el trauma del evento. En contraste con las “flores” de belleza interior, en este caso la naturaleza—el “río”—tiene una connotación negativa y peligrosa, una circunstancia sorprendente en la novela. La violencia continúa teniendo una relación estrecha con la maternidad a través de la “asociación del parto con la muerte” señalada por Gómez (47).

A lo largo de los embarazos, los partos y la primera maternidad de Natalia, Quimet se comportaba de manera sumamente cruel y expresaba celos tanto de ella como de sus hijos. Desde el primer embarazo, compitió con Natalia y con su sufrimiento: “el Quimet empezó, con una gran furia, a quejarse de la pierna” (Rodoreda 64). Para combatir el poder reproductivo de su mujer, Quimet se lamentaba, intentando rivalizar con el malestar físico del embarazo. Según Rich, “There is much to suggest that the male mind has always been haunted by the force of the idea of *dependence on a woman for life itself*” y hay “[an] ancient, continuing envy, awe, and dread of the male for the female capacity to create life” (11, 40). Quimet claramente encarna dichos celos a través de su queja por el dolor, probablemente imaginado, de la pierna. Sus celos y la competencia con el embarazo de Natalia aumentaron cuando Quimet descubrió que tenía un gusano dentro de él. Al principio, solo nos enteramos de sus síntomas, que se parecen mucho a los del embarazo: “Y decía, tengo náuseas, y no hablaba de la pierna, solo de las náuseas que tenía al cabo de un rato de haber comido; y eso que comía con muchas ganas” (Rodoreda 89). Tales síntomas le ofrecieron una clara oportunidad de competir con el malestar sufrido por Natalia durante su embarazo. Le

ordenó a Natalia: “trae la cena pronto, en la farmacia me han dicho que tengo que comer mucho para que el gusano no se me coma a mí” (Rodoreda 90). Él imponía los papeles de género en su casa y usaba otro tipo de “embarazo” para controlar a Natalia. Sus quejas contrastaban con el aislamiento y sufrimiento silencioso de Natalia durante sus embarazos, estableciendo un vínculo entre la maternidad y el silencio. Similarmente el acto de echar el gusano se contrasta con los partos de Natalia. Quimet tenía que “batallar” con el gusano y estaba tan orgulloso del resultado que lo preservó en una botella (Rodoreda 90). La batalla imaginada por Quimet convierte el parto del gusano en una experiencia masculina y gloriosa cuyo fin consistía en contrarrestar la creación femenina que tanto lo amenazaba. El resultado, aunque preservado, es claramente asqueroso: una imagen horrorosa, en contraste con la de los hijos bellos que Natalia dio a luz. Tanto los niños “flores” como el gusano son elementos de la naturaleza para Natalia, pero, a pesar de su alienación durante el embarazo, los niños eran parte de Natalia, mientras que el gusano era un ser ajeno que vivía de Quimet, y no una creación nacida de su cuerpo.

Después de expeler el gusano, Quimet hizo explícita la competencia entre su experiencia y los embarazos de Natalia: “Y el Quimet decía que él y yo éramos iguales porque yo había hecho los niños y él había hecho un gusano de quince metros de largo” (Rodoreda 91). Su regodeo al expulsar tal ser extraño de su cuerpo y su comparación desdeñosa con el parto pervierten la maternidad, algo que pasa varias veces a lo largo de la novela, siempre debido a su violencia masculina. Como explica Carbonell: “As a result [of this episode], birth and life, when given by a patriarchal man, is reduced to a repugnant parasitical experience” (22). A pesar de que la actitud de Quimet es horrorosa, especialmente teniendo en cuenta la violencia del parto experimentada por Natalia, la comparación del embarazo con un “parasitical experience” también válida para nosotros la experiencia del embarazo a ojos de Natalia. Ya hemos visto cómo, para ella, el embarazo sí fue una experiencia de algo ajeno y casi parasítico invadiéndola y controlándola. La comparación entre la imposición real de la maternidad y el gusano parasítico desaira la maternidad de Natalia. A la vez, este contraste cruel nos muestra su experiencia de una manera sensible y tal vez más exacta que ninguna otra. Quimet combatió muy desalmadamente contra la preñez de su mujer, pero para nosotros como lectores, tal paradoja proporciona otra perspectiva y engendra nuestra empatía hacia la experiencia dolorosa de Natalia.

La primera etapa de la maternidad de Natalia fue muy tensa, y la desconexión entre ella y su hijo continuó durante gran parte de la infancia de este. Después de describir el parto, Natalia narra cómo su hijo recién nacido pasaba hambre. Al nacer, el bebé por poco murió, presagiando su futura casi-muerte por inanición. Natalia claramente se sentía angustiada por su “fracaso”: “No pude criar. Tenía un pecho pequeño y liso como siempre y el otro lleno de leche” (Rodoreda 68). No podía establecer una conexión, la cual supuestamente debe darse de manera natural, y proyectaba en el hijo el efecto desmoralizante de no poder ser el modelo de mujer y madre ideal. El cuerpo “inútil” de Natalia decía explícitamente lo que ella nunca confiesa explícitamente —que no quería ser madre— o, por lo menos, que su cuerpo la traicionaba, reflejando su íntima ambivalencia hacia la maternidad. Como explica Fages: “Dentro de la sociedad patriarcal, el hecho de que Natàlia no pueda criar se ve como una tara. Natàlia es una madre incompleta al no tener leche para su cría, creando un proceso de desvinculación entre madre e hijo”. La ambivalencia hacia la maternidad sigue manifestándose en la ambivalencia hacia el cuerpo materno. La

desconexión emocional entre Natalia y su hijo también sigue y aun el hecho de que “había sido un niño” (Rodoreda 68) parece una ocurrencia tardía. Cuando el niño no paraba de llorar, Natalia y Quimet lo encerraban en otra habitación para poder dormir. Esta decisión de Natalia y Quimet podría parecer un abandono, pero realmente era un acto tanto desesperado como pragmático. La separación sí era otro síntoma de la desconexión entre madre e hijo, pero también era un sacrificio de la posibilidad de establecer un vínculo más cercano con él. Esta separación va a contrastar con el posterior retrato tierno de Natalia durmiendo con sus hijos en la misma cama. El sufrimiento físico del niño reflejaba el dolor emocional sentido por Natalia en su maternidad “fallida.” El llanto constante del hijo expresaba el sufrimiento de Natalia en tanto madre sin experiencia ni modelos, y ella aun proyectaba su falta de esperanza en su hijo: “Se veía bien claro que aquel niño estaba harto de vivir” (Rodoreda 69). Aquí, Natalia crea distancia a través de la frase “aquel niño,” tanto para darse seguridad emocional durante este periodo incierto y aterrador como para expresar la falta de vínculo con su hijo, que seguía sin tener un nombre. Como arguye Gómez: “Natalia parece, además, sentirse culpable porque su falta de voluntad de vivir se refleja también en el niño que acaba de nacer” (47). La desesperación y la tragedia de este momento contrastan fuertemente con la supuesta magia de la creación. Su propio hijo niega su maternidad: la creación no quiere ser creada. La tragedia de estos momentos iniciales de su maternidad no consistía simplemente en que ella se sentía tan alejada de su propio hijo, sino que su hijo rechazaba todo lo que ella le daba, la posibilidad del amor materno y la vida misma. La desconexión tanto emocional como física sugiere que el hijo no podía sobrevivir mientras Natalia tuviese una conexión tan tenue con su maternidad. Solo cuando logra Natalia nombrarlo y empezar a establecer una conexión emocional con él, el bebé comenzó a comer, dando la impresión de que iba a sobrevivir. La desconexión y la angustia casi explotaron en agresión varias veces. Justo cuando nació el niño, “sentí una voz que decía, y de tan fuera de mí que estaba no pude saber de quién era la voz, ha estado a punto de ahogarlo” (Rodoreda 67). La distancia entre Natalia y la voz, posiblemente la suya, crea un fuerte sentido de disociación y resistencia al rol materno. Su maternidad era percibida como tan arriesgada que alguien, probablemente ella misma, intentó rechazarla por completo. La violencia no constituía simplemente una parte de ser madre, sino una solución ante la angustia de la maternidad impuesta. Este momento contrasta fuertemente con su plan posterior de matar a sus hijos por misericordia.

A pesar de que la angustia y la desconexión de Natalia perduran, también vemos las primeras pistas de su amor por los hijos. Durante esta etapa, Natalia se refiere por primera vez al ombligo, el cual llegará a convertirse en un símbolo de ternura y amor para ella. Al principio, el ombligo solo formaba parte de la manifestación de su ansiedad: “yo temía que reventase. De que se abriese por el ombligo” (Rodoreda 69). Ve el ombligo, la conexión entre madre e hijo, como la vía de destrucción del bebé y de la maternidad, y su temor al ombligo reflejaba su temor al vínculo entre madre e hijo. Sin embargo, con la ayuda de la comadrona, Natalia empieza a ver la importancia del ombligo para ella y para su concepción del amor: “Siempre me decía que el ombligo es la cosa más importante de la persona” (Rodoreda 69). Así, el vínculo directo entre madre y hijo era el centro de la humanidad y del amor para Natalia. Como luego veremos, al final de la novela, ella demuestra su amor por Antoni cuando regresa al lado de él y le mete el dedo en el ombligo. Después del periodo más frustrante de la infancia compartida de Toni y Rita, Natalia tuvo la oportunidad de expresar su amor intenso por sus hijos, invirtiendo finalmente su actitud

anterior de angustia y disociación frente a la maternidad. El paso del tiempo y el contraste entre los hijos y Quimet con su gusano seguramente contribuyeron a esta transición, pero su propia naturaleza hizo que el cambio ocurriera. Aunque ser madre no era parte de su “naturaleza,” como diría la sociedad, observar el mundo y ver la belleza en lo que la rodeaba, especialmente en lo cotidiano, sí era parte de ella. Su capacidad de ver la hermosura la llevó a establecer una conexión positiva con sus hijos. Por primera vez, Natalia vinculó a sus hijos con la naturaleza y la belleza: “Y mis niños... Yo no sé, porque ya se sabe que una madre siempre exagera, pero eran dos flores. No eran para ganar ningún primer premio, pero eran dos flores. Con unos ojitos..., con unos ojitos que miraban y cuando miraban aquellos ojitos...” (Rodoreda 93). La lengua, como muestran las elipsis, ni siquiera puede describir ni contener su amor profundo por sus hijos. La conexión con la naturaleza hermosa y “femenina” de las flores enfatiza la belleza del amor materno, algo muy femenino y puro, y el diminutivo de “ojitos” refleja la ternura de Natalia: he aquí un cambio drástico frente a su desesperación anterior. Los cuerpos de sus hijos ya no la asustan, sino que son un elemento central de su expresión de amor por ellos. La mirada, algo muy importante para Natalia a lo largo de la novela, establece un vínculo personal y fuerte entre la madre y sus hijos, creando una maternidad no ideal, sino pragmática en la simplicidad y la grandeza de su amor.

Sin embargo, durante aquel desarrollo materno, Quimet inventó otra responsabilidad materna para su mujer y, además del caos de la maternidad, le impuso un palomar. En contraste con lo que simbolizan tradicionalmente, las palomas son destructivas y caóticas e hicieron que Natalia se sintiera completamente hundida, reflejando sus experiencias iniciales de la maternidad. Casi se volvió loca con su presencia: “Solo oía zureos de palomas. Me mataba limpiando porquería de palomas. Todo yo olía a palomas. Palomas en la azotea, palomas en el piso; soñaba con ellas. La chica de las palomas” (Rodoreda 121). Un capricho de Quimet se convirtió en una tortura para Natalia. Según Carbonell, tanto el nombre “Colometa” (“palomita”) como el palomar mismo “convey [Quimet’s] dominion over Natàlia and invasion of her own private space” (Carbonell 22). Como en el caso de la maternidad, las palomas no conllevan ningún sentido de lo sagrado a pesar de las expectativas sociales. En contraste con la imagen bella de los hijos-flores, aquí la naturaleza tiene un papel destructivo. Finalmente, Natalia decidió “[que] se habían acabado las palomas. [...] Cogía los huevos de la paloma que no huían [...] Y los huevos, solos en medio de su nido de esparto, se pudrían” (Rodoreda 134-35). Por primera vez, Natalia hizo algo por propia voluntad y aun desafió a Quimet. Fue una reacción ante la maternidad impuesta y llena de sufrimiento: “In the first step toward her liberation, Natàlia directs her attack against the doves’ eggs; that is, she attacks reproduction that has caused her so much pain” (Carbonell 22). Sus hijos han llegado a ser una belleza querida por Natalia, pero su agresividad contra la maternidad misma ha permanecido, requiriendo una salida en la forma de destrucción del palomar, la cual viene a ser como una especie de grito contra la maternidad. Al final de la novela, cuando Natalia busca refugio y consuelo al alimentar a los pájaros en el parque, cambia su relación con las aves, retomando el poder y empezando su renacimiento y la etapa final de su búsqueda de identidad.

La Guerra Civil complicó aun más la maternidad de Natalia. Aunque ella no estaba involucrada en el conflicto, el evento introdujo violencia y sufrimiento en su vida y en la de su familia. La guerra intensificó sus emociones mixtas sobre su rol materno, pero ella nunca manifestó vergüenza al explicar su desgraciada situación económica. Natalia y sus hijos pasaban

tanta hambre que ella decidió enviar a Toni a una colonia para que pudiese comer. Desde fuera, este acto podría parecer un abandono, pero vemos claramente que fue un sacrificio doloroso para Natalia. Ahora su amor por sus hijos no es tan complicado como cuando eran bebés y es algo intrínseco e íntimo para ella: “me di cuenta enseguida de que le miraba y le veía como era: como una flor” (Rodoreda 169-70). Para Natalia, el motivo de la flor se convierte en el lenguaje del amor, en la inocencia de sus hijos y la dulzura y pureza de su amor por ellos: “Las alusiones botánicas y naturales refuerzan la idea del gozo [*sic*] materno [...] Su cuerpo produjo a estos niños bellos que la vinculan con la vida, con los ciclos naturales de las plantas perennes que fallecen en invierno y resucitan en la primavera. Al denominarlos dos flores, la narradora celebra la terquedad de la vida aun ante las adversidades más duras” (Tobin Stanley, “La castración 140-41). A través de la inanición y de esta separación necesaria, la guerra corrompe la maternidad que supuestamente es el aspecto más puro y milagroso en la existencia femenina. La guerra obliga a Natalia a hacer sacrificios casi impensables por sus hijos y a desempeñar nuevos papeles sociales. Debido a su desesperada situación y a la ausencia de Quimet, Natalia tiene que ser a la vez madre y padre: además de ser el apoyo emocional para sus hijos, tiene que tomar decisiones difíciles sin prestar demasiada atención a la dificultad y sufrimiento que estas ocasionan. Ahora debe encontrar comida para su familia y proteger a sus niños. En el caso de la colonia, “Julietta ya se estaba ablandando, y yo seguía dura. [...] Entonces me acurruqué delante del niño y le expliqué muy claro que no podía ser, que no teníamos para comer, que si se quedaba en casa nos moriríamos todos” (Rodoreda 170). Estas responsabilidades eran consideradas como “masculinas” por la sociedad, pero la guerra había cambiado las cosas, y Natalia se vio obligada a ejercer otro papel. La guerra introdujo ambigüedad en cuanto a los papeles de género. Sin embargo, como hemos visto, Natalia continúa expresando sus sentimientos en términos de flores, creando un gran contraste entre la violencia y lo “masculino” de la guerra y su amor materno y “femenino” por sus hijos.

Esta dicotomía aumenta durante la posguerra cuando Natalia y sus hijos pasan más hambre todavía. La familia sufre tanto que Natalia llega a una conclusión socialmente impensable: “pensé que los mataría” y después que se mataría ella misma (Rodoreda 182). Irónicamente, durante esta primera etapa del franquismo, el sacrificio era una función de la mujer ideal: “El modelo femenino ideal era una mujer asexuada y abnegada, dispuesta a todos los sacrificios, una mujer discreta, una mujer silenciosa” (Moliner 81). Al oponer esta imagen de la mujer “perfecta” con la dolorosa realidad de Natalia, Rodoreda subraya la injusticia del arquetipo, de las decisiones que la protagonista debía tomar y del gran sufrimiento que estas le ocasionaban. La decisión del infanticidio podría parecer resultado de una calculación fría, pero vemos que la toma, paradójicamente, porque ama tanto a sus hijos. Según Tobin Stanley: “el infanticidio propuesto por Natalia solo se debería considerar un acto de misericordia, de eutanasia, de supremo amor materno. No se debe denunciar el caso específico de Natalia sino la crueldad institucionalizada llevada a cabo por el régimen franquista y, por extensión, la destrucción y aniquilación de la vida humana resultantes de la guerra” (Tobin Stanley, “El pecado” 76). La guerra corrompe la belleza del amor materno de Natalia y lo convierte en otro instrumento de injusticia y violencia que culmina en la decisión más horrible y trágica que una madre puede tomar. El amor extraordinario de Natalia contrasta fuertemente con las normas impuestas a las mujeres por el régimen franquista.

De esta manera, Rodoreda muestra el vacío creado por los sacrificios exigidos por el Estado: la mayor ofrenda que una madre puede hacer no es la de sacrificar a sus hijos por la patria, sino la de sacrificarlos para que no sufran más bajo un sistema inhumano. El “supremo amor materno” de Natalia difiere de la imagen católica de la Virgen sacrificando a Jesús, pues el de Natalia es un sacrificio tan personal que no beneficia a nadie más. Conforme nos explica la estudiosa Jacqueline Rose: “But the mother must be noble and her agony redemptive. [...] What the pain of mothers must never expose is a viciously unjust world in a complete mess” (12). El sacrificio de Natalia señala la magnitud de las injusticias de la posguerra. El poder de su amor es sorprendente y sumamente conmovedor. Sin embargo, como nota Gómez, “el intento de infanticidio, aunque justificado ante el acoso del hambre y los horrores de la guerra, no deja de ser escalofriante” (35). Al mostrar el horror de este plan, la novela subraya la desesperación y la brutalidad de la situación. Además, al juntar dicho horror con la maternidad, crea el mayor impacto emocional para Natalia y para los lectores. Es el momento decisivo, plantea Tobin Stanley, en la trayectoria de Natalia (“La castración” 133). De esta manera, la violencia y la maternidad, elementos que tradicionalmente se oponen y definen la relación binaria entre la masculinidad y la feminidad, se unen en un clímax trágico. Es de notar que el método de Natalia para matar a sus hijos y a sí misma representa la combinación de su empatía y de su sentido práctico. Decidió usar agua fuerte, convirtiendo un objeto casero en una herramienta para la violencia. Sin embargo, el agua fuerte, al ser femenino, es un arma de misericordia (en contraste con el cuchillo “fálico” de figuras masculinas, como Abraham en la Biblia): “es líquido y contiene el vocablo ‘agua’ en su nomenclatura, un hecho que recuerda a las aguas amnióticas [...] Además, el aguafuerte se ingiere por vía oral, que resulta ser un recordatorio de la lactancia materna y la alimentación del bebé” (Tobin Stanley, “El pecado” 87). Aun su método de matar a sus hijos tiene un vínculo fuerte con la maternidad y nos recuerda los dos embarazos que le causaron tanto sufrimiento. Natalia conecta sus hijos—“flores”—y su amor por ellos con la naturaleza y, por lo tanto, la única cosa que los puede matar es un producto químico que es tóxico para las plantas.

La idea se le ocurre cuando Natalia está en su cama—“una noche, con la Rita a un lado y Antoni al otro”—y ella decide hacerlo cuando están durmiendo, en un estado en el que están “como ángeles” (Rodoreda 182, 115). Así, redefine otra vez lo que significa la cama. Antes, durante los dos partos que padeció en ella—cuando rompió la varilla y cuando casi murió—la cama representaba el vínculo entre la maternidad y la violencia. Ahora, cuando ella duerme allí con sus hijos, la cama es un sitio de consuelo, cariño y amor donde toda la familia está junta. Según Tobin Stanley, dormir juntos “sirve para recordar el estrecho vínculo físico entre el cuerpo materno y su prole” (“El pecado” 83). Irónicamente, como hemos visto, Natalia no sentía una conexión con sus hijos cuando estaba embarazada o cuando ellos eran recién nacidos. Sin embargo, en este momento de sufrimiento, la conexión física entre ellos se ha convertido en algo imprescindible y tierno para ella, reflejando su cambio de actitud hacia sus hijos “flores.” La operación de matar a sus hijos cuando duermen constituye una acción que viola su inocencia durante sus momentos más vulnerables, pero así Natalia puede protegerlos del sufrimiento. La decisión de cómo va a hacerlo es su acto final de compasión y misericordia. Su plan sintetiza perfectamente la complejidad y las paradojas de su maternidad. El momento de la decisión está lleno de soledad y silencio. A lo largo del libro, especialmente cuando estaba con Quimet, Natalia no hablaba de “las cosas que yo llevaba

por dentro” (Rodoreda 25). Cuando tiene la intención de matar a sus hijos, quiere gritar “y cuando ya tenía el grito a punto de salir, lo pensaba y dejaba el grito adentro” (Rodoreda 182). Como siempre, no puede expresarse ni dar voz a su identidad. Sin embargo, esta vez controla su voz no simplemente por cuestiones de miedo o identidad, sino también para proteger a sus hijos (a pesar de que es una protección paradójica). En vez de restarle identidad, la falta de voz enfatiza su identidad como madre. Aun así, su silencio también subraya su soledad: “y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería” (Rodoreda 183). Ella ilustra cómo su familia estaba abandonada por la sociedad, estaba completamente aislada y desesperada. Ni siquiera tenía el consuelo de la religión. Nunca menciona a Dios ni a la Virgen cuando contempla la posibilidad del infanticidio y el suicidio, alejando su sacrificio aun más del sacrificio esperado por las instituciones sociales. Como en el caso de la política, la vida de Natalia no le da espacio para pensar en la religión ni para considerar el sacrificio a la luz de la visión teológica. Al comentar que “no habíamos hecho mal a nadie,” también sutilmente reafirma su posición como una persona buena y aun “normal”, poniendo fin a la idea de que ella pudiera ser considerada como una madre “mala” debido a sus planes. Así retoma la narrativa, mostrándonos su dolor y cómo ha llegado a este estado de desesperación. Para Natalia, lo que en realidad mata a sus hijos es una fuerza ajena y abstracta. Ella concibe el hambre y la injusticia como “aquellas manos que sacudían a mis hijos” (Rodoreda 182). La disparidad entre “aquellas manos” y “mis hijos” indica claramente que no es ella quien está trayendo la muerte a su familia: matar a sus hijos no es un acto que ella quiere cometer. En ella, el plan se disocia del acto mismo, reflejando la naturaleza paradójica de su intención.

Cuando va a la tienda para conseguir el agua fuerte, Natalia reflexiona sobre la vida y la muerte. En particular, piensa en su madre fallecida: “Había aprendido a leer y a escribir y mi madre me había acostumbrado a llevar vestidos blancos” (Rodoreda 192). Así crea un vínculo entre la muerte y la maternidad. Además, el color blanco nos recuerda la inocencia de los niños. Es interesante notar que durante estas reflexiones Natalia nunca menciona a sus hijos. Este silencio sugiere cuánto dolor siente al tener que matarlos. Es una manera de preservar la inocencia “blanca” de sus hijos y su propio papel de madre: si no piensa en lo que va a hacer, todavía es una madre “pura,” o sea no paradójica. En la tienda, el tendero la salva de su situación al ofrecerle trabajo. Durante su conversación, Natalia casi no habla y solo “dije que no con la cabeza” y “[d]ije que sí con la cabeza” (Rodoreda 195). Ella logra cambiar las vidas de sus hijos sin decir ni una palabra. En contraste con su silencio anterior, éste no está lleno de soledad: ahora hay empatía y solidaridad aun en la falta de palabras. La comunicación silenciosa y emocional en este momento es integral para Natalia y para su manera de pensar. Así empieza a cambiar un poco: en vez de silenciar su voz e identidad, se está acercando a un silencio que puede ser constructivo. La resolución de este problema forma parte de su larga trayectoria hacia la libertad, y su papel de madre está intrínsecamente vinculado con este proceso.

Aunque un hombre salva a Natalia y aunque ella parece volver a desempeñar el tradicional papel femenino, Rodoreda cambia la dinámica típica entre la mujer y el “salvador.” Antoni, el tendero, es un hombre muy sensible: *intuye* que Natalia necesita ayuda, una cualidad normalmente asociada con las mujeres y aun más con las madres. Plantea Tobin Stanley: “Al igual que Natalia con sus hijos, Antoni se puso en el lugar de Natalia. Él sabía, intuía, exactamente el acto que estaba

a punto de cometer ella. Por puro altruismo y empatía, le ofreció un trabajo” (“El pecado” 83). Por primera vez, alguien le brinda apoyo materno a Natalia. Así, los papeles están invertidos y Natalia puede dejar de representar la violencia aparente y volver a ser una madre y un padre que provee por sus hijos. Al aceptar la ayuda y al “[poner] con mucho cuidado [la botella] encima del mostrador” (Rodoreda 195), Natalia rechaza simbólicamente la muerte y la violencia a favor de la compasión que las madres “deben” mostrar. Al final, hay un momento clave en su desarrollo emocional como madre y mujer: “Y cuando llegué al piso, yo, que casi nunca había llorado, me eché a llorar como si no fuese una mujer” (Rodoreda 195). El hecho de que Natalia lloró—algo que no hizo ni cuando su madre murió ni cuando recibió las noticias sobre la muerte de Quimet—señala la complejidad y el dolor de sus emociones en cuanto a sus hijos. La externalización de sus emociones es un paso importante hacia el grito libertador que tendrá lugar al final de la novela. Es un cese en su largo silencio. La frase “como si no fuese una mujer” cambia la narrativa típica de las mujeres demasiado emocionales a una de conexión entre la represión de las emociones y el estado de ser una mujer adulta. Por primera vez hay un toque de vergüenza en su narración, sugiriendo la profundidad de su angustia. Natalia de nuevo conecta su dolor con el llanto de un bebé, mostrando de nuevo el vínculo intrínseco que existía entre su sufrimiento materno y la primera etapa de su maternidad. Natalia subvierte las expectativas sociales y muestra una profunda sensibilidad hacia sus propias emociones o hacia su represión de las mismas. Resulta muy llamativo que nunca lloró cuando estaba pensando en matar a sus hijos: solo lo hace cuando ya no tiene que cometer este sacrificio. Es un momento de alivio profundo que revela cuánto “llevaba por dentro” (Rodoreda 25). Así Natalia libera un fragmento tanto del grito previo como del futuro, ya que este momento también conecta con su grito de liberación al final de la novela, creando un vínculo fuerte entre su liberación total y su emancipación como madre. Natalia se expresa y finalmente tiene una voz. Su identidad materna ha sido personalmente definida, consolidada y rescatada de la definición oficial franquista.

La maternidad llega a ser una experiencia agridulce para Natalia. Esta ha sido una realidad de su vida y constituye una parte central de su identidad, como bien sugiere su grito de renacimiento. Al igual que el parto, ella tiene que parir su identidad, tiene que parirse a sí misma. La ternura de su lenguaje de amor revela el lado sensible de su maternidad, el cual se manifiesta aun en los momentos más duros, como cuando casi mata a sus hijos. Además, la maternidad forma parte de su reafirmación de la vida. En vez de ser una representación de su desesperación, de la agresividad hacia su propio cuerpo y hacia la maternidad, los olores vitales de sus hijos se convierten en una llamada de atención hacia la vida: “Y el olor de los niños cuando eran pequeños, de leche y de saliva, de leche todavía buena y de leche que se había agriado” (Rodoreda 249). La maternidad representada por la leche no es una experiencia completamente positiva para ella, pero tampoco termina siendo una imposición ni una alienación, sino una parte integral de su persona. Aunque casi no había logrado sobrevivir a la maternidad en algunos momentos, ser madre llegó a simbolizar la vida para ella, en vez de la violencia y la muerte. Al final, hay un sentido de satisfacción o, por lo menos, de aceptación de la maternidad sin por tanto rendirse a las imposiciones del patriarcado. Las palomas y sus crías parecen haber absorbido la hostilidad de Natalia hacia el rol materno y, por eso, con la seguridad económica Natalia puede concentrarse en manifestar ternura por sus hijos, en vez de tener que lidiar con el reto de sobrevivir a la maternidad

forzada. Gracias a su segundo matrimonio, finalmente tiene una familia cariñosa y llena de amor sin la agresión de Quimet y sin la agonía ocasionada por la guerra: “[Antoni] necesitaba decirme que nunca en su vida había sido tan feliz como desde que nos tenía a los tres en casa y que me tenía que dar las gracias” (Rodoreda 223-24). Al apoyarla económica y emocionalmente, Antoni finalmente permite que Natalia pueda darse el lujo de apreciar (o, por lo menos, de no resistir) el papel materno, en vez de estar preocupada y resentida contra las formas de violencia que impone el modelo ideal. Sin embargo, con la estabilidad económica y el crecimiento de sus hijos, Natalia pierde algunos elementos de la ternura y la intimidad que compartía con ellos cuando estaban solos. Ya no duermen todos juntos ni pasan todo el tiempo juntos, lo cual hace ver la centralidad que las duras circunstancias tuvieron en su experiencia de la maternidad. Al formar una familia con Antoni, Natalia pierde una parte de lo que convertía su maternidad en algo extraordinario y su experiencia se vuelve algo más “típica,” pero, a la vez, dicha “normalidad” le permite sentirse más cómoda en su rol materno.

Claro está que la maternidad no es toda la identidad de Natalia, solo es parte de su identidad y de su renacimiento. Después de su visita a la Plaza del Diamante, Natalia regresa al lado de Antoni y piensa en su amor por él, en vez de pensar en su amor por sus hijos. Aun así, su sentimiento materno informa su vuelta a Antoni, pues su cariño por él se manifiesta de una forma sumamente maternal:

Y le empecé a pasar la mano poco a poco por el vientre porque era mi pobrecito inválido y con la cara contra su espalda pensé que no quería que se muriera nunca [...] y antes de dormirme, mientras le pasaba la mano por el vientre, me encontré con el ombligo y le metí el dedo dentro para tapanlo, para que no se me vaciase todo él por allí... Todos, cuando nacemos, somos como peras... (Rodoreda 255)

Expresa su amor a través de las mismas ideas que tuvo cuando nació Toni, cuando la maternidad era una fuerza más negativa. Ahora Natalia se centra en su definición del amor, sugiriendo que la conexión más fuerte e íntima para ella sigue siendo el vínculo materno. Ha dado un paso increíble si se tiene en cuenta su previa ambivalencia hacia la maternidad y la desconexión que tenía con sus hijos cuando eran bebés. Esto demuestra la importancia que tuvo la trayectoria de la maternidad en el desarrollo de su identidad. En las últimas frases de la novela, Natalia habla de los pájaros de nuevo, recordándonos su obsesión con las palomas y luego con los pájaros en el parque. En contraste con aquellas experiencias, sin embargo, esta es positiva: “se metían en el charco, se bañaban en él con las plumas erizadas y mezclaban el cielo con fango y con picos y con alas. Contentos...” (Rodoreda 256). Si las palomas representaban el aspecto agresivo hacia el rol materno de Natalia, estos pájaros representan su actual sentimiento hacia la maternidad. Son un símbolo positivo y esperanzador, sugiriendo paz y aceptación. No es una maternidad ni tan feliz ni tan perfecta como la pinta el discurso oficial, pero Natalia está bastante contenta y cómoda en su vida de trabajadora, compañera y madre. Ya no existe esa agresividad que sentía contra las palomas. La novela no tiene un final feliz, pero las últimas frases transmiten paz, incluso en cuanto a la percepción de Natalia del rol materno.

La obra reafirma las teorías de Chodorow y Rich, y al final la maternidad se representa como una experiencia personal, lo cual significa que las presiones sociales han dejado de tener tanta importancia en la vida de la protagonista. Su propia maternidad se ha separado de la institucionalmente impuesta en lo posible. Ella ha establecido su propia concepción del amor y del papel materno. Así Rodoreda redefine la maternidad como un amor complejo que se centra en la vivencia personal de una mujer, la cual logra superar la angustia ocasionada por la maternidad impuesta. La novela combate la imagen institucional de la madre ideal con esta experiencia tan íntima y compleja. De esta manera, la maternidad se vuelve indefinible. Tal vez la mayor contribución de la novela es su resistencia a ofrecer una descripción de la maternidad. Al no definirla, Rodoreda abre esta relación a todas las posibilidades, incluyendo el sufrimiento y el amor agridulce experimentados por Natalia. En *La plaza del Diamante*, la maternidad, la cual empieza con el daño ocasionado por el poder social, no termina con la victoria de este, sino con la asunción tanto de la ternura como del sufrimiento que la maternidad puede ocasionar y con una redefinición de la maternidad como indeterminable. Se acepta la ambivalencia, permitiendo que la mujer finalmente encuentre paz al ejercer un papel de madre con el que ella puede y consiente lidiar de manera voluntaria, superando así el sentimiento trágico ocasionado por la absurda fantasía patriarcal de la maternidad.

OBRAS CITADAS

- Blasco Herranz, Inmaculada. “Género y nación durante el franquismo.” *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, 2014, pp. 49–71.
<https://books.openedition.org/cvz/1159?lang=en>.
- Bralove, Alicia. “La caracterización de Natàlia en *La plaza del Diamante* De Mercè Rodoreda.” *Círculo: Revista De Cultura*, vol. 40, 2011, pp. 201–208.
- Carbonell, Neus. “In the Name of the Mother and the Daughter: The Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda’s *La plaça del Diamant*.” *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, edited by Kathleen McNerney and Nancy Vosburg, Susquehanna University Press, Selinsgrove, 1994, pp. 17–30.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. 2nd ed., Univ. of California Press, 1999.
- Evans, Suzanne. “‘A Mother’s Sublime Sacrifice’: Canadian Propoganda from World War I and Women’s Suffrage.” *The Other Martyrs: Women and the Poetics of Sexuality, Sacrifice, and Death*, Edited by Leyla Rouhi, 2019, pp. 55–72.
<https://doi.org/10.2307/j.ctvrnfq6q.8>.
- Everly, Kathryn. “Masculinity, War, and Marriage in *La plaça del Diamant* by Mercè Rodoreda.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 37, n.º. 1, 2012, pp. 63–84. *JSTOR*,
<http://www.jstor.org/stable/23237311>.
- Fages, Guiomar C. “Soledad y maternidad en *La plaza del Diamante*.” *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*, vol. 39, 2008,
<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/diamante.html>.
- Gómez, María Asunción. “Orfandad y maternidad: *La plaza del Diamante* y *La calle de las camelias*, de Mercè Rododera [Rodoreda].” *Crítica Hispánica*, vol. 30, n.º. 1, pp. 35–53.
- González Pérez, Teresa. “Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: La educación para la maternidad.” *Bordón*, vol. 61, n.º. 3, 2009, pp. 93–105.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3054923>.
- McNerney, Kathleen. “Introduction.” *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Susquehanna University Press, Selinsgrove, 1994, pp. 7–12.
- Molinero, Carme. “Silencio e invisibilidad: La mujer durante el primer franquismo.” *Revista de occidente*, vol. 223, 1999, pp. 63–82.
- Pines, Dinora. *A Woman's Unconscious Use of Her Body*. Yale University Press, 1994.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. 2nd ed., Norton, 1986.
- Rodoreda, Mercè. *La plaza del Diamante*. Edhasa, 2017.
- Rose, Jacqueline. *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*. Farrar, Straus & Giroux, 2019.
- “Spain Profile - Timeline.” *BBC News*, BBC, 14 Oct. 2019, <https://www.bbc.com/news/world-europe-17955805>.
- Tobin Stanley, Maureen. “El pecado de Natalia: El razonamiento moral de una madre ante las necesidades de sus hijos en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda.” *Monographic Review/Revista monográfica*, vol. 18, 2002, pp. 76–91.

Tobin Stanley, Maureen. “La castración vs. la Prepotencia del falo: Una interpretación psicoanalítica de los dos matrimonios de Natalia/Colometa en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda.” *Cincinnati Romance Review*, vol. 22, 2003, pp. 131–147. EBSCO, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2003030405&site=ehost-live>.

Received September 7th, 2022

Accepted October 6th, 2022

**MATERNIDADES DISIDENTES Y PARADIGMAS FEMINISTAS EMANCIPADORES:
DE LA RESISTENCIA AL DESTRUCTIVISMO/O DE UNA CAÍDA (EN) LIBRE**

Tina Escaja
University of Vermont

El tema de la maternidad-maternidades aparece abordado de forma soslayada o directa en varias de mis publicaciones tanto literarias como digitales del presente siglo, siempre desde la perspectiva de resistencia al paradigma patriarcal. De algún modo, dichas producciones ilustran cierta evolución en planteamientos teóricos, desde la diferenciación de Adrienne Rich entre “motherhood” (institucional, patriarcal, opresor) y “mothering” (potencial empoderamiento de la madre), a propuestas activistas y feministas en el nuevo milenio, pasando por cuestionamientos desde un feminismo interseccional y descolonial que también reflexiona sobre principios presuntamente emancipadores de base neoliberal auspiciados por la tercera ola del feminismo.¹ En este sentido, la obra de teatro *Madres* (2007) y la novela interactiva *Pinzas de metal* (2003), se asientan principalmente en el discurso de resistencia y cuestionamiento interseccional de la reproducción y maternidades, mientras que mi poemario *13 lunas 13* (2011), y en particular *Caída libre* (2004), no sólo resisten y redefinen el paradigma patriarcal y su planteamiento de base misógina judeocristiana, sino que proponen un nuevo paradigma emancipador desde el feminismo. La anulación de marcas de dicha ontología feminista llevada a cabo por los editores de la segunda edición de *Caída libre* (2007) instigó un nuevo nivel de resistencia a través del movimiento Destructivist/a, iniciado en 2014. El “Feminist Manifesto in Times of Coronovirus” (2020), pretende, por último, llevar el postulado de las maternidades a un espacio de empoderamiento inclusivo y eco-Queer, desactivando implícitamente los postulados exclusionistas cisheteronormativos que representa el Antropoceno.

Proletarización de las maternidades: del nacional-catolicismo franquista a la España proto-capitalista de la transición

La obra de teatro *Madres*, publicada originariamente en 2007, se inicia, de hecho, en la segunda escena, que se presenta en total oscuridad con los gritos de una mujer dando a luz. Son gritos “desgarrados, escandalosos” (12), que ya plantean la disidencia como marca y función de una historia sobre maternidades que evoluciona, de forma a-lineal, desde el pronatalismo del nacional-catolicismo franquista hasta el incipiente discurso neoliberal en la España de la transición democrática. La historia que se relata se asienta en el principio de hostilidad, cuestionamiento y rechazo al paradigma patriarcal-capitalista, que interviene en el cuerpo de las mujeres cis y exige “diezmo” en función también de clase, como se implica en el término “proletario” que sirve de enlace y unidad a la historia.² Así en la explicación del personaje Carlos, no exenta de condescendencia paternalista, a Marisol, protagonista de la historia:

CARLOS: . . . La palabra “proletario” tiene que ver con “prole”, que en la antigua Roma se refería al ciudadano pobre cuyo único bien que poseía, para el Estado, era el de los hijos. . . . [El Estado] exige al proletariado bienes, que reproduzca, que sirva a la máquina militar

o económica, que mantenga su voracidad capitalista. En fin, Marx propone en su manifiesto la independencia del sujeto proletario . . .

MARISOL: Entonces, no tener hijos, o “prole”, va contra la maquinaria explotadora del Estado, ¿no?

CARLOS: (*Sorprendido e interesado.*) Vaya, qué raro, pues no lo había pensado así. El origen de la palabra “proletario” no tiene mucho que ver con la propuesta que postula Marx. Hay un desajuste de significados... (31-32)

En el “desajuste” se implica acaso la base emancipadora de la mujer-madre, la resistencia a un sistema patriarcal que insiste en reducirla a un emblema, mito o mercancía, en cuya instancia se ubica, como investiga Val Gillies, tanto la causa como la solución a una crisis (10), que en el periodo franquista se implicaba demográfico-moral (Franco premiaba a las familias numerosas), y en el nuevo milenio se insinúa capitalista rampante.³ Las mujeres-madres en esta obra de teatro protestan su falta de agencia, resisten la imagen que las supedita a un emblema socio-religioso patriarcal. Son mujeres que gritan, odian, y buscan salidas, como el aborto, en una España que criminaliza en particular a las clases trabajadoras al no poder permitirse viajar a países donde el aborto sí era legal, y participar en tal caso del principio de libertad de acción y presunta elección (neoliberal) de los eventuales discursos feministas de la tercera ola. Los sujetos maternos de esta obra, y de otras obras en los que aparecen de forma soslayada o directa, son sujetos en acción, búsqueda, y resistencia, causando inevitable perplejidad a los “Carlos” de los discursos bienintencionados de base (implícita) neoliberal.

El personaje Marisol, que aparece en la obra también como “Hija”, y cuyo nombre compuesto es María Soledad, o sea, incluye el postulado franquista de anteponer a los nombres de las niñas el de María, “Virgen y madre de Dios” -siguiendo la configuración judeocristiana que sirvió de baluarte a la dictadura, - reaparece en otras producciones que publiqué en el nuevo milenio. En la novela interactiva *Pinzas de metal* (2003), Marisol se transfiere ahora en Alicia, otra muchacha de clase trabajadora que al quedarse embarazada consigue también viajar a Londres para abortar:

- ¿Puede también mi asistente?

[Alicia] Afirma. Cree que dice un "yes", cortés y buenamente "sí", buena chica, bien educada en colegio de monjas y misa los domingos. Adelante, proceda señor blancuzco y amordazado, pelirrojo sudado con gorrito a juego. Qué puro y blanco todo. Qué resplandor. Qué fría está la mano de la inglesa transparente que me mira a los ojos y no sé ni quién es. Odio a la inglesa, su hipócrita compasión, pero le aprieto la mano igual porque sólo está ella y esos señores hostiles a juego y de blanco. . . . Y ya está. Que me puedo levantar. Me tiemblan las piernas y no puedo. Me tiembla el alma. Y la mujer transparente me sostiene. Sigue la compasión. Te odio y no me dejes inglesa idiota. Y me enseñan un frasco que no es nada dicen, que aquello no es ni pudo ser ni sería nunca nadie. En aquel frasco nadie dividido en trocitos con puntos que pudieron ser ojos y no lo son, orejas, y tampoco. No me lo enseñen. Hagan lo que quieran con el frasco. Cremas hidratantes, jabones de tocador,

succionados ojitos de adentro mío y ahora materia informe, gelatina, residuo de pócima y tocador. (Escena 61: Alicia -Geo-Jeringa)

En el comentario casual a “cremas hidratantes, jabones de tocador”, se alude a la mercantilización de células fetales y placentas para uso de investigación y cosméticos, parte de un mito y de una realidad que en cualquier caso instrumentaliza a las mujeres en la maquinaria capitalista, como productoras “voluntarias” y eventuales consumidoras, al tiempo que las esencializa desde la mitología de mujer/ madre o las demoniza como criminales por salirse de las normas del estado patriarcal. La secuencia señalada también alude al dolor, sentimiento que suele desestimarse en el discurso político feminista de base principalmente académica y burguesa, por considerar que oscurece peligrosamente el mensaje emancipatorio auspiciado en particular por la tercera ola del feminismo. Alicia representa la clase trabajadora, en un planteamiento que sintoniza con el feminismo descolonial, por el cual se investigan las subalternidades en función de género, geografía y clase social, de centro y de periferia. Alicia se sitúa en la periferia de los discursos y saberes de la élite intelectual, así como de las geografías urbanas desde su ubicación en un barrio dormitorio o gueto proletario al margen de la gran ciudad-productora del saber y de los paradigmas al uso desde los que se definen y teorizan dichas identidades:

El avión seguía descendiendo y dibujando los bloques de hormigón. Idénticos todos y uniformes. Hormiguero humano dividido en secciones idénticas. Colmena repetida de historias iguales sin historia. Olvidadas y al margen. Ansiedades celdilla de familia, gritos de niños, sueños improbables, embarazos. Una generación nueva y sin opciones se estremecía y gritaba bajito. Protestaba apenas. Audible apenas para Alicia que se reconocía a sí misma en su barrio dormitorio. No podía creer que se observara desde el cielo. . . . Los carritos por las calles, los arbolitos canijos, las mesitas con el vermut los domingos inventaban la vida inerte y fácil que se repetía a sí misma como las casas colmena. Como las historias de aquellas niñas de academia sin opción ni variantes. Y allí seguían escupidos todos, diversos todos y lo mismo, apretujados todos contra el sutil rechazo de la arrogante urbe.

Alicia sintió el descenso como una afrenta y se le encogió el alma. Jorge, ajeno como siempre y enamorado, apunta con el dedo en la ventana:

- Mira, ahí vivimos. (Escena 69: Alicia-Geo-Tijeras)

No obstante, los ejemplos señalados todavía se ubican en el paradigma cis-heteropatriarcal que institucionaliza y esencializa el concepto de la maternidad, aunque se lleven a cabo desde la resistencia, el resentimiento, o la voluntad (apenas lograda) de emancipación y agencia. De algún modo, estas historias reproducen la evolución de las re-conceptualizaciones feministas de las maternidades, desde las distinciones de Adrienne Rich en su emblemático *Of Woman Born* (1976) a las teorías feministas de las maternidades en el siglo XXI lideradas, entre otras, por Andrea O'Reilly. Los textos literarios comentados, publicados en el nuevo siglo pero referidos al siglo anterior, resisten las narrativas del paradigma patriarcal de la maternidad, esa entidad “institucional” y opresiva que denuncia Rich, pero todavía no ofrecen una contranarrativa política

emancipadora al modo que reivindica O'Reilly (4). Asentado en el siglo XXI, el poemario *Caída libre* propone un nuevo paradigma de las maternidades, desde el feminismo.

“Mi Nombre / y no Yahveh”: hacia una contra-narrativa emancipadora feminista

Caída libre fue galardonado con el Premio Hispanoamericano de Poesía “Dulce María Loynaz” en diciembre de 2003, publicándose al año siguiente en una hermosa edición, pero de pésima distribución, por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, anfitriona del premio. Las notas de prensa que anunciaron el galardón presentaban variantes como la siguiente, aparecida en el segmento de Cultura del periódico *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife (edición digital) en diciembre de 2003:

La escritora se embolsará así los 10.000 euros con que está dotado el galardón, gracias a una obra "repleta de autenticidad y fuerza en el lenguaje", en palabras del jurado, con el que la autora "refleja el proceso de un embarazo con un lenguaje duro, acerado pero no cortante, muy realista y extraordinariamente bello". . . . [Los miembros del jurado] coincidieron en que su decisión es otorgar un premio a la "autenticidad" en la poesía, y resaltan la excepcionalidad de la obra, en la que del relato de un embarazo se llega de manera sutil a la recreación de la caída de las Torres Gemelas, de modo que “pasa del plano de lo íntimo a lo casi épico de una forma magistral, utilizando una figura poco usada en la poesía, como es la crónica de un embarazo”.

El énfasis en la cuantía del premio, con el que se iniciaba la mayoría de notas de prensa, incide de algún modo en la legitimidad de un galardón que recompensa, según el jurado, la “autenticidad” en la expresión poética de una experiencia, la del embarazo, parto y maternidad, que se transfiere de lo privado a lo público, de lo “íntimo” a lo colectivo-”épico” al referirse a la caída de las Torres Gemelas al final del poemario. En la presunta “autenticidad” se implican apreciaciones esencialistas y cisheteronormativas sobre la maternidad que desestiman la carga política feminista del libro y la relegan a la dualidad tradicional y jerárquica de espacio privado (cuerpo, doméstico, particular, naturaleza, mujer) y público (social, universal, ágora, hombre). Según este parámetro, lo considerado “auténtico” desestimaría las diferencias y complejidades de la experiencia de maternidades diversas, con sus variantes culturales, históricas, de clase, y de géneros, entre otras variantes de posicionamientos de las maternidades reivindicadas en nuestro milenio, al tiempo que limita la agencia y autoridad de las mujeres en la experiencia de la maternidad desde la definición patriarcal. Por el contrario, *Caída libre* es un poemario fundamentalmente iconoclasta y desacralizador y se plantea desde el desacato al paradigma patriarcal de base judeocristiana, proponiendo un nuevo Orden, un nuevo paradigma emancipador feminista, ya desde el primer poema que sirve de pórtico y marca política del poemario:

Y FUI AUN MÁS QUE DIOS Gestante
Creadora
de un cuerpo fiel a mi fluir y seno
en este fin del Tiempo

De mi palabra tu nombre
el de la hija que amamanta el seno Dios

Mi Nombre
y no Yahveh. (XIII)

En dicho poema se ilustra y supera de algún modo, llevándola al nuevo milenio, la transferencia de los conceptos de Adrienne Rich de *motherhood* (institución patriarcal, opresión) a *mothering* (agencia, potencial empoderamiento de la experiencia de la maternidad), al invalidarse los parámetros opresores de base patriarcal judeocristiana (el epítome masculino de Dios) y proponer un nuevo paradigma desde el feminismo a través de la agencia y Autoridad ontológica de mujer-madre (extrapolable a otras instancias no-normativas de las maternidades). A propósito de este poema, la investigadora María José Luján subraya también los principios feministas de Rosi Braidotti de “dis-identifications from dominant models of subject-formation” (Braidotti 18), “from the hold of phallogocentric dogmatismo” (Braidotti 9), añadiendo que el volumen logra extrapolar estos valores “ a una dimensión mítica y epistemológica, de liberación alternativa, inclusiva y visionaria” (52).

De hecho, Luján utiliza las teorías feministas de Braidotti a propósito de “sujetos nómadas” en su análisis del poemario, nomadismo que implica desplazamientos que yo considero metáfora también de “movimientos” o “activismos” feministas en el nuevo milenio, y cuya única referencia estática o ancla del poemario sería el poema mencionado, según Luján (53). Me parece relevante reproducir la síntesis del análisis de Luján al respecto, para dar una idea general del poemario, a modo también de imbricación meta-discursiva:

. . . En ese proceso de constante movilidad, presuntamente contradictoria y “caótica,” se advierte la clave de una perspectiva poética en continua transferencia y mutación, cuestionando implícitamente los límites y conceptualizaciones “fijas” como aquellas de género-s, religión o cartografía (del cuerpo, de la ubicación geográfica), y alcanzando en último término una dimensión alegórica. En este sentido, no es Manhattan sólo la que se desploma, sino los valores de occidente como apunta la propia autora en su reflexión sobre el libro (Proceso 65-66). No se trata de una gestación y alumbramiento particular, sino de un proceso de reconstrucción de los parámetros androcéntricos de la institución religiosa, a través de una niña que se presenta como Mesías. No se trata de una “caída libre” hacia el suelo, hacia la muerte, sino una caída hacia el “cielo,” como señala también la autora (Proceso 65), que libera, reticulando una vez más las opciones y quebrando expectativas. En esta perspectiva de itinerancia continua, de sujeto móvil, también en términos literales si consideramos a la autora como española en Nueva York, como “migrant who turned nomad”, se reconocen los postulados argumentados por Rosi Braidotti (1), una propuesta rizomática y en continua transferencia que se ha llegado a percibir, aunque lo cuestione la propia Braidotti, “as a new metaphor for the human condition” (10). *Caída libre* presenta

no obstante esa intención última de alegoría del nuevo milenio, desde la itinerancia nómada y feminista. (50-51)

No sólo *Caída libre* busca interrumpir y retar entonces la metanarrativa patriarcal dominante, sino que se sitúa como locus de una nueva configuración ontológica y política emancipadora desde el feminismo. En su reseña de la edición bilingüe del libro del año 2015, Salvador Oropesa, a propósito del poema mencionado, señala lo siguiente:

Al presentarse la hablante en mayúsculas y como gestante de un nuevo legado-mujer, de un nuevo origen, no sólo se pone al nivel de un Dios hombre, sino que lo cuestiona, lo supera, se hace Nombre . . . reproduciéndose en un nuevo orden, en una Caída que es “libre,” esto es, “liberada,” como lo es esa hija a la que rinde homenaje el poemario. (232)

Los niveles de desacato, disidencia, y reconfiguración ontológica desde una maternidad/autoridad feminista son múltiples. En un plano inmediato, de desmistificación del esencialismo “tradicional” (construido) de la maternidad, el libro presenta la experiencia de concepción, parto y maternidad desde la ambivalencia, la violencia, y el antisentimentalismo. Según esto, el libro alude a la criatura como imposición, parásito, bicho, cárcel, e incide en la semántica de vísceras y escatologías (retrete, excrementos, heces). Desde este ángulo, la contranarrativa a la imposición patriarcal insinúa también un asalto a los principios líricos de la expresión poética, no sólo a nivel semántico, al incidir en términos de la sangre (que es menstrual en el poemario *13 lunas 13*, complemento de *Caída libre*) y las heces, sino también a nivel gramatical al presentarse poemas que en ocasiones rompen la sintaxis, y sobre todo, y en consonancia con la voluntad política y feminista del poemario, quiebran las expectativas ortográficas al presentar al dios judeocristiano en minúsculas y a la Madre y la Beba/Hija en mayúsculas. Aquí radica la afirmación de un nuevo paradigma poético-ontológico que anula y supera el principio de toxicidad y control patriarcal ejercido por la institución católica, extensible al de múltiples instituciones religiosas de base misógina.

Además del reto y resistencia al canon literario patriarcal y exclusionista, implícito en los comentados asaltos semánticos, gramaticales, temáticos, y de estructura poética (los poemas de *Caída libre* son principalmente fluidos y “horizontales”, quiebran la “verticalidad” tradicional/falocéntrica del poema en la página), las disidencias en *Caída libre* incluyen una reconsideración de los principios de un capitalismo rapaz y de base androcéntrica que se desploman con la caída de las torres gemelas y, con ellas, los valores tradicionales de occidente que serán reemplazados y reevaluados por un nuevo paradigma, desde el feminismo:

TÚ NOS RECOBRAS
Salvadora
Poeta
Matriz iluminada de un Sol nuevo

He aquí mi Palabra
para mi toda Tú de Cielo sin cadena

sin pecado original ni equipaje

Caída libre. (LXXI)

No obstante, las principales marcas feministas de celebración y reconceptualización de valores en el nuevo milenio serán intervenidas y “corregidas” por los editores de la segunda edición de *Caída libre* (2007), a modo de “mansplaining” que “clarifica”, “corrige” y en última instancia perpetúa el canon patriarcal.

La industria editorial como “mansplaining”, e instigación del Destructivim/o como movimiento feminista oposicional

En el año 2007 aparece la segunda edición de *Caída libre* bajo el sello de Mantis Ed. Una segunda edición resultaba necesaria dada la escasa distribución del volumen original cuidadosamente comisionado por la entidad que concedió el premio. La segunda edición, sin embargo, “editó” muchos de los poemas, alterando en gran medida la instancia política feminista prevalente en el original. Entre las alteraciones se encuentra, precisamente, la “corrección” ortográfica que en el original presentaba al dios tradicional en minúsculas y a la Beba/Hija y a la Madre estratégicamente en mayúsculas como marcas de un nuevo Orden y paradigma feminista. Así aparecen entonces los poemas que he incluido más arriba, poemas que sirven de marco estructural y conceptual al poemario original, ahora en la edición de 2007:

Y fui aun más que dios, gestante
creadora
de un cuerpo fiel a mi fluir y seno
en este fin del tiempo.

De mi palabra, tu nombre
el de la hija que amamanta el seno dios.

Mi nombre
y no Yahvé. (17)

.....

Tú nos recobras
salvadora
poeta
matriz iluminada de un sol nuevo.

He aquí mi palabra
para mi toda tú, de cielo sin cadena

sin pecado original ni equipaje.

Caída libre. (84)

Como puede advertirse, la corrección tipográfica implica asimismo una corrección al paradigma feminista propuesto en el original, corrección por lo demás arbitraria dada la práctica poética utilizada por otros y otras autoras en la tradición lírica, como es el caso, justamente, del poema que en ocasiones ha servido de referencia y contrapunto a *Caída libre* por parte de la crítica a propósito del premio (Martín 168): “Canto a la mujer estéril”, de Dulce María Loynaz.

Y reinarás
en tu Reino. Y serás
la Unidad
perfecta que no necesita
reproducirse, como no
se reproduce el cielo,
ni el viento,
ni el mar...

En ese fragmento, la ortografía en mayúsculas señala el énfasis que la autora otorga a la legitimidad de la mujer sin hijos, si bien el contexto del poema completo elabora más sobre metáforas de ausencia y falta, dentro de una configuración tradicional de percepción esencialista de la maternidad, es decir, dicho poema, publicado en 1938, apenas cuestiona la configuración patriarcal que sigue sirviendo de paradigma hegemónico, político, poético, y religioso.

La clave del “problema” para los editores de la segunda edición de *Caída libre* pienso que no fue tanto la utilización de las mayúsculas en referencia a las nuevas entidades liberadas-liberadoras: Madre/Hija, sino en las minúsculas asignadas como contraste (político) al dios de la tradición judeocristiana, y su consecuente alteración de los principios jerárquicos patriarcales que sistemáticamente han subordinado y oprimido a la mujer/madre o a toda configuración de género no normativo. Debo asimismo indicar que Alexandra, la hija que inspiró el poemario, tiene una identidad transgénero en la actualidad, lo cual enfatiza incluso más la liberación de que es sello el poemario.

Una forma de “resolver” el problema de la descolonización del imaginario patriarcal en la figura cuestionada de dios-padre, prevalente en el poemario original, fue entonces sistematizar en la segunda edición el uso de las minúsculas, evitando así toda pragmática de inversión política hegemónica, y diluyendo de ese modo el mensaje feminista original. Con frecuencia me he pronunciado a propósito del

“desajuste” entre ambos poemarios, señalando mi percepción de esta segunda edición como censurada, dada la “corrección” presuntamente “bienintencionada” del editor pero con consecuencias importantes que desautorizan y minimizan la agencia de las mujeres poetas, a modo de “mansplaining” y alegoría de la imposición canónica patriarcal al uso, que definitivamente

alcanza a la industria editorial. De hecho, las palabras de María Victoria Atencia, célebre y reconocida autora española que tuvo la amabilidad y el gesto excepcional de escribir un prólogo a esta segunda edición, también fueron “editadas” por esta segunda publicación.⁴ Dudo que de haberse tratado de un autor reconocido se hubiera llevado a cabo tal nivel de intervención, por lo demás extrapolable a todo un poemario ya evaluado y galardonado con un cuantioso premio, aunque con el sello poco habitual de mujer en galardones similares: Dulce María Loynaz.

En entrevista con Salvador Oropesa, afirmo lo siguiente:

Caída Libre es un enunciado contra el Dios en mayúsculas, y lo que implica de usurpación, exceso, de institucionalización rapaz. Es una Biblia al revés, si quieres, y lo complementa acaso el poemario *13 lunas 13*, donde está revelada esa hostilidad institucional e histórica hacia la “mancha,” hacia la mujer (entre otros niveles de usurpación de un sistema patriarcal del que Dios es epítome). Por eso aparece sistemáticamente en minúsculas en *Caída libre*: no es “Dios” sino “dios,” algo que no quiso aceptar el editor de la segunda edición, lo cual desmontó por completo todo el concepto del libro. Para que veas cómo el canon se impone en su mínima forma, diseña, manipula, constriñe. Lo que no aceptaba el editor tampoco era que, si dios estaba escrito en minúsculas, la Beba, [es decir, la niña que nace o] nueva entidad libre y salvadora, estuviera en mayúsculas. Y hasta las palabras de la magnífica María Victoria Atencia fueron “editadas” en este volumen. Todo un despropósito en mi opinión. Pero me faltaba voz y voto, y salió el libro tergiversado. En el original, “la niña” carece de pecado original ni “equipaje,” libre de expectativas, bagajes culturales y religiosos, cae “libre” si quieres, hacia arriba, porque nos libera. Está por encima de instancias prescritas, entre ellas el concepto institucional (y masculino) de dios. (Conversación 100)

La industria editorial como mansplaining o simple manipulación que perpetúa un status quo/canon de hegemonía patriarcal, llega en este caso a su máxima expresión al indicarse al final del poemario que la edición fue llevada a cabo en colaboración con la autora (97). Sirva el presente ensayo y la instigación de todo un movimiento, el Destructivism/o, como contestación oposicional, desde el activismo feminista.

Del Destructivism/o a maternidades disidentes inclusivas: hacia una poética eco-queer

El 12 de octubre de 2014, día de la resistencia mapuche (que subvierte la instancia colonialista del Día de la Raza), llevé a cabo sobre la tumba de Vicente Huidobro, fundador del “creacionismo”, la primera performance del movimiento Destructivist/a en base a la destrucción productiva de la segunda edición de *Caída libre*. La performance o “happening”, que he ido presentando en países y ubicaciones diversas, consta de tres secuencias principales. En la primera, contextualizo la acción explicando su base política de resistencia antipatriarcal e invito al público a intervenir el libro creando nuevos objetos a partir de las páginas de mismo. A medida que el público va interviniendo y fotografiando dichos procesos de destrucción “creativa”, procedo con la lectura de poemas del libro que complementa la acción: *Manual Destructivista/Destructivist*

Manual (2016). Dicha lectura culmina con una performance en la que se lee el “Manifiesto Destructivista” al tiempo que se me envuelve en una cinta con la palabra “Peligro”. La tercera secuencia consiste en la publicación de dichas acciones en la página de Facebook “Destructivism/o”, extendiendo, por lo tanto, la propuesta a la comunidad global: “Movimiento po/ético destructivista. Destroy conventions, expectations, canons. Join us”.

El objetivo de la performance es múltiple. En primer lugar, se instiga a la reconsideración de los valores dominantes que sirven de norma hegemónica opresora, descolonizando el imaginario patriarcal y proponiendo al mismo tiempo nuevos proyectos emancipadores en colaboración. En este sentido, las performances simbolizan, con la ruptura del libro, la quiebra del paradigma canónico/católico, que asimismo apunta a su máximo instrumento de difusión y control: el libro/la Biblia. Con la ruptura de la segunda edición de *Caída libre*, en su valor simbólico de censura y manipulación canónico-editorial/heteropatriarcal, y con los objetos construidos a partir de la misma, se logra la constatación de nuevos paradigmas emancipadores posibles desde el feminismo. En el “Manifiesto destructivista” propongo las bases de tal discurso emancipador, un discurso que se extrapola a la reconfiguración de maternidades “libres”, esto es, “liberadas”, en el nuevo milenio:

Caída libre, caída libre al cielo, caída libre al papel, a la tecla, a la aplicación digital.

Libre de extracción social, de implicación racista, clasista, de etiquetas restrictivas, de voracidades imperialistas, de guerras sacrosantas e imposiciones consumistas. (92)

.....

Dios, definitivamente, no Es.

El/la poeta destructivista proclama su libertad absoluta en el poema. Sin tensión ni inquisición alguna. Sin pecado original ni equipaje.

Caída libre. (93)

Y al mismo tiempo, todos estos planteamientos pueden considerarse como incidencia en un proyecto feminista acaso “fallido”, en la perspectiva de Kate Averett, al mantener, desde la teoría feminista, cierta esencialización de las maternidades. De algún modo es el caso del volumen y proyecto *Caída libre*, que reivindica el cuerpo de la madre gestante como un locus metafórico de empoderamiento de la mujer en directa oposición a la toxicidad misógina del patriarcado. También en *13 lunas 13* el cuerpo menstruante se presenta como locus de emancipación y poder, entre otras reivindicaciones del cuerpo de la mujer cis como alegoría oposicional. Estas perspectivas de empoderamiento responden, primero, a una experiencia cis personal extrapolada al ámbito de las artes y de las letras, que también sintonizan con prácticas teóricas feministas como las apuntadas a lo largo de este ensayo. Sin embargo, dichas prácticas no tienen en cuenta, por lo menos

explícitamente, maternidades queer o transgénero. Sin desestimar el proyecto necesario de reivindicación de la problemática misógina en función de la mujer cis, principal objeto de asalto por parte de la heteronormatividad patriarcal, es importante considerar maternidades disidentes no normativas.

En el año 2020, en plena epidemia de COVID-19, y en sintonía con el 50 aniversario del Día de la Tierra, trasciendo a un plano alegórico dicha diatriba mediante la performance “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus” (Manifiesto feminista en tiempos de coronavirus), una performance inserta en todo un proyecto multimodal titulado “Mar y virus/Virus and the Sea”. En dicho manifiesto propongo reemplazar los principios devastadores y opresores de base patriarcal propios del Antropoceno, con un nuevo paradigma de empoderamiento en la alegoría del Gayaceno. Con ello expando la propuesta de las maternidades hacia una ecología queer inclusiva y de colaboración. Ya no se trata del cuerpo de la mujer cis gestante o menstruante, sino de la alegoría de la Tierra, Gaya, como alternativa oposicional al Antropoceno, el principio geológico devastador que nos informa, y que se implica alegoría también de los postulados exclusionistas cisheteronormativos.

Pacha Mama, Tonantzin, Gaia, Earth, have been effaced by the patriarchal Anthropocene principle.

Let's us witches, bitches, queers, and all who have been beaten and colonized by the Patriarchal Death Drive work together to restore, reclaim the obstructed and decimated Life.

El “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus” procura servir de puente, por lo tanto, en el proyecto incompleto de las maternidades desde el feminismo, al presentar Gaya no tanto como metáfora del cuerpo gestante, sino como locus de transformación, creación y Génesis productiva e inclusiva. Asimismo, el carácter multimodal de la performance y proyecto, que se presentó como parte de una instalación de arte (“Messages from the Anthorpocene”) y como artefacto digital, entre otros modelos de representación, pretende romper los límites de las expectativas de géneros y de representación.⁷ La incidencia digital en particular, en éste y en muchos de mis artefactos digitales, implica, en último término, una perspectiva de lo digital como paradigma en el que se recrea una nueva conciencia en el nuevo milenio, consecuente con las reivindicaciones de inclusión de distintas identidades de género.⁸

En definitiva, mi trabajo sobre las maternidades permea cierta evolución en los planteamientos feministas teóricos: desde las distinciones de Adrienne Rich, que podrían advertirse en trabajos como *Pinzas de metal* o en la obra de teatro *Madres*, a las teorías feministas de empoderamiento como las propuestas por Andrea O'Reilly, asociables a proyectos y obras como *Caída libre*, y *13 lunas 13*. Con el “Manifiesto en Times of Coronavirus” amplió el proyecto de las maternidades a un espacio más inclusivo, descentralizado y queer, reafirmando un feminismo interseccional visionario, desesencializado, y en colaboración.

NOTAS

¹ Véase, entre otras fuentes, las publicaciones de Andrea O'Reilly, cuyos trabajos como investigadora y editora de ensayos sobre maternidades parten en gran medida de uno de los textos fundacionales de este campo de investigación: Adrienne Rich, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*.

² En este sentido, el texto sintoniza con los planteamientos de Barbara Katz Rothman sobre la maternidad bajo el capitalismo, por el que se afirma la tendencia a “the commodification of children and proletarianization of motherhood”), 19.

³ A propósito de la política familiar durante el franquismo, Julio Pérez Díaz señala la importancia de la ideología demográfica para la dictadura, ideología centrada en la familia cuya responsabilidad recaía enteramente en la mujer, incluso en cuanto a las muertes prematuras en la infancia. La sección femenina de la Falange dictaminó al respecto un proceso educativo por el cual: “Enseñaremos a las mujeres el cuidado de los hijos, porque no tiene perdón que mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios y futuros soldados de España”. En la retórica fascista de la época se consideraba la falta de hijos como una “enfermedad de la voluntad”, según señala el periódico *La Vanguardia* de 1948 que inserta Pérez Díaz en su página web, y en el que se presentan las conclusiones de Severino Aznar sobre su estudio demográfico en Madrid y Barcelona: “la natalidad está en razón inversa a la clase social”.

⁴ Justamente los principales segmentos “corregidos” del texto original de Atencia coinciden con componentes de empoderamiento de la maternidad implícitos en la disidencia semántico/ortográfica que usa Atencia en sintonía con la dinámica del libro (independientemente del grado de reivindicación y resistencia expresado por Atencia en el prólogo). Considero relevante reproducir la diferencia entre ambas secciones, la del original de Atencia reproducido fielmente en la edición bilingüe de 2015 (v), y la de la publicación de 2007 (9). Señalo entre corchetes la “corrección” hecha al texto original de la galardona autora:

Y cuando el lector se siente en plena trasposición (cuando el lector se sabe "toda ciencia trascendiendo") es porque Tina ha llegado hasta los límites mismos de la de-sacralización [desacralización] (de la pro-fanación [profanación], diría, si no temiese que se me entendiese mal) en su Génesis [génesis]: a la invención del Ser [ser] a través de un lenguaje que aprovecha como recurso expresivo la terminología de un proceso cosmológico muy anterior, pero que a esta poeta le sirve (como paralelo, no como suplantación) para el seductor relato de su Génesis. [“de su Génesis” fue eliminado en la edición de 2007].

⁵ Una primera versión de esta performance se realizó el 22 de abril de 2020, como parte del proyecto internacional titulado “When Corona Met Climate Change... What Changed?”, llevado a cabo en sintonía con la celebración del 50+ aniversario del Día de la Tierra. EcoCultureLab, de la Universidad de Vermont, se unió al colectivo internacional presentando ese día en vivo en Youtube reflexiones y performances efectuadas de manera virtual a causa de la pandemia.

⁶ “Pacha Mama, Tonantzin, Gea, Tierra, han sido obliteradas por el principio patriarcal del Antropoceno. / Todxs juntxs brujas, putas, queers, y aquellxs que han sido vapuleadxs y colonizadxs por la Pulsión Patriarcal de Muerte, luchemos por restaurar, recobrar la Vida obstruida y diezmada. / . . . / ‘Sin pecado original ni equipaje / Caída libre’” (mi propia traducción del original en inglés).

⁷ Para una explicación más amplia sobre el “Manifiesto en Times of Coronarvus” en el contexto de la instalación y proyecto *Mar y virus/Virus and the Sea*, véase “*Mar y virus: Propuesta oleatoria de una realidad mitigada. O: ‘Esto (no) es un Poem@ CAPTCHA.’*”

⁸ Véase al respecto mi artículo “¿Qué es eso de ‘literatura electrónica’?”.

OBRAS CITADAS

- Atencia, María Victoria. “Génesis de Tina,” *Caída libre*. Mantis Ed. 2007, pp. 7-9.
- . “Génesis de Tina.” *Caída Libre / Free Fall*. De Tina Escaja. Traducción al inglés de Mark Eisner. Fomite, 2015, pp. i-vi.
- Averett, Kate Henley. “Queer parents, gendered embodiment and the de-essentialisation of motherhood.” *Feminist theory* vol. 22, nº. 2, 2022, pp. 284-304.
- Braidotti, Rosi. “Writing as a Nomadic Subject.” PDF. Consulta: 21 de marzo de 2017.
<http://www.lmh.ox.ac.uk/getattachment/3f8c8c36-d2a7-4554-a612-079274c7bfa4/Writing-as-a-Nomadic-Subject-PRESENTATION.pdf.asp>
- El Día.es*. “La profesora Tina Escaja se alza con el II Premio de Poesía Dulce María Loynaz.” 3 de diciembre de 2003.
<http://web.eldia.es/cultura/2003-12-10/6-profesora-Tina-Escaja-alza-II-Premio-Poesia-Dulce-Maria-Loynaz.htm>. Consulta: 24 de abril de 2007.
- Escaja, Tina. *13 Lunas 13*. Torremozas, 2011.
- . *Caída Libre*. Premio Hispanoamericano de Poesía “Dulce María Loynaz.” Gobierno de Canarias, 2004.
- . *Caída Libre*. Prólogo de María Victoria Atencia. Mantis Ed, 2007.
- . *Caída Libre / Free Fall*. Traducción al inglés de Mark Eisner. Prólogo de María Victoria Atencia & Lee Kuei-shien. Fomite, 2015.
- . *Destructivism/o*. <https://www.facebook.com/destructivismo/> Consulta: 1 de julio de 2022.
- . “Feminist Manifesto in Times of Coronavirus”. Consulta: 1 de julio de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=AzvSL6SzlU&list=PLflvZypkkD2Im8Ft-AU2EC7DarQtTsrXn&index=32&t=24s>
- . *Madres*. Jirones de azul, 2007.
- . *Manual destructivista/Destructivist Manual*. Traducción de Kristin Dykstra. Artepoética press, 2016.
- . “*Mar y virus*: Propuesta oleatoria de una realidad mitigada. O: ‘Esto (no) es un Poem@ CAPTCHA.’” *Ciberfeminismos, tecno-textualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres*. Ed. Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López. EDUAL y Editorial Complutense, 2023. (forthcoming)
- . *Mar y virus / Virus and the Sea*. 2020. Consulta: 1 de julio de 2022.
<https://proyecto.w3.uvm.edu/do-over/mary/maryvirus/together.html>
- . *Pinzas de metal*. 2003. Consulta: 1 de julio de 2022.
<https://proyecto.w3.uvm.edu/PinzasES/>
- . “Proceso apocalíptico de una épica gestacional: de *Caída libre* a *Código de barras* (y al revés), o la (in)utilidad de la poesía.” *Las circunstancias de la creación artística*. Ed. Paquita Suárez Coalla, Sonia Rivera Valdés y Ainoa Íñigo. Ed. Campana, 2016. pp. 61-68.
- . “¿Qué es eso de ‘literatura electrónica’?” *El País*. 17 de septiembre, 2022. p. 12.
- Gillies, Val. *Marginalised Mothers: Exploring Working Class Experiences of Parenting*. Taylor and Francis, 2007.

- Katz Rothman, Barbara. "Motherhood under Capitalism." *Consuming Motherhood*. Janelle S. Taylor, Linda L. Layne, Danielle F. Wozniak, Ed. Rutgers UP, 2004, pp. 19-30.
- Loynaz, Dulce María. "Canto a la mujer estéril." *Poeticus.com*.
<https://www.poeticus.com/dulce-maria/canto-a-la-mujer-esteril> Consulta: 1 de julio de 2022.
- Luján, María José. Luján, María José. "Nueva York a las puertas del milenio: *Caída libre*, de Tina Escaja." *Cuadernos de ALDEEU*, vol. 32, 2018, pp. 49-67.
- Martín, Sabas. "Caída libre." *Sobre el volcán: A propósito de Canarias*. Ed. Idea, 2007, pp. 167-168.
- O'Reilly, Andrea. Ed. *Feminist Mothering*. SUNY Press, 2008.
- Oropesa, Salvador. "Caída Libre/Free Fall." (Reseña). *Letras femeninas*, vol. 1, no. 42, 2016, pp. 231-33.
- . "Conversación con Tina Escaja, poeta." *Diálogo. A Publication of the Center for Latino Research at DePaul University*. no. 17. vol. 2, Fall 2014, pp. 99-104.
- Pérez Díaz, Julio. "El natalismo en la España franquista." *Apuntes de demografía*. Consulta: 1 de julio de 2022. <https://apuntesdedemografia.com/polpob/95-2/el-natalismo-en-la-espana-franquista/>
- Rich, Adrienne. *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*. WW Norton & Co, 1996.

Received July 8th, 2022
Accepted October 5th, 2022

**“ME DI CUENTA EL OTRO DÍA QUE ERA CHINA Y NO LO SABÍA”: UNA
CONVERSACIÓN SOBRE LA HIBRIDACIÓN CULTURAL CON
QUAN ZHOU WU**

Raquel Vega-Durán
Harvard University

La obra de Quan Zhou Wu es reciente pero extensa. Nacida en Algeciras (Cádiz) de padres chinos, criada en Málaga y residente en Madrid, el trabajo de esta artista, UX designer, escritora y ciudadana del mundo - y durante 2022 nómada - gira alrededor de conceptos complejos y carentes de consenso como el de la identidad, la diversidad y la pertenencia en España, visibilizando a su vez la falta de lenguaje que represente la hibridación cultural que está teniendo lugar hoy en día en el país. Quan Zhou Wu fue una de las primeras en hablar del colectivo de los españoles asiático descendientes, un grupo ignorado por el gran público hasta la publicación de su primera novela gráfica *Gaspacho agridulce: Una autobiografía chino-andaluza*.¹ A ésta le siguieron varias novelas en las que continuó profundizando en el tema de las identidades múltiples y fluidas en España más allá del contexto chino-español con el objetivo de animar al lector a pensar (y repensar) la idea de diversidad y pluralidad en España como riqueza y no amenaza mediante el uso del humor y la ironía. Nos reunimos hoy (1 de julio de 2022) con Quan Zhou Wu, que se encuentra de estancia en Colombia. Desde allí nos habla de su obra; de su reticencia a encasillarse bajo una identidad monocultural; de la orgánica tensión entre la ficción y realidad en sus libros; de su diálogo con otras identidades culturalmente híbridas en las otras orillas del Atlántico y del Mediterráneo; de la importancia del lenguaje (y la falta de éste) para poder establecer nuevas vías de diálogo; y del concepto (o conceptos) de español, que parece necesitado de un “allí” (o “allises,” como los llama en *Gente de aquí, gente de allí: Ensayo gráfico sobre migrantes y españoles*²) para poder definirse. Las palabras e ilustraciones de Quan Zhou Wu nos invitan a explorar un “nuevo nosotros” con un “objetivo común: vivir y convivir en este espacio compartido al que llamaremos hogar” (*Gente de aquí*).

Novelista gráfica, ilustradora, historietista, diseñadora de producto digital, ponente, que nace en Algeciras de padres chinos, se muda a Málaga y ahora vive en Madrid. ¿Quién es Quan Zhou Wu? ¿Y Margarita?

El nombre de Margarita tiene una historia curiosa. Ni siquiera lo eligió mi madre, sino que me lo puso una vecina, la cual me dijo “yo me llamo Margarita así que tú igual que yo.” Y yo me aferré a esa validación, pensando que eso me hacía española. Pues lo primero que “hace” es el nombre. Yo era una niña que quería pertenecer y que a costa de pertenecer renunciaba a una parte de sí misma. Así que en ese momento mi nombre era español (y Quan siempre sonaba diferente). El otro día en otra entrevista me presentaron como “mujer orquesta” Y me encantó esa definición, porque soy muchas cosas y esas cosas han surgido a la hora de buscarme a mí misma. Yo soy una persona en construcción, pues estoy constantemente replanteándome cosas y hago muchas cosas todo el rato. Quan soy yo y Margarita era la niña que quería ser solo española, pero el nombre de Margarita ya no me representa. Hablando también con unas amigas de la comunidad trans - aunque

no quiero hacer una comparativa, porque cada lucha es diferente - me explicaron que existe un *dead name*. Para mí Margarita ya fue y hoy no es, esto es, fue una época de mi niñez. Luego hay personas que me conocieron como Margarita y no pueden cambiar el *chip*, porque tras tantos años interactuando conmigo como Margarita les cuesta cambiar el nombre. Para mí fue muy importante aceptar Quan, algo que pasó cuando un chico con el que salía validó ese nombre; y entonces me dije: “esto es mío.” Y ahí nació el todo, la que hoy es Quan. Y con respecto a mi trabajo, es que soy muchas cosas y no soy solo una de ellas. Por eso me gusta mucho lo de “mujer orquesta”

Hay varios aspectos que caracterizan tus obras *Gaspacho agridulce: una autobiografía chino-andaluza*, *Andaluchinas por el mundo: Gaspacho agridulce II*, y *Gente de aquí, gente de allí: ensayo gráfico sobre migrantes españoles*, tales como el uso del humor, el punto de vista autobiográfico, la convivencia de identidades y el encuentro entre dos espacios. ¿Crees que estos aspectos definen tu obra?

Esas tres obras que has mencionado fueron puntos críticos de mi vida. Para mí es muy difícil separar artista, vida y obra. Creo que es imposible, pues mucho de lo que yo hago nace de las inquietudes que tengo o lo que me atraviesa en ese momento vital. *Gaspacho* diría que fue un vómito de memorias que tenía que contar, sin haber estudiado ilustración ni haber hecho un guión. Lo hice sin saber nada de nada, pues decidí dibujar porque me gustaba. Esta primera obra nació como una necesidad de expresión, de recuerdos y cosas que tenía dentro. Y lo hice como alivio, porque cuando me pasan cosas yo pinto, porque para mí el arte en su extensión - pues hago muchas cosas - me sirve como motor. Y así surgió *Gaspacho*. Yo tenía 24 años cuando empecé a hacerla y se nota mucho que es una primera obra. Después pasaron un par de años y empecé a encontrar más referentes en el tema del cómic de la mano de Astiberri. Eso me hizo madurar en mi estilo - particularmente el hilo narrativo, la voz narradora - que plasmé en *Andaluchinas*, una obra que hice con la colaboración de mis hermanas.³ Yo no quería que se llamara *Gaspacho II*, pero las dos forman una obra entera. Y claro, en el tema de los recuerdos en *Andaluchinas* tuve que trabajar muchísimo más el hilo temporal, las anécdotas y lo que quería contar, porque ahí está la magia del *storytelling*. La vida es muy caótica y muchas veces no sabes lo que está pasando como para contar una historia, por ello tienes que pulir, juntar los tiempos y curar las anécdotas. *Andaluchinas* resultó un producto mucho más pensado. Fue después de hablar con gente, de empezar a leer cosas, que me di cuenta de que estaba pasando algo y yo quería que el público empatizara en *Andaluchinas* con mis hermanas y conmigo con respecto a estos sentimientos universales que no son tan diferentes. Por eso pienso que fue aquí mi despertar antirracista. Y de narrar vivencias surgió *Gente de aquí, gente de allí*, que significó para mí teorizar sobre lo vivido, en particular sobre qué es lo que estaba pasando y si eso tenía nombre. Y fui descubriendo según yo iba creando ese libro. Este tercer libro fue una formación teórica muy dura durante la pandemia, ya que yo estaba sola encerrada en la cuarentena y deprimida. Crear así es todo un *challenge*, pero aprendí muchísimo. Han sido momentos vitales importantes en los que yo he expresado una manera y ha llegado a la gente.

El pensar - y repensar - cómo entiende uno y se percibe la identidad parece ser una pieza fundamental de tus publicaciones. ¿Es éste el tema principal que las conecta?

Nunca me he preocupado de que haya un hilo narrativo consistente entre mi obra. Pues como vengo de la “escuela de la nada,” ya que estudié diseño gráfico y de repente me encontré aquí no sé cómo. Mi obra evoluciona según mi persona va evolucionando y la autobiografía surgió de la necesidad de expresarme. Luego vino algo teórico porque yo estaba buscando el significado de lo que me estaba atravesando en estos momentos y quería empezar a pensar sobre el tema. Por ejemplo, acabo de leer el libro *Against White Feminism*, de Rafia Zakaria, una mujer paquistaní que se mudó a Estados Unidos.⁴ Con su libro me he dado cuenta que yo fui una feminista blanca y he escrito en *Pikara Magazine* sobre esto porque necesitaba exorcizarlo, ya que mi forma de curarme muchas veces es compartiendo. Allí explico que “Veo que he estado mirándome con ojos de una persona no-racializada. He hecho de sus necesidades las mías, y luego me he sorprendido cuando, al seguir sus pautas, me he sentido decepcionada o vacía con el resultado. He intentado verme con otros nombres, con otras caras y otras pieles, pero estoy harta, quiero verme a mí misma, quiero un espejo.”⁵

Así vi que ese discurso no me tenía en cuenta, ya que no tenía en cuenta las opresiones o la historia que yo atravesaba. Entonces me replanteé ¿quién soy yo? Por eso hay tanta carga identitaria en mis libros, que en parte viene de cómo se me ha leído y cómo yo he querido leerme. En el futuro no lo sé, pues hablando con mi amiga y poeta Paloma Chen, ella me dijo que con “tanta fuerza yo rechacé lo chino que con la misma fuerza me volvió.” A mí nunca me volvió con fuerza, pues a mí no me interesaban las personas monoculturales de China. Lo que estaba buscando, sin saberlo, era un tercer espacio, donde la gente es a la vez de muchos sitios y a la vez de ninguno, donde la gente habla más de en un idioma, donde el “de dónde eres” es más anecdótico que otra cosa porque todo el mundo es de todos lados. Mi trayectoria ha sido un “buscar tu sitio” y en ese camino me han acompañado muchos lectores y lectoras. Entonces yo creo que mi hilo narrativo es la curiosidad.

Tu obra está llena de momentos claves que forman una narrativa compleja. ¿Cuál es tu forma de trabajo y dónde te suelen surgir las ideas?

Voy a hacer un símil, pues es más fácil. Los publicistas dicen que hay un momento de *gathering insights*, y este *gathering insights* puede ser en cualquier parte, mientras te están pasando cosas en la vida. Por eso ellos tienen un horario de trabajo muy malo, porque el *gathering* es muy etéreo y puede pasar durante mucho tiempo. Y luego tienes que ejecutar una pieza y a lo mejor el *insight* te ha venido a las seis de la tarde y entonces te pones a ejecutarlo por la tarde, y terminas a medianoche. A mí me pasa un poco lo mismo. Mi *insight gathering* surge de muchas cosas: de leer, de hablar, de visitar, creo que de la vida en general. Y muchas veces me he encontrado que si tengo una fecha límite para un trabajo y me encuentro encerrada en mi casa entre cuatro paredes me he sentido totalmente vacía. Para mí, eso supone una limitación, pues la creación viene mucho de vivir y de interactuar con la vida.

Muchos de esos momentos claves aparecen como anécdotas, pero mediante tu narrativa las aúnas y presentas como historias. En tus obras nos ofreces muchas de estas historias - ¿cómo las ves en relación a la Historia de España? ¿Cómo entras en diálogo con otras identidades

mixtas/fluidas que han estado surgiendo en España desde la década de 1980 (muchas veces invisibles para el imaginario social del español), como rumaños y afroespañoles?

Aquí voy a citar a mi amigo Chenta Tsai Tseng, pues hemos compartido mucho este tema. Él opina que a veces nuestra mera existencia en estos espacios es ya activismo, porque antes no había espacio para nosotros.⁶ Creo que nosotros, incluidas las minorías mencionadas en la pregunta, somos el resultado de la historia contemporánea de España. Porque nuestros padres migraron, porque nos abrieron camino, porque hemos nacido y estamos teniendo nuestras voces y desarrollando discursos. Soy fruto de algo que está cambiando en la sociedad española. Y soy también fruto de la historia. Creo que no puedes juzgar a las personas per se, ni a un país per se, sino que se necesita tener en cuenta todo el contexto que lo engloba. Aquellos más visibles de movimientos antirracistas nos llevamos muy bien, somos muy pocos y nos conocemos todos. Muchos de ellos han venido de invitados a mi podcast (www.movidasvarias.es). Y hay que seguir divulgando y contando, aunque luego te canses mucho.

Tu obra tiene un fuerte carácter autobiográfico, por lo que es difícil separar a tus personajes de la vida real. En *Gazpacho agridulce* mostraste a tu familia y en *Andaluchinas* colaboraste con tus hermanas. Son novelas pero con un gran contenido reflejo de la realidad y lleno de experiencias vividas. ¿Estableces una clara línea entre la realidad y la ficción?

Mi obra sería, si hacemos un símil con el cine, el entrecomillado de “basado en hechos reales.” Pues, aunque tiene un gran componente autobiográfico, no deja de ser ficción. Ficción en el sentido de que la vida no es ordenada, sino que me baso también en anécdotas que me pasan en la vida cotidiana. Y al final yo no te vengo a contar la anécdota sino lo de detrás, a través de una anécdota. No sé si el límite es entre real o ficción. Creo que el límite está más bien, si es que lo hay, en la temática que yo te estoy viniendo a contar. Entonces eso es el paraguas, o la cajita, donde yo meto las anécdotas. Yo creo que, si hablamos en términos de porcentajes, diría que en realidad hay un 60% fiel a la realidad. ¿Es importante que sea 100% real? Yo creo que no. Yo pretendo contar un mensaje a partir de mis reflexiones.

En esta misma línea de zona gris entre lo de aquí y lo de allí, lo real y lo ficticio, tus novelas, ensayos y ponencias tienden a desafiar lo establecido. De forma muy gráfica lo haces con tus títulos y términos híbridos que mediante una fusión unen dos espacios que en un principio se piensan diferentes, como “chinimundi,” “andaluchinas” y “gazpacho agridulce.” Algunas veces hablas de identidad bicultural - que podríamos entender como dos culturas separadas en un principio que se unen mediante un puente que podrías ser tú; y otras de identidad mixta y fluida. Además en varias ocasiones has comentado cómo tiendes tu mirada hacia EEUU en busca de referentes conceptuales. Allí las identidades mixtas se suelen escribir tanto con guión, como Mexican-American, o juntas (pero separadas), como Asian American. Tú parece utilizar tres formas: una *fusión* (andaluchina), una *unión separada* (gazpacho agridulce) y una *identidad guionada* (chino-andaluza). ¿Podrías explicar el porqué de estas decisiones? ¿Ves esas identidades como puentes entre dos culturas (siempre en tensión), como un espacio híbrido fusionado (esto es, un tercer espacio, como cuando se mezclan dos

colores y no se pueden separar ya), o como dos identidades que coexisten pero no se mezclan (esto es, *multiculturalidad* pero no *interculturalidad*)?

Hace un tiempo di una charla a la que asistieron traductoras. En ese momento yo opinaba que cada vez hablaba peor, porque cuanto más tiempo paso fuera, sobre todo al utilizar tanto el inglés, algunas veces mezclo los idiomas. Y ella me dijo que, aunque yo dijera eso de mí misma, esto pasa mucho con las personas que hablan varias lenguas. Y que, en su opinión, yo tenía una maestría con los neologismos. Y me gustó, porque eso significa que me estoy inventando palabras. El problema del español es que la invención de palabras se ve con reticencia. Por eso miro mucho a EEUU, porque allí parece que hay una perspectiva diferente. Solo con el español o una única lengua me encuentro desnuda, sin tener un lenguaje para expresar lo que quiero decir. No sabes lo que a mí me costó encontrar la definición de identidad cultural híbrida, pues nadie me lo había enseñado y no es muy *mainstream* en internet. Con respecto al lenguaje, sonoramente “chiñol” no me gusta nada; sin embargo “asiático descendiente” le da otro empaque, sobre todo porque la palabra “china” está muy denostada (con expresiones como “vamos a comprar al chino”). Por eso para mí “asiático descendiente” está muy bien, lo que pasa es que la RAE (Real Academia Española) no parece opinar, y no se ha pronunciado todavía sobre si debería o no llevar guion. Pero en la autobiografía chino-andaluza me dijeron que tenía que ponerle guion. Por otra parte, a mí la fusión de “andaluchina” me gusta mucho, pues es una mezcla. En su momento “gazpacho agridulce” ya me pareció un nombre largo y la gente muchas veces decía “gazpacho andaluz,” olvidándose del “agridulce.” Creo que el uso de estas tres formas, como mucha de mi obra, es accidental, como de quien busca cuando no tiene herramientas. Muchas veces es muy sufrido, pues no tengo palabras para decir lo que yo estoy sintiendo.

Además, siento que cuando te inventas palabras, estos neologismos parecen merecer menos respeto. Y como yo como encima vengo de fuera - ni académica ni dibujante - siento el síndrome del impostor. Entonces le tengo que dar otro empaque para que los lectores tomen en serio lo que les estoy contando. Porque para mí “andaluchina” y “sinodendiente” merecen el mismo respeto, pero para un lector puede que no. Mi percepción es que como mujer racializada tengo que dar más e imponer más para que la gente no me tome por un chiste, porque yo he sido chiste también para medios de comunicación. Y sobre todo es problemático por mi utilización del humor. Pues para mí el humor no es un fin, sino un medio. Sin embargo, hay una tensión ahí, porque lo que cuento es serio y el lector se va a reír, pero luego le va a doler, porque lo que cuento duele.

En países como EEUU, Francia y Gran Bretaña hay una larga tradición en la cultura de voces de hijos de migrantes. En España, estas primeras generaciones de nacionales son todavía una minoría. Tu narrativa sobre identidades mixtas y fluidas está abriendo un camino bastante inexplorado en la cultura española. ¿Sientes que el tuyo es un viaje en solitario o percibes que está emergiendo una comunidad?

Al principio me sentía super sola, porque creo que he sido la primera muestra de persona crecida en España que ha publicado, o si no una de las primeras. Cuando comencé tenía cero referentes, cero amistades. Lo que tenía es el contexto español y nadie alrededor racializado para poder hablar del tema, nadie con quien compartir. Al profesor de universidad de mi hermana, que en ese

momento estudiaba Traducción, le pareció muy interesante mi caso y me quiso hacer una entrevista. Fue él el que me enseñó que, si no era la primera, era de las primeras hijas de extranjeros y criada en España que escribía sobre el tema. Después de mí ha venido muchísima más gente y tengo que decir que me siento mucho mejor acompañada. Ahora se ha formado una comunidad y para mí eso es super bonito. Que Paloma Chen, que ahora ya es amiga, me diga “Yo he crecido leyéndote” (pues nos llevamos diez años y me leía cuando estaba en la E.S.O.), me emociona. Qué bien ser esa luz que te permite a ti verte en el espejo que yo no tuve.

¿Cómo sientes tu obra en relación a la producción cultural asiático-americana de escritoras como Vanessa Hua, Celeste Ng, Jean Kwok, Te-Ping Chen o WeiKe Wang? Al leer tus novelas gráficas se nota una conexión muy orgánica con la literatura asiático-americana que se centra en la relación madre-hija, tales como *The Joy Luck Club*, *Where Reasons End* y *All You Can Ever Know*.⁷ ¿Ha sido algo intencional, como el propósito de crear un puente de conexión o algo orgánico que tiene la capacidad de crear un interesante diálogo transatlántico?

Me hace mucha gracia esta pregunta porque yo no conocía a Amy Tan. A Tan me la enseñó mi hermana que estudió en Florida. Yo creo que la literatura es el resultado de lo que vivimos en casa. Lo que tenemos en común es que todas tenemos origen chino; y en el origen chino la madre no es este ser estereotípico de mujer lánguida, al menos yo no conozco a ninguna. Yo creo que orgánicamente podemos conectarnos porque todas tenemos en ese origen chino una figura muy potente como lo es la de la madre. ¿Por qué una persona que ha nacido en Toronto o en Oakland tiene algo en común conmigo? Pues yo creo que se puede trazar a nuestro origen familiar, que es muy similar. Ya que, aunque estemos en partes diferentes del mundo, no dejamos de tener una historia común. Por eso, muchas diásporas chinas tienen muchos puntos en común en la cultura originaria y no en la cultura presente.

En tu último libro, *Gente de aquí, gente de allí*, incluyes varias citas que hablan de hibridación. Una de ellas es de la socióloga Celia Marcén: “Cuando alguien estudia dos lenguas, es bilingüe, suma una a otra. Sin embargo, en el caso de la hibridación cultural el resultado no es la suma de dos culturas diferentes sino algo totalmente nuevo, distinto. Por eso resulta tan enriquecedora.” ¿Qué relación tienen tus personajes y tú misma (tanto como autora como personaje) con esta definición?

Yo me siento como una fusión totalmente, una fusión que hace que surja una nueva categoría. Primero pensaba que era una parte, luego que era la otra, pues nadie me decía que era una fusión. A mí me validaban diciendo que era más española que la típica española. Y yo por mi parte pensaba “vale, pero así te has cargado a toda mi familia y toda mi historia.” El tema de la fusión y de la hibridación cultural yo no lo conocía, incluso después de publicar. Es algo sobre lo que me he tenido que activamente formar y encontrarme con gente por el camino que tampoco lo sabía. De hecho, uno de mis *aha moments* fue en Casa Árabe, en Madrid, donde fui a presentar a Lena Merhej, autora de la novela gráfica *Yogur con mermelada, o cómo mi madre se hizo libanesa*.⁸ La madre de esta chica es alemana y se fue al Líbano por amor. Y Lena nació allí, fenotípicamente europea. Decidió titularlo así porque el yogur con mermelada es un plato de allí. Entonces yo

presenté a esta mujer rubia, de ojos azules, que se había mudado a Francia desde el Líbano y que hablaba como su madre, una mujer que había intentado ser libanesa - tiñéndose el pelo, poniéndose gafas - pero a la que todo el mundo siempre vio como extranjera. Y en ese momento ella me dijo: “Quan, tú eres la prueba de que hay otra cosa.” Y en ese mutuo entendimiento, viendo que éramos tan diferentes pero tan similares, dije: “Pues es verdad.” No tenía nombre ni definición, yo era otra cosa. Y yo ya había publicado *Gazpacho agridulce*. Hasta el momento había experimentado una gran dificultad de autoaprendizaje y de querer mirarme en un espejo sin luz.

En este último libro, con estructura reversible que puede empezar a leerse desde cualquiera de sus dos lados, pasas de centrarte en experiencias autobiográficas a reflexionar sobre lo que significa ser español. ¿Cómo surgió este proyecto?

Este proyecto surgió en EEUU. Fue la primera vez que fui de visita académica. Me invitaron a Boston College, a Rutgers University, a Bryn Mawr y a Bates. Entonces empecé a conocer a gente que sabía académicamente sobre estas cosas y me emocionó que me explicasen cosas, como cuando prohibieron la migración china en los EEUU. Y ahí fue que encontré la semilla de “aquí hay algo que me pueden enseñar,” algo totalmente desconocido para mí. Y a partir de ahí fui hilando. Y el título *Gente de aquí, gente de allí* fue muy difícil. El *naming* fue complicado, además de haber sido el libro más difícil de hacer de todos los que he hecho, pero con diferencia. Por todo: por el empaque, por la forma y por la investigación. El libro tiene dos caras, que es una analogía física de que todos somos libros, dependiendo de cómo lo mires. En el medio sí que hay un orden de lectura, pero ese orden me lo impuso mi editora. El libro se abre de derecha a izquierda por delante y por detrás, pero yo quería que también se pudiese a abrir de arriba abajo. Sin embargo, aquello resultó ser muy complicado y se decidió no hacerlo. Por eso el libro es cuadrado. También discutimos mucho sobre dónde poner el código de barras. Al final tuvimos que ponerlo en la parte de “Gente de allí,” lo que la convierte en lo que entenderíamos como contracubierta. Pero en realidad las dos son portadas.

La estructura dividida de tu libro, en la que “los de aquí” y “los de allí” aparecen a primera vista enfrentados (y en posiciones opuestas, ya que al leer colocamos a la otra parte del revés), hace por otra parte que las dos confluyan en el centro. ¿Se encuentran de manera orgánica o fuerzas ese encuentro? ¿Qué es este centro metafórico para ti? ¿Es solamente una analogía territorial de espacio? ¿Un encuentro? ¿Un desencuentro?

Es una metáfora, pero también un punto de encuentro hacia donde yo quiero llevar al lector. A veces yo hago la analogía del piso compartido. Nosotros nos vamos a morir y habrá gente que seguirá aquí igual, lo mismo que las montañas, que permanecerán en el mismo sitio siglos y siglos cuando nosotros no estemos. Pero hemos creado una narrativa de posesión de “esto es mío” cuando realmente hemos *agreed* que es tuyo, pero realmente mañana podría no serlo. El pasaporte es un invento reciente, al igual que son los *borders* y las fronteras. Entonces igual el día de mañana elegimos la otra forma. Esto nos lleva a pensar que la pérdida de ese punto de vista y la narrativa de la posesión hace que no nos podamos separar, impidiéndonos echar un *step back* y reflexionar sobre el tema. Yo no quiero tener que aculturarme para tener legitimidad de vivir en este país al igual que tú no tienes que ser como yo. Lo que tenemos que aceptar es la convivencia. Y ésa es la

analogía del espacio compartido, por eso yo lo quería hacer ni para ti ni para mí de una manera física.

El espíritu de activismo permea tu obra. ¿Para quién escribes/ilustras/hablas? ¿Tienen tus libros un propósito de concienciación o de denuncia?

Me lee gente muy diversa, como profesores, periodistas, gente de a pie. Y hasta se viraliza en redes mi obra. Pero cuando lo pienso detenidamente me doy cuenta de que yo escribo para mí, para la niña que fui, para esa chica que en su momento estuvo perdida y que necesitaba ese vocabulario y que alguien le contara sobre la complejidad de la identidad. A mí me hubiera encantado leer *Gente de aquí, gente de allí* cuando era adolescente. Pues me habría aliviado muchísimas cosas que me estaban pasando y me habría allanado el camino del *self-discovery*. Con respecto a la denuncia y concienciación, creo que son ambas, porque mucha concienciación viene por la denuncia, por lo que intento que no tenga un tono castigador. Por eso el adjetivo agrídulce le va muy bien, porque yo cuento las cosas como “ay, qué delicioso,” pero luego te deja un regustillo triste.

¿Es este libro una crítica al racismo y a la intolerancia o una invitación a la convivencia?

Una invitación a la convivencia, definitivamente. Luego en segunda instancia crítica, pero sobre todo invitación. Invitación porque creo que es más coherente con todo lo que hago. Yo intento no ser la voz indignada castigadora. El espacio en el que me siento cómoda es el diálogo y no el castigo. Y creo que ésa es una voz necesaria en el activismo: la posibilidad de dialogar con alguien que te deje saber si quieres aceptar o no lo que te está contando

En *Gente de aquí, gente de allí* tocas muchos conceptos controvertidos, como la territorialidad, la nación, el racismo y la diferencia. Tú hablas de sociología pop y de ensayismo de salón. ¿Existe un diálogo entre tu obra y los estudios sociológicos? ¿Por qué has elegido el tipo de material teórico que incluyes en el ensayo gráfico?

Mi principal cliente ahora es ECUSA (Asociación de Científicos Españoles en EEUU). Pongo esto en contexto porque al hablar profesores me dicen que a lo mejor de lo que pecan los académicos y los científicos es de no saber narrar a las personas de a pie, pues el mundo académico tiende a hablarse a sí mismo. Entonces hay información que no va más allá de la academia. Hay muchas personas que no tienen la formación académica para entender ese tipo de textos y a mí, que me considero una persona medianamente inteligente, me ha costado mucho poder digerir toda esta temática. Entonces yo creo que todo el tema de la sociología pop o el ensayismo de salón es un acercamiento amistoso a conceptos muy complicados, porque al final ¿de qué sirve que solo las mismas personas se empapen de lo mismo? Yo lo que quiero es abrir esos huecos para que alguien en su salón, en la comunidad de su casa o de su *smartphone* pueda tener acceso a este tipo de contenido, como forma de democratizar la información. Creo que yo estoy siempre en espacios liminales, queriendo traducir esto para que todo el mundo lo entienda.

En tu libro tratas dos temas encontrados, ya que el qué significa ser español choca con la afirmación de “el aquí no nos produce mucha curiosidad” (*Gente de aquí*). Si por una parte las conversaciones sobre lo que significa ser español tienden a ser controvertidas y carentes

de consenso, por otra parte casi nunca se define qué es “ser español” (quizás porque “no produce curiosidad” o por la imposibilidad de una definición única), sino que se tiende a hablar de aquellos “de allí” que no pertenecen (esto es, se tiende a hablar de “ellos” sin definir el “nosotros”). ¿Cuál es el mensaje de tu libro en relación a esta tensión?

En general, lo de ser español a mí me causa curiosidad. Creo que el “de aquí” no se pone demasiado a indagar sobre qué significa ser español, por eso hay muchos estudios que no están hechos. Creo que pasa como con las *comodities*. Cuando tienes una cama o el aire acondicionado no lo notas, pues es un *given*, pero cuando no lo tienes, te indigna muchísimo. Creo que eso pasa con la identidad española. Cuando tú naces español la identidad está dada, no es algo de lo que tengas que teorizar a menos que te la quiten, pues la gente no tiende a investigar demasiado sobre ella. Además, lo mío se complica, pues también me hago la pregunta desde la otra parte: ¿Qué es ser chino? En la Ted Talk que di el otro día empiezo con la frase “Me di cuenta el otro día de que era china y no lo sabía.” Pues para mí el concepto de chino me era muy misterioso, igual de misterioso que el concepto de ser español. Para mí las identidades nacionales limitan mucho la definición de uno mismo. Esto me lleva a pensar en un libro *La llave de la buena vida*, de Joan Garriga, que dice que las identidades estáticas crean mucho dolor, porque si a ti te gusta montar en bici, no tienes que inventarte una identidad de ciclista; simplemente te puede gustar montar en bici.⁹ Y si ocurre que te partes una pierna y no puedes volver a montar en bici, ¿qué pasa? ¿Ya no eres nada? No es así. ¿Si se quema tu pasaporte ya no eres nada? Tampoco es así. Entonces estoy a favor de unas identidades que sean más fluidas, en el sentido de “yo no soy únicamente esto,” porque la riqueza de mi ser va mucho más allá.

Cuando en este libro hablas de “los de allí” incluyes a las (mal)llamadas “segundas generaciones,” un gran número de personas que están pisando fuerte en España (ejemplo de ello eres tú, Songa Park, Desirée Ndjambo, Berta Vázquez, Concha Buika, Chenta Tsai Tseng) y a los que aunque han nacido en España o llegaron a ella cuando eran pequeños, se les sigue percibiendo como “diferentes.” Muchos son los términos que han surgido para definir a este grupo de personas (algo que los homogeneiza pese a sus diferencias) tales como “segunda generación,” “identidad líquida,” “identidad mixta y fluida,” “nuevo español,” “andaluchina,” “chiñol,” “rumañol,” “afroespañol,” “generación 1.5,” “generación 1.75,” ¿qué piensas de estos términos y con cuál te quedas?

Está bien tener asitas por donde cogerlos, pero me quedaría con identidad culturalmente híbrida, que es un término más amplio y podemos hablar ahí de diferentes identidades. A veces son una, dos, tres, cuatro, una *plus*. Necesitamos tener un cajón amplio, porque si lo cierras demasiado no cabemos. Culturalmente híbrida me gusta porque ahí puedes meter muchas cosas y puede haber subcategorías.

Hablemos un poco más del término “nuevo español,” ya que parece ser el más usado en los medios de comunicación. Con este término se refieren a un gran abanico de experiencias: inmigrantes que se nacionalizan por su residencia en España, personas que se nacionalizan en otros países por la Ley de Memoria Histórica, hijos de inmigrantes que nacen en España, etc. El adjetivo “nuevo” viene fuertemente cargado, ya que parece llevarnos a la Edad Media

y a la división entre cristianos “viejos” y cristianos “nuevos.” Y aún más, el *ius sanguinis* español (por el que para nacer español se necesita tener sangre española) nos hace pensar en esa “pureza de sangre” que parecía haberse quedado en el pasado. El utilizar el adjetivo “nuevo” implica que hay un “antiguo” español y que hay un español homogéneo; se enfatiza la idea de diferencia; se acentúa la no-pertenencia desde el origen (dependiendo de lo que pensemos por origen, si territorial o familiar); conlleva la idea de un cambio de identidad; y hace que emerja la idea de desconfianza o la no familiaridad. ¿Qué piensas del adjetivo “nuevo” para referirse a personas como tú?

El adjetivo “nuevo” me parece muy limitante, y ¿nuevo para quién? Pues para mí yo no soy nueva. Viene de una perspectiva monocultural, de ciertos nombres y ciertos apellidos. Igual habría que repensar un término como “español con origen migrante,” “español - (barra) lo que sea,” etc. Lo de *nuevo* lo encuentro discriminatorio, pues quien lo dice es para quien ese “otro” es nuevo. El término nuevo español se utiliza mucho en los medios y *tokenizan* a las personas racializadas, además de no haber casi ningún periodista racializado, estamos mirando por ojos de gente que no se forma en antirracismo. Así que si nosotros estamos *shaping the mind of the people* con un lenguaje intrínsecamente racista, también estamos creando gente racista. Y eso es la pescadilla que se muerde la cola.

Obras de estas primeras generaciones de inmigrantes que viven en España, de segundas generaciones nacidas en España, de generaciones 1.5 con una fuerte pertenencia a España, etc. todavía no son parte integral del plan de estudios de literatura española de los institutos y universidades españolas, pero sí lo tienden a ser en las universidades americanas, donde autores como Donato Ndongo Bidyogo, Najat El Hachmi, o Quan Zhou Wu se estudian en el mismo curso que Unamuno, Martín Gaité y Galdós. ¿Por qué crees que ocurre esto? ¿Cómo ves la inclusión de la obra de autores denominados de “segunda generación” (o primera generación de españoles) en el panorama cultural español? ¿Y dónde piensas que se deberían colocar estas obras en las librerías?

Creo que nadie es profeta en su propia tierra. Beatriz Luengo hizo una serie en España, la de *UPA Dance*, que fue muy famosa en Francia, pero aquí nada de nada. Creo que pasa un poco eso, pues como soy de aquí en ciertos espacios no se me tiene tan en cuenta. Da rabia que te den más reconocimiento fuera que dentro, pero bueno, ojalá llegue el día. También pienso que la tradición en España de creaciones de personas racializadas o españolas racializadas es mucho más corta en comparación con EEUU. En librerías, nuestras creaciones se deberían colocar en *bestsellers* (risas). Creo que deberían estar en los géneros que haya en librerías sin ninguna distinción: novela gráfica, *sci-fi*, comedia romántica... o lo que sea. Si normalizamos verlo integrado en nuestras creaciones, normalizamos verlo en la calle también.

Tras *Gente de aquí, gente de allí*, ¿qué le espera a tu público?

Mi próximo trabajo es *La AgriDolce Vita*, que se publica el año que viene y va sobre un año en mi vida nómada, viajando sola por el mundo. Es autoficción sobre lo vivido este año en el que he estado viajando y estoy viendo lo que significan mis fronteras: la frontera de mi piel, la frontera de mi país, cómo soy leída, dónde está el hogar y mucha más temáticas, con los viajes de fondo.

Todavía estoy viajando - ahora mismo estoy en Colombia - así que todavía está en fase de *research*, pero está previsto para el año que viene.

¿Con qué palabras te gustaría concluir esta entrevista?

Sobre la hibridación cultural hay mucho más que descubrir y escribir. Ahora en España solo somos la punta de lanza, con la dificultad añadida del auge de ciertos discursos racistas que se han extendido por Europa. Por eso necesitamos más voces, más fondos y más apoyo.

NOTAS

- ¹ Zhou Wu, Quan. *Gazpacho agridulce: Una autobiografía chino-andaluza*. Bilbao: Astiberri, 2015.
- ² Zhou Wu, Quan. *Gente de aquí, gente de allí: Ensayo gráfico sobre migrantes y españoles*. Bilbao: Astiberri, 2021.
- ³ Zhou Wu, Quan. *Andaluchinas por el mundo: Gazpacho agridulce II*. Bilbao: Astiberri, 2017.
- ⁴ Zakaria, Rafia. *Against White Feminism. Notes on Disruption*. New York: W.W. Norton & Co., 2021.
- ⁵ Wu, Quan Zhou. “Construir un feminismo sin jerarquía racial.” *Pikara Magazine*, 9 Sept. 2022. <https://www.pikaramagazine.com/2022/09/construir-un-feminismo-sin-jerarquia-racial/>
- ⁶ Tsai Tseng, Chenta. “Somos territorios políticos.” *El País*, 11 Nov. 2018. https://elpais.com/ccaa/2018/11/14/madrid/1542212015_835503.html. Chenta Tsai Tseng cita como influencia en este artículo a Desirée Bela-Lobedde, en cuyo libro *Ser mujer negra en España* (Barcelona: Plan B, 2018), escribe: “Hago activismo cada vez que salgo a la calle, porque lo llevo en la piel y en el pelo” (146).
- ⁷ Tan, Amy. *The Joy Luck Club*. New York. Penguin, 2006.
- Li, Yiyun. *Where Reasons End*. New York: Random House, 2019.
- Chung, Nicole. *All You Can Ever Know: A Memoir*. New York: Catapult, 2018.
- ⁸ Merhej, Lena. *Yogur con mermelada, o cómo mi madre se hizo libanesa*. Trans. Mónica Carrión Otero. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2018.
- ⁹ Garriga, Joan. *La llave de la buena vida*. Barcelona: Destino, 2014.

Received September 13, 2022

Accepted October 30, 2022

LA LENTITUD NECESARIA: UNA CONVERSACIÓN CON LA POETA MARIBEL ANDRÉS LLAMERO

Leyla Rouhi
Williams College

Maribel Andrés Llamero (Salamanca, 1984) realiza su tesis doctoral en Filología Hispánica en el ámbito del estudio del bilingüismo literario luso-español en la Universidad de Salamanca. Licenciada también en Filología Portuguesa y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, trabaja como profesora asociada de literatura en el departamento de lenguas modernas en la Universidad de Salamanca, al mismo tiempo que imparte clases de lengua y cultura españolas a extranjeros. Como creadora ha representado piezas breves de dramaturgia, ha publicado artículos para *El País* y ha participado en recitales poéticos y antologías. Ha publicado los poemarios *La lentitud del liberto* (Ed. Macleín y Parker, 2018) y *Autobús de Fermoselle* (XXXIV Premio Hiperión de poesía, ed. Hiperión, 2019).

A modo de introducción

Los poemas de Maribel Andrés Llamero resisten tanto la normalización de la experiencia como la presión de acostumbrarse a un mundo despiadadamente paradójico. Ambos *La lentitud del liberto* (Macleín y Parker, 2018) y *Autobús de Fermoselle* (Ediciones Hiperión, 2019) exponen una amplia gama de vivencias sin inmovilizarlas bajo definiciones fijas. En dos libros escuetos experimentamos con la poeta las falsedades de la sociedad de consumo y los simulacros a los que nos sujetan las ciudades grandes; exploramos tanto la aspereza como la ternura de las tierras de Castilla, por una parte la Castilla de vacaciones de verano de niña y por otra la tierra austera y lejana de sus abuelos, quienes se vieron obligados a emigrar. En estos recorridos Maribel Andrés Llamero nos ofrece la lentitud necesaria para vivir un rato dentro de espacios contradictorios.

Antonio Colinas, en su Prólogo a *La lentitud del liberto*, habla del “afán creador de ser *palabra nueva*, es decir, arriesgada.” En la entrevista siguiente Maribel Andrés Llamero nos ayuda, en un tono asequible y abierto, a entender las varias facetas de dicho “afán creador.”

¿Qué papel jugaban los libros y la literatura en tu casa, de niña?

Me parece esta una pregunta maravillosa. El amor a la literatura me lo inculcaron en casa, donde siempre hubo muchísimos libros porque mi padre era profesor de filosofía y mi madre una tremenda lectora. Además, mi madre se inventaba cuentos para nosotros cuando éramos pequeños, o nos leía por las noches títulos del Barco de Vapor. Como algunos eran para niños mayores, yo no los entendía completamente, pero ver reír a mi hermano y a mi madre me contagiaba a mí también y, aunque no comprendiese todo, me encantaba ese momento cómplice y mágico con mi madre y mi hermano.

Por otro lado, crecí fascinada con mi tío, el hermano de mi madre, que se llama Braulio Llamero, y que es periodista y escritor, principalmente de literatura infantil. Me gustaban muchísimo sus

cuentos y me hizo creer desde pequeña que el de escritor era un oficio posible. Además tiene un libro, *El televisor mágico*, que lo protagonizamos mi hermano y yo: siempre le digo que él me hizo sentir que, de un modo u otro, se podía habitar en los libros.

Desde bien pequeñita me sentaba a redactar mis propios cuentos que, ciertamente, no tenían mucho sentido (¡o ninguno!). Se los leía a mis padres y ellos siempre me animaban. A los nueve años escribí un cuento más largo, de una niña a la que no le gustaba comer, bastante autobiográfico; mi tío me ayudó a mandarlo a alguna editorial, y topé con una editora maravillosa que me tomó en serio, que me dijo que no, que el cuento estaba a medio hacer, y me explicó los motivos con rigor y con cariño. Durante un tiempo, hasta que entré en la universidad, seguí mandándole más textos que ella me corregía con criterio y con mucha amabilidad, dándome ánimos. Supongo que el hecho de que mis juegos y tentativas fueran tomados en serio por los demás, me hizo tomarme en serio la labor a mí también.

Entonces las primeras experiencias fueron con prosa. Y ¿cómo empezó la poesía?

Publicar mis poemas fue algo que llegó muy espontáneamente, como sucede con las mejores cosas. Siempre pensé que escribiría prosa, creía que era lo mío. Siempre he leído mucha poesía pero no creo que haya sido el género al que más tiempo le he dedicado. Me gustaba escribirla, pero lo consideraba un ejercicio muy propio, muy íntimo, por lo que me generaba mucha inseguridad, mucho pudor - en parte porque le tengo mucho respeto a la literatura-. Todo lo que escribía lo guardaba. Finalmente un día — vivía en Lisboa — me puse en el ordenador a revisar las carpetas de literatura, donde tenía también los poemas sueltos. Me di cuenta de que algunos estaban hablando de lo mismo. Empecé a juntarlos en un único documento y ese fue el germen de *La lentitud del liberto*. Encontré que estos poemas multiplicaban su sentido en el conjunto, y sentí que podía tener un libro.

¿Cómo organizaste el orden de los poemas *La lentitud del liberto*? ¿En general es fácil decidir qué poema viene antes o después del otro?

Trabajo mucho la estructura, es algo que me obsesiona. Es una cuestión personal, no creo que un libro de poemas valga más o menos porque entre los poemas se establezcan ciertas conexiones, pero entiendo que la propia estructura es un discurso y no me gusta renunciar a él. Hay poemas que, solos, te pueden gustar y funcionan bien, pero en ciertos contextos adquieren más significado, y eso me interesa mucho. Por ejemplo, no sabía con qué poema comenzar *La lentitud del liberto*, un poemario que habla del mundo contemporáneo, de sentirse ajeno a ciertos códigos y claves del presente, y cuando elegí los versos que lo encabezan me sentí satisfecha porque, entre otras cosas, le da un tono más bíblico, más profético, al resto del libro, así que a posteriori me dediqué a jugar con esa puerta abierta. Por lo que respecta al último poema, “Pueblo salvaje”, lo compuse específicamente para el libro. Vi que el conjunto de la obra era muy pesimista, y no era el sentir que quería transmitir. Decidí entonces escribir un último poema de cierre que ofreciera alguna posibilidad de resistencia íntima. Al principio era un poema más breve, pero, como te decía, me obsesiona la estructura, y me parecía que no tenía el contrapeso suficiente, que estaba desequilibrado y lo aumenté en número de versos considerablemente.

Un elemento que llama la atención es tu uso de citas de otros poetas y autores. ¿Tienes un cuaderno en el que recoges todo, o tus libros están llenos de frases subrayadas, o...?

Ambas cosas. Siempre leo con el lápiz en la mano e intento pasar al ordenador las citas que me parecen importantes, que anoto junto al título del libro. Cuando tengo en mente una nueva obra, hay citas de ese documento que me vienen automáticamente a la cabeza. Pero además es que aunque no esté todo el día pensando en el nuevo proyecto, es como una especie de segundo plano mental, y todo lo que leo durante ese tiempo de gestación dialoga siempre con lo que tengo en marcha. En cualquier caso cada poema tiene su nacimiento y su propia vinculación con la cita que lo acompaña; por ejemplo en el primer poema de *La lentitud del liberto*, “La soledad de la carcoma,” hay esta cita de Pessoa:

“Fiquemos assim eternamente como uma figura de homem em vitral defronte de uma figura de mulher noutra vitral...[...] Os séculos não tocarão no nosso silêncio vítreo...[...] Nós, o meu amor viril, teremos sempre o mesmo gesto inútil, a mesma existência falsa [...]”.

En este caso, mientras leía el libro de Pessoa me surgió una idea y compuse el poema a raíz de la cita. No obstante, no ocurre así siempre.

¿Qué poesía te gusta leer? ¿Contemporánea, clásica...?

La verdad es que intento leer lo más posible y estar al día. Trato de leer a la vez poesía clásica y poesía actual, de compañeros que conozco, porque quiero saber qué están haciendo. Y leo, eso sí, mucho más de lo que compro -soy una gran usuaria de la biblioteca pública-; como el espacio en las casas es finito, solo compro aquellos libros que sé que quiero releer, que me gustaría que me acompañaran. Luego hay libros que me interesan mucho, quizá desde un punto de vista más académico, pero no tengo intención de volver a ellos.

En su introducción a *La lentitud*, me ha llamado la atención lo que dice Antonio Colinas sobre tu uso de los espacios blancos:

[L]a autora quiebra el verso, el “discurso”, con esos espacios blancos que intensifican el sentido negador de los poemas. Espacios que acaso desean ser como esa “grieta” de la que yo he hablado en mis aforismos, a través de la cual el poeta huye en busca de una realidad más amable. ¿O son espacios que detienen el tiempo narrativo del poema y que nos hacen reflexionar? ¿O que nos abisman con su silencio?

¿Qué significan los espacios blancos para ti?

Me gusta saber que eso ha llamado la atención. Para mí es algo que me piden algunos poemas, pausa, tiempo, espacio; que las palabras respiren. El poema, frente a otros géneros, tiene claramente un cuerpo: ocupa un espacio en la página. Lo puedes ver de lejos. Sin embargo lo leemos muy rápido, como si fuera prosa. En efecto sí, lo podemos leer rápidamente y no hacer las pausas establecidas, pero el hecho de que algo esté físicamente marcado ralentiza la lectura, aunque

sea unos microsegundos. Es una pausa a la que fuerzo al lector, porque me parece que hay versos o palabras que necesitan a su alrededor un silencio más largo. Entre otras cosas porque algunos vacíos, algunos huecos, dan otro significado a lo que se acaba de leer, que tiene que asentarse, cuajar, dejar un poso.

Por ejemplo, en “Proliferación de las vitrinas”, empiezas así:

*En aquel entonces proliferaron las vitrinas,
la vida especular. Con voz hipnótica
sirenas de Ulises cantaban convertidas
en objeto de escaparate y prometían
por su posesión dichas sin fin.*

La pausa aquí produce el efecto que dices.

Sí, y me estoy acordando de otro momento en “Oda al centro comercial:”

*Dentro no existe la noche ni el día,
en los templos del consumo
los hermosos artificios, las imágenes lumínicas
sacuden, convulsionan al creyente
cuyas cuencas vacías entrevén
en peregrinación semanal la tierra prometida;
y se arrodillan y rezan al Saint Laurent,*

Me pareció necesario separar ambas palabras para dotar de un sentido a todo lo que viene antes de ‘Saint’, y después modificarlo e incluir una pequeña broma. Si el lector lee muy rápido ese juego no se percibe.

Hablando ahora de tu segundo libro, *Autobús de Fermoselle*: yo diría que, si *La lentitud del liberto* trata del mundo, *Autobús* trata de la ‘patria’, Castilla, España... ¿La palabra ‘patria’ te sigue preocupando?

¿Y cómo ves el enlace entre las dos colecciones?

Me llamó mucho la atención lo que dijo Antonio Colinas en el Prólogo a *Lentitud*, puesto que él no sabía nada de lo que yo trabajaba ya en ese momento: “Aquí deja entrever la autora unas raíces telúricas que acaso desarrolle o nos muestre en libros futuros”. Me sorprendió esa deducción que hacía porque para mí entonces eran libros antagónicos: uno habla de modernidad, el otro del pasado. Pensaba que los dos libros no conectaban, pero después vi que sí, que hay un diálogo entre los dos.

La patria, sí, en general es un tema que me ocupa y preocupa, pero de una manera que no tiene nada que ver con lo nacional ni con el nacionalismo; de alguna manera, así como la resistencia de

El liberto era íntima, también para mí la patria es una cosa íntima, que tiene que ver con la sentimentalidad, con las vivencias de uno, no hay ninguna grandeza, y si la hay, es entendida de otro modo.

Lo que quería hacer con este libro principalmente era hablar de mis abuelos, sentía una deuda con ellos, quería darles el agradecimiento que merecían. Y al hablar de ellos necesitaba hablar del paisaje, de Castilla, y de repente ambas cosas empezaron a hablar también de mí.

No obstante, me pareció necesario marcar una diferencia entre las relaciones que ellos y yo establecimos con el mismo paisaje. El pueblo de mi abuela materna, en el que yo he pasado los veranos, ha sido para mi ella una cosa, para mi madre otra, y para mí una distinta a ambas. Donde mi abuela veía trabajo y campo, yo veía diversión, verano, amigos. Para mí es un espacio muy querido, pero pretendía no caer en la idealización. La vida que tuvieron mis abuelos fue dura y cruel, y no querría ningún retorno a esos tiempos.

Lo que me propuse fue alternar poemas que hablasen de mi propio pasado (sobre la niña que yo era, una niña que iba creciendo en ese espacio), con otros sobre la experiencia de mis abuelos, y sobre la idea del paisaje. Con estas tres cosas el mosaico quedaba completo.

Al hablar del pasado y de los abuelos, me parece que hay una frontera fluida entre nostalgia y realismo. No se ve un deseo de volver a ese pasado, del que como dices huyeron los abuelos, pero sí se ve un amor real por Castilla. Es una dimensión muy personal e íntima.

Sí, exactamente, es un amor por aquellos que vivieron en un contexto muy duro y que, con su esfuerzo, me hicieron posible. En el libro hay un poema que habla de mi bisabuela, alfarera -cacharrera se decía entonces-, a la que mis primos y yo conocimos en una foto por una casualidad maravillosa: mi tío se topó con su imagen en el Museo Etnográfico de Zamora. En casa no teníamos ningún retrato de ella así que, después del descubrimiento de mi tío, fuimos todos a conocer a la bisabuela. Yo me acerqué hasta allí una tarde con mi madre y no me costó reconocerla, porque era idéntica a mi abuelo (con un pañuelo negro a la cabeza) y tenía cierto rasgo familiar que yo también comparto. Fue muy emotivo verla allí. Era una mujer que debía de ser joven porque tenía hijos pequeños, pero parecía más bien una anciana, avejentada por el trabajo y el modo de vida de entonces. Ni ella, ni nadie, jamás pudo imaginar que, siendo así de humilde, iba a acabar en un museo, un lugar en el que se suele reconocer grandes hazañas, a otro tipo de personas. Pero allí estaba ella dignificando en su hacer su labor y a ella misma. Más tarde tuve ocasión de recitar los poemas del libro en esa sala del museo, delante de su imagen y fue maravilloso.

Ese suelo que la bisabuela, con sus manos estropeadas, trabajó, es, justamente porque ella lo trabajó, lo que yo entiendo como mi patria.

Precisamente, pues, una definición de la patria que poco tiene que ver con “La Patria.” De alguna manera has creado un archivo de los que no tuvieron voz ni presencia. Es un homenaje.

Sí, es un homenaje, totalmente. Y mientras viva -porque sabemos que los libros de poesía no trascienden demasiado- está aquí para quien quiera escuchar.

Hablando del impacto de la poesía, ¿qué papel han tenido los premios en tu vida de poeta?

En mi caso en particular siento el Hiperión como una gran fortuna y un privilegio. Soy muy consciente de que las personas que van a comprar a las librerías a veces necesitan una especie de ‘recomendación’ y el premio de alguna manera lo es; así que desde luego el número de ventas es muy superior. En cualquier caso, vender no es lo fundamental, porque realmente no se gana nada de los libros, sino más bien todo lo que eso te permite: te coloca en el panorama, te abre puertas. En este sentido es una cosa maravillosa. Y, puesto que en los premios influye también el azar, lo agradezco aún más. Es una verdadera suerte.

¿En qué estás trabajando ahora, o prefieres no comentarlo?

Normalmente no me gusta hablar de esto, pero te cuento que terminé hace poco un libro que habla sobre mi padre. Lo llevo corrigiendo casi un año y ahora vamos a ver qué le depara el futuro. Si pronto estamos hablando de él, ¿será que le ha ido bien!

¿Les sueles enseñar poemas a amigos y colegas antes de publicarlos?

Creo que lo más razonable y lo mejor es enseñarlos, y se lo recomiendo a todo el mundo. Eso sí, confieso que yo después soy un poco reacia a hacerlo. Como dice el refrán “consejos vendo que para mí no tengo.”

Normalmente no lo enseño y es solo por inseguridad, siempre pienso que puedo corregirlo un poco más antes de que lo lea nadie. Por ejemplo, cuando hice *El liberto* —en un primer estadio— decidí mandarlo a un concurso sin que lo supiera nadie de mi entorno. Era una tentativa, quería ver qué pasaba, así que sorprendí a mucha gente.

Es curioso, porque tu trabajo de profesora es justamente darles sugerencias a tus alumnos. Y supongo que les muestras mucha empatía porque entiendes lo vulnerable que se siente uno cuando le enseña su trabajo a otro.

Sí, en mis clases les digo que tienen que enseñarlo. Necesitan hacerlo porque los otros tienen perspectiva, pueden señalarte cosas que a ti se te han pasado y porque los lectores van a ser siempre los demás. Después de corregir cuarenta veces pierdes distancia y no distingues. Por ejemplo con *Autobús* yo hablaba también en 3 ó 4 poemas de mis abuelos maternos, que emigraron a Alemania. En la última corrección decidí que no me gustaban los poemas y que sobaban. El otro día los mandé para que salieran en un periódico porque cuando los releí pensé ‘bueno, si no estaban tan mal’. Así que sí, creo firmemente que hay que enseñar los textos aunque a mí me cueste, aunque yo siga siempre corrigiendo a solas un poco más -ese perfeccionismo puede convertirse en obsesión-.

De hecho, volviendo al tema de los premios, los pocos concursos en que he participado me sirven como plazo. Envío los poemarios a premios para ponerme un límite a mí misma, si no nunca suelto el libro. Es una manera de obligarme a cerrarlo, a parar.

Y ¿cómo describirías la sensación de verlo acabado, publicado, en una librería? ¿Superas un poco esos sentimientos de inseguridad que decías?

Es placentero y sobre todo es muy liberador: cuando acabo un libro y lo publico para mí queda fijado. Hay gente que quiere seguir corrigiendo, que de hecho lo hace, pero para mí eso ya es pasado, ya no me obsesiona. Además, encuentro cierta satisfacción en cerrar un proyecto, porque mi cabeza ya está en otros. En el caso de *Lentitud del liberto* y *Autobús de Fermoselle* son dos libros a los que les tengo un inmenso cariño pero que no releo nunca, a menos de que sea una presentación.

Cierta inseguridad aún me acompaña -supongo que es una forma de ser-, pero a decir verdad no me preocupa demasiado porque no me imposibilita. Cuando surgen nuevas oportunidades, nuevos retos o me piden cosas diferentes, me da mucho pudor, sobre todo en textos más personales, pero finalmente me atrevo porque entiendo que soy la principal beneficiada de hacerlo.

¡Eres tu mejor crítica!

No, ¡la peor! ¡la más dura!

No es fácil revelar un archivo personal. Pero escuchar el proceso mental y afectivo que vives inspira a lxs que quieren escribir, y no lo hacen.

Sí. Es que es bastante curioso porque a lo largo de mi vida he hecho muchas cosas y cualquiera que me conozca sabe que no tengo vergüenza alguna, que lo mismo puedo subirme a un escenario a hacer teatro, a bailar... Supongo que sencillamente es que me da igual si soy mala actriz o mala bailarina (que lo soy, ambas cosas). Pero con la literatura no. Quiero hacerlo bien porque me importa mucho.

Leyla Rouhi

POEMAS SELECCIONADOS

De La lentitud del liberto

“Palimpsesto”

No tengáis miedo de mi cuerpo

WALT WHITMAN

Fuimos disonantes sin remedio
Entre tanta pastilla contra la vejez.
Miopes, con alopecia y verrugas,
piel de esparto y de naranja,
enfermos de papera y de viruela,
con dientes amarillos de tabaco,
arrugas de tanto estornudar
y mostrar asombro,
acervos de grasa sin justificar
y con más piel que esqueleto o viceversa.

Todo es bello y correcto,
menos nosotros.

Por eso nos señalan,
culminación de toda deformidad,
y hacen bien.

Deja que crezca sobre tu cuerpo ese otro
que habita en ti, y es más real que tú,
y más alto también, y más hermoso,
vencedor de cualquier concurso de rasgos helénicos
—reza el eslogan publicitario—.
Por qué habrías que conformarte y aceptar
tu estúpida imagen de perdedor
en un mundo de ganadores
—quiere decir en realidad el eslogan publicitario—.
Y sus fotografías nos muestran la gloria terrenal,
la belleza superior de la flor de artificio

que creció en invernadero.

Agradecidos por el consejo, obedecemos.
Y así vamos todos por fin
camino del palimpsesto
siendo,

no siendo.

De Autobús de Fermoselle

“Bisabuela y vitrina”

A mi bisabuela Consolación,
a quien conocí tras los cristales
del museo etnográfico de Zamora.

La noche llega cuando frota sus dedos
como raíces. Tiene las uñas sucias
de arañar, con la espalda hincada, la tierra
que quiere doblegar
para moldear erguido el porvenir.
La bisabuela, cuyos ojos solo vi
brillar tras el cristal de un museo,
lleva cacharros hasta Galicia,
tín tín, las vasijas traquetean en el carro
que soporta también los hijos y la viudez
de los pañuelos negros.

En algún rincón ha de haber una cazuela,
—tengo tanta fe en su sudor—
y si en ella resistiese el aliento de antaño,
la arcilla que amparó el latir de su piel.

Qué ha de quedar sino de sus manos
de mujer, tan cerca de la vida,
que concibieron ladrillos y cacharros,
que sembraron romero
y ayudaron a otras a alumbrar
—sabían sacar la placenta con un cojín—;

qué ha de quedar de todo eso en mí,
en estos apéndices torpes, tristes,
forjados para el sello del funcionario
y la guitarra.

“Castilla *Road*”

Hay pájaros danzando con precisión
para nosotros.
He visto esta escena en las películas
pero eran distintas las coordenadas,
se gozaba en otras lenguas
en las áreas de servicio.
Vibra rotunda la claridad de este mar,
son arena del océano las nubes,
bailan las llamas.
Tierra amarilla y cielo azul
son tus líneas geometría,
—cuadro de Klee, campos sembrados,
origen de la abstracción—límites,
como los de este amor,
que no se cumplen.
Castilla, nada en ti se cierra, horizonte,
tú abres el mundo a la trashumancia,
epicentro de los puntos cardinales,
fuga de todas las rutas.

Solo en Castilla se rozan los cielos.

Received July 10, 2022
Accepted October 10, 2022

AUTOTRADUCCIÓN, (IN)VISIBILIZACIÓN Y PODER: ENTREVISTA A MARÍA REIMÓNDEZ, ESCRITORA, TRADUCTORA Y ACTIVISTA GALLEGA

Esther Gimeno Ugalde
Universidad de Viena

María Reimóndez es una traductora, intérprete, escritora e investigadora feminista queer gallega. Es doctora en Traducción e Interpretación, con especialización en la traducción al gallego de la literatura anglófona poscolonial feminista. Reimóndez ha sido profesora y ponente invitada en diferentes universidades como Hofstra and Colgate University en Nueva York (Estados Unidos), la Universidad de Varsovia (Polonia), la University of Madras en Tamil Nadu (India), la Universidad de Boloña (Italia), la Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Francia), la University of the Philippines Diliman (Filipinas). Su trabajo académico se centra en cuestiones relacionadas con la traducción y la interpretación feminista y poscolonial, la hegemonía lingüística, la literatura feminista y queer y los estudios culturales gallegos. Es también fundadora de la organización decolonial feminista *Implicadas no Desenvolvemento* y de la *Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación* (AGPTI) y ha trabajado profusamente con movimientos en Galicia y en el Sur global. Su obra de ficción ha sido extensamente leída, traducida y galardonada en Galicia.

En el marco de una investigación sobre traducción literaria en la Península Ibérica, hemos tenido ocasión de preguntarle sobre cuestiones relacionadas con su escritura y su experiencia con la (auto)traducción.



Copyright: Iván Reymóndez Fernández

María, tu relación con la escritura es múltiple. Además de escritora de varias novelas para adultos y público infantil y poesía, eres investigadora y traductora de otros autores y has autotraducido alguna de tus obras. ¿Te sientes igual de cómoda con todas estas facetas relacionadas con la escritura? ¿Es difícil cambiar de papel y combinar estas tareas?

Sí, me siento igual de cómoda porque todas son manifestaciones de mi persona en su totalidad. Las compartimentalizaciones me parecen un invento bastante patriarcal, lo personal es político implica que en todo lo que hacemos están presentes todas las facetas de nuestra ideología y posición en el mundo.

En tu caso, tanto la escritura como la traducción suelen estar muy relacionadas con las prácticas postcoloniales. ¿Es complicado tratar de ser consistente con estas prácticas en un mundo (tanto editorial como académico) en el que, en general, hay poco espacio para la resistencia o para luchar contra la convención?

Es complicado en el sentido de que implica una mediación a mayores, una pedagogía adicional, pero hay que partir de la base de que yo trabajo principalmente en un contexto no hegemónico, el gallego. Ahí esa conexión es vital, entender cómo nos encontramos en una situación de bisagra en la que tenemos herramientas para forjar alianzas con nuestras Otras y al tiempo también somos portadoras del discurso colonial que tenemos que criticar es algo que me impulsa a seguir trabajando. Estoy convencida también, tanto teóricamente como en la práctica, que trabajar en culturas como la mía implica que trabajar contra la convención no se ve como algo negativo, más bien al contrario.

Tu obra de autoría ha sido traducida a otras lenguas. Por ejemplo, tu segunda novela, *O club da calceta* (Xerais 2006), fue traducida al castellano por María José Vázquez Paz (*El club de la calceta*, Algaida, 2008), al italiano por Attilio Casteluci (2008) y al francés por Vincent Ozanam (Solanhets 2016). Siendo traductora literaria, imagino que te habrá sido imposible no observar en detalle las traducciones... ¿Te ha gustado el resultado? ¿Sientes cierta extrañeza al leerla traducida?

Pues más bien al contrario. Como traductora literaria soy totalmente respetuosa con el trabajo ajeno y para nada se me ocurriría comentar una traducción de idiomas como el italiano o el francés, que comprendo pero no conozco en ninguna profundidad literaria. Mucho menos después de que con tanta frecuencia la gente escriba sobre traducción o escritura en gallego con un conocimiento solo a nivel de comprensión, sin entender el contexto sociopolítico de la lengua, sus vicisitudes en cuanto a géneros, etc. A mayores de esto, para mí analizar traducciones es un trabajo académico riguroso en el que me centro en aparatos teóricos y la revisión cotejada línea por línea del original. Esto es algo que solo hago con textos que me parece fundamental revisar, como Mohanty, Carter. Nunca pasaría ese trabajo con un texto propio, la verdad. El público de esas traducciones no soy yo y por lo tanto no leo el texto como propio.

La traducción al castellano y al italiano se publicaron casi al mismo tiempo. Este es un claro ejemplo de que, al contrario de lo que suele ocurrir en España, las obras escritas en otras lenguas estatales no necesariamente tienen que pasar por el español para ser “descubiertas”

y apreciadas en otros países. ¿Cómo surgió la posibilidad de que *O club...* fuera traducida al italiano?

La traducción al italiano, de hecho, fue la primera, con bastante diferencia (independientemente de que cuándo se publicase finalmente) y todo el mérito es de Attilio Castelucci. Para las personas que escribimos en gallego, el papel de las traductoras y mediadoras en otros mercados es imprescindible. Su trabajo es de un activismo literario sin par. Son nuestras aliadas y compañeras. Fue Castelucci quien se interesó por la obra y quien medió para que se publicase.

Siempre digo, y es algo que aplico en mi práctica cuando, como digo yo, “sacho”, para introducir autoras poscoloniales en gallego, que las traductoras tenemos mucho poder. Por eso interesa tanto desempoderarnos con toda esa retórica de la “fidelidad”, la “neutralidad” y la indefensión aprendida. Cuando las traductoras se hacen conscientes del poder que tienen para intervenir en los sistemas literarios sus comportamientos dejan de ser dóciles y serviles para proponer obras de forma activa y para emprender estrategias subversivas.

A excepción de *O club.../El club...*, las traducciones al castellano de tus otras obras (*En peligro de extinción* y *La duda*) las has firmado tú. ¿Hay algún motivo especial para haber decidido traducirte a ti misma después de haber sido traducida al castellano por otra traductora?

A mí autotraducirme no me interesa demasiado. Lo hago siempre por cuestión circunstancial y lo asumo como un trabajo más. Creo que las autoras somos las personas que tenemos la visión más reducida del texto y esa es la base contraria a un trabajo de traducción interesante. Una traductora tiene que abrir puertas y las autoras solemos tenerlas cerradas ante nuestros propios textos. En mi caso, la situación es un poco diferente a otros porque soy traductora profesional y eso hace que me enfrente a cualquier texto, incluidos los propios, con esa mentalidad. A menudo observo, en el caso de autoras que no son traductoras, pero que se autotraducen, que existe el riesgo de no entender necesariamente a qué público va dirigida la traducción, que en absoluto es el mismo que el de la obra original, o que los recursos en una lengua no son idénticos a los recursos en otra.

Todas estas cuestiones determinan decisiones de traducción que son relevantes y que creo que solo las traductoras profesionales están en situación de comprender de partida. Me irrita mucho, de hecho, que se le de mayor valor a una “autotraducción” simplemente porque la ha hecho un autor o autora que a las traducciones de las profesionales. Es reforzar nuevamente la posición de inferioridad de la traducción y a mí no me gusta contribuir a ese marco de pensamiento. Siempre digo también que si alguien se parase a estudiar todo el corpus de una traductora, cosa que se hace muy raramente, se podrían identificar su voz y sus estrategias, que a menudo son igual o más interesantes e innovadoras que las de los supuestos “genios creadores” (y aquí dejo el femenino genérico para enfatizar que se suelen analizar autotraducciones de señores de manera muy mayoritaria).

Es interesante comprobar, y de ahí también nuevamente la singularidad de nuestra comunidad cultural, literaria y lingüística, como en Galicia algunas autoras (en femenino no genérico) se han

ido haciendo más conscientes del valor de la traducción y han empezado a dejar de autotraducirse. Esto solo es posible cuando ellas mismas han adquirido una cierta posición en el mercado en lengua española, algo que nunca se produce sin una posición activista y un esfuerzo de negociación grande por su parte. El mercado en español asume que si eres una autora en gallego te tienes que traducir al castellano, y además con frecuencia sin pagar por la traducción. Estas autoras, como por ejemplo ha sido el caso de Leticia Costas o Eli Ríos, a quien he tenido la suerte de traducir, no solo reconocen la importancia de que la traducción la hagamos profesionales, sino que también están creando un contexto laboral más positivo para las compañeras traductoras. Esta postura parte de un espíritu feminista de colaboración férrea y de profunda sororidad que es algo característico de cómo trabajamos en Galicia muchas mujeres en un sistema cultural complejo. A muchas nos interesa no solo el plano teórico, sino también las condiciones de trabajo materiales (por ejemplo, crear textos teatrales o filmicos donde puedan actuar mujeres, insistir en que los libros los ilustren mujeres, etc.).

Las estrategias de autotraducción que adoptas en *En peligro de extinción* (KNS Ediciones 2014) y en *La duda* (Flores raras 2017) son muy distintas. En el caso de *La duda*, a pesar ser una autotraducción transparente, donde queda claramente reflejado que el texto original fue escrito en gallego, es una traducción bastante convencional. Sin embargo, en *En peligro de extinción*, tu propuesta es transgresora porque, al contrario de lo que suele ocurrir, buscas visibilizar la diferencia cultural y lingüística. En la traducción castellana, además de incorporar diversos paratextos (prólogo, notas de traducción, glosario), los diálogos que aparecen en dialecto aparecen en original, es decir, en gallego, seguidos de la traducción en castellano en tamaño más pequeño. Pero los diálogos que están escritos en estándar se traducen directamente, igual que los pasajes narrativos. ¿Puedes explicar al lector/a un poco más estas opciones y la lógica que hay detrás de ellas?

La lógica traductiva responde a la lógica interpretativa del texto original. Este es un proceso que todas las traductoras realizamos. En mi caso la pregunta es siempre, sea con textos míos o ajenos, si la presencia gallega es políticamente relevante o no. En el caso de *A dúbida*, como ocurre con las novelas que he traducido de Costas y Ríos, la decisión es que es una historia en la que su ubicación en Galicia no tiene trascendencia. El foco es otro. En este caso, la postura subversiva es negarse a que Galicia sea un escenario, como se hace en muchas novelas escritas en castellano sobre Galicia, donde se meten unos -ños por el medio, o palabras con función exotizante. Siempre percibo esa literatura como agravante (algo que por cierto ocurre con otras literaturas que estudio en mi trabajo académico, como las traducciones exotizantes del tAMIL al inglés). Si la obra no trata abiertamente el tema de la lengua y los conflictos a los que nos vemos abocadas quienes somos gallego-parlantes, estas presencias fantasmales del idioma contribuyen a folclorizar y a hacer pensar que en Galicia el gallego es un elemento decorativo y que, además el castellano se habla “por azar”. Introducir “lo gallego” en obras donde esta cuestión no es central contribuye a ese discurso, que es lo antagónico a mi postura política global.

Sin embargo, *En vías de extinción* es un texto que no se entiende sin la presencia del gallego. La traducción acompaña y refuerza la postura de Gaia, la protagonista de la novela, que precisamente

decide “dinamitar” la hegemonía lingüística hablando gallego en un programa del corazón de máxima audiencia. Este elemento es el punto de partida de la novela, y la traducción al castellano actúa como un contrapunto subversivo. Mientras que el establishment tiene que “tragarse” porque quiere saber de la relación de Gaia con una cantante famosa, al escoger en qué lugar quería publicar esta obra decidí no aproximarme de principio a editoriales hegemónicas, donde seguramente una traducción así no habría sido posible. Igual que Gaia provoca un rechazo de la hegemonía, un texto como este resulta indigesto de por sí para un sistema comercial como el de la literatura en lengua castellana en el estado español, por lo tanto su lugar era otro. KNS es la editorial que publica a la adiestradora canina noruega Turid Rugaas, una protagonista indirecta de todo el ciclo de novelas. Durante bastantes años traduje para la editorial libros sobre adiestramiento canino y conducta animal, la novela no existiría sin ellos. Por lo tanto hay una continuidad orgánica de todas estas decisiones. Como se puede ver, son decisiones que realizo como traductora, no como autora. Como autora mi papel fue escribir una novela para un público gallego. Las decisiones de traducción son a menudo bastante más complejas que las de escribir una novela.

La macroestructura de la novela se articula a partir de una metáfora botánica – las vetas de la madera, que reproducen cierta estructura cíclica. Las diferentes partes se titulan a partir de especies de árboles o matos (“Toxo”, “Abeleira”, “Uz”, etc.), cuyo núcleo central es siempre un capítulo titulado “Cerna”, que narra un evento central en la vida de la protagonista, a partir del cual se organizan los otros capítulos titulados repetidamente “Veta”. En la versión en castellano, los títulos de las diferentes partes y sus respectivos capítulos aparecen siempre en gallego, es decir, no se traducen. A veces también aparecen expresiones en gallego sin traducir, así como poemas en inglés, alemán o gallego que no se traducen y se dejan tal cual, igual que en la novela en gallego. ¿Qué efecto buscas en el/la lector/a? ¿Es otra manera de resaltar la diferencia lingüística y de cuestionar discursos monolingües y homogeneizadores?

Nuevamente todas estas decisiones responden a la lectura de la novela que ya he comentado. Gaia es un personaje que se resiste a traducirse, su mundo no puede traducirse al idioma que aplasta su existencia. Los árboles son su esencia y es importante entender hasta qué punto la colonización empieza con desarraigar a las personas de su entorno, dándoles nombres incomprensibles a lo que tienen cerca. Gaia tiene mi edad y compartimos muchas cosas, como la escuela en un castellano que nos hablaba de árboles que yo hasta el día de hoy no reconozco porque sus nombres aprendidos en la escuela no tienen nada que ver con los nombres aprendidos de su presencia. Estas estrategias pretenden trasladar a la lectora hegemónica esa experiencia y realizar una lectura inmersiva en el mundo de Gaia, que es un mundo políglota desde el gallego en el que, por una vez, al sujeto hegemónico no se le mastica todo “para que lo entienda”. Aprender a no entender todo lo que nos rodea es una herramienta pedagógica contra la hegemonía, pues esta se basa en pensar que todo debe estar hecho a tu medida (de ahí que gente española o anglófona monolingüe se queje cuando algo en cualquier lugar no está en su idioma). Esa asunción ignora la carga violenta de ignorar que para que tú entiendas otras tienen que callar o que hacer procesos cansados y a menudo no remunerados de (auto)traducirse. El texto busca trasladar esa incomodidad a quien normalmente

la produce en un afán de hacer comprender a nivel emocional la violencia de la hegemonía lingüística.

Tú misma calificas la traducción de “indigesta”. ¿Tuviste siempre claro que, de ser traducida al castellano, tendría que ser mediante una (auto)traducción de este tipo? ¿Por qué?

Esta traducción podría haberla hecho otra persona. Habría tenido, creo yo, los mismos conflictos que yo a la hora de traducir un personaje que activamente se resiste a ser asimilada por la cultura mayoritaria. El quid de la cuestión sería ver qué estrategias adoptarían otras personas ante estos conflictos, ese es el aspecto más interesante de estudiar traducciones, entender la postura ideológica de la traductora y a qué soluciones concretas lleva.

Aunque hubiera podido ser idéntico, el título de la novela en castellano, *En peligro de extinción*, no coincide exactamente con el de la versión original en gallego, *En vías de extinción*. Además, en el prólogo de la versión castellana, titulado “Los peligros que nos mueven”, hablas también de ese riesgo de apropiación cultural o, en tus propias palabras, de “fagotización”. Obviamente se trata de un cambio intencional. ¿Puedes hablarnos un poco de esos “peligros”?

Ya algo he comentado al respecto. El peligro más importante es esa idea unificada y fascista de España que se sigue transmitiendo con casi ningún cuestionamiento en las zonas monolingües, alimentada de prejuicios y estereotipos. Desde ahí se considera que todas las personas que tenemos pasaporte español escribimos en esa lengua (si tenemos algo importante que decir, el resto es todo desecho) y por ello para muchas autoras es importante no permitir que nuestra obra se asimile y refuerce precisamente la estructura que hace que se nos considere inferiores solo porque pertenecemos a otras comunidades lingüísticas. En el mundo editorial español en castellano hay mucha dificultad para comprender, por ejemplo, que nuestro público lector no es el mismo que el de las traducciones, que no podemos promocionar obras en castellano en nuestros lugares de origen. En Galicia por lo menos esto es inviable, la presencia de los libros en castellano es sofocante. Nuestros libros aparecen escondidos, si aparecen, a pesar de, como es mi caso, publicar en una de las dos editoriales más grandes en lengua gallega y con buena distribución. También a pesar de vender muchos libros en ese idioma.

¿Fuiste tú quien propuso la traducción o lo hizo la editorial?

La propuesta fue por parte del editor.

Imagino que, desde el comienzo, sabías que el peaje a pagar, tanto por el tipo de traducción como por la editorial, sería la recepción limitada... Más allá del interés académico que suscita este proyecto para los especialistas en traducción, ¿qué repercusión ha tenido la novela en castellano? ¿Has tenido alguna sorpresa positiva?

No tengo ninguna idea de la recepción, a mí no me ha llegado noticia de ninguna crítica o repercusión en círculos literarios. Pero sí sé que alguien la ha leído, por lo menos una persona (jaja). Tengo un momento maravilloso después de ir a Bayonne a presentar la traducción al francés de *O club da calceta*. Allí apareció una compañera euskalduna emocionada con el libro. Nada

podría haberme hecho más ilusión. A mí son esas comunicaciones las que me interesan, a veces tenemos que llegar a otras que nos buscan por lenguas interpuestas, que es otro problema de escribir en gallego en el estado español. Personalmente estoy convencida de que mucha de mi obra conversa(ría) con otras que viven experiencias de exclusión lingüística, más que con las identidades hegemónicas, pero para llegar a ellas nos obligan a pasar primero por el castellano (porque supuestamente no hay gente que lea gallego en otras editoriales, porque al final vas bajo el paraguas de un estado que no te representa -podemos verlo en la Feria de Frankfurt, por ejemplo, y en mil cosas más-). El hecho de que en Galicia la comunidad gallego parlante no tenga poder político determina también esa invisibilización constante, dado que la Xunta carece de una función clara (o más bien de una función positiva) a la hora de “internacionalizar” la literatura gallega, que básicamente piensan que consiste en traducir libros al castellano o al inglés que no se distribuyen, en vez de centrarse en la conexión con literaturas como la escrita en euskera, galés, támil, kurdo, etc. En ese contexto, publicar *En vías* de esta manera es también una forma de no dejarse fagocitar y de decidir autónomamente que el castellano a lo mejor no es la lengua más importante para un libro como este.

En la línea de lo que denunciaba Venuti, parece que un libro vende más cuando se percibe como original y la traducción queda invisibilizada... ¿Crees que hubiera sido posible publicar una traducción con estas características en otra editorial? ¿Te parece que, en general, el mercado editorial y los lectores/as suelen ser más bien “conservadores” con respecto al tipo de textos traducidos que se esperan/leen?

Creo que la afirmación de Venuti se aplica a los mercados hegemónicos, muy dominados por ideas capitalistas. Es decir, en el caso del castellano seguramente la situación sea como la describes. Sin embargo, como autora y traductora me muevo en el mercado gallego donde cosas que se ven como “transgresoras” por parte de estos mercados hegemónicos son la normalidad en el nuestro. Cuando suelo decir que quien está en el centro es quien tiene la visión más limitada de las cosas es a esto a lo que me refiero. En Galicia se nos permite asumir ciertos riesgos y estrategias en la traducción (desde las obras que se escogen hasta cómo se traducen) que son complicadas en mercados hegemónicos. Por supuesto que hay editoriales muy conservadoras y obsesionadas con la norma (ese es otro tema diferente), pero en general vivimos en un contexto que no es el de Venuti.

Teniendo en cuenta tu propuesta autotraductora y la importancia que tiene la lengua en *En vías de extinción*. ¿Cómo te imaginas la traducción de esta novela a otra lengua (inglés, italiano, etc.) con la que no existan las tensiones que se dan con el castellano?

Sin duda creo que las traducciones más fructíferas serían a lenguas no hegemónicas, pues podrían adaptarse a la situación diglósica en la que se viva. En las lenguas hegemónicas como las que mencionas creo que este libro siempre sería problemático porque los recursos para transmitir esos conflictos siempre van a ser limitados. Pero yo siempre confío en la creatividad de las traductoras feministas en cualquier lengua. Estoy segura de que encontrarían la estrategia indigesta correspondiente.

Además de ser autora y traductora, eres doctora en Teoría de la traducción. Respecto a la autotraducción, una práctica muy extendida en el Estado español, existen diferentes estrategias y, por supuesto, muchas opiniones y posicionamientos al respecto. En el prólogo de *En peligro de extinción* afirmas que la autotraducción se convierte en un “acto de agresión y desencuentro” cuando su práctica conlleva la invisibilización de la otredad cultural y lingüística. Sin embargo, hay autores, como Carme Riera, que se mueven conscientemente entre dos sistemas literarios, en su caso el catalán y el castellano, y ven la autotraducción como una posibilidad para recrear sus textos y experimentar literariamente. ¿No te has planteado nunca la autotraducción como forma de recreación literaria o como una nueva posibilidad para experimentar con el lenguaje?

No, la verdad. A mí me interesa experimentar con mi lengua, el gallego. No veo esas relaciones muy productivas a menos que las lenguas estén alejadas (he escrito en alemán y me he autotraducido al gallego, eso ha sido interesante también porque el público destinatario era totalmente divergente).

Como investigadora en Estudios Ibéricos y traducción, me interesa mucho la autotraducción literaria en el contexto de la Península Ibérica y las relaciones de poder que se establecen entre los distintos sistemas literarios. Aunque has escrito mucho sobre Teoría de la traducción, tengo la sensación de que sobre el fenómeno de la autotraducción no te has pronunciado en demasiadas ocasiones. Desde el punto de vista académico, ¿no te interesan los Estudios de Autotraducción? ¿Por qué?

Creo que mi mayor problema con la autotraducción ya lo he expuesto. Creo que refuerza la visión del autor (masculino intencional) como superior y me desalienta ver que no se invierte el mismo esfuerzo en estudiar las obras de las traductoras como un corpus completo. Por supuesto que desde el punto de vista político es interesante, para analizar los aspectos que tú comentas de relaciones desiguales, pero creo que hay otras vías más productivas, como estudiar los flujos de traducción, la recepción, los obstáculos editoriales, etc.

A menudo me encuentro con estudios donde de forma directa o indirecta se refuerza la idea de que para ser traductora literaria hay que ser escritora de obra original. Me parece muy problemático y muy contrario a la defensa de unos derechos laborales colectivos con los que estoy desde siempre plenamente comprometida.

Tampoco entiendo por qué se asume que la competencia lingüística/literaria en una lengua garantiza la competencia en la otra, o que escribir proporcione herramientas para traducir. Más bien creo en lo contrario; en mi caso, mi trabajo como traductora e intérprete profesional influye muchísimo en lo que escribo, como acabo de dejar patente, tanto en cuanto a contenidos, tramas, temáticas como en cuanto al lenguaje que manejo. Al contrario ya lo dudaría bastante. Traducir es ampliar las fronteras de tu propio idioma, te obliga a explorar, a investigar, a crear palabras y conceptos para lo que no existía. Escribir suele ser dar vueltas sobre la parte de la lengua que conoces. En ese sentido, incluso son actividades algo antagónicas por momentos.

Debo decir también que, en mi caso, traducir literatura al castellano (escrita por mí o por otras) es siempre un trabajo muy complicado dado que el castellano no es mi lengua literaria y tiene ciertas limitaciones, como por ejemplo, a qué castellano se traduce (cosa que en gallego no ocurre), qué interesa conservar y qué alterar. Creo que sería interesante estudiar en la autotraducción no tanto las estrategias y su (presunta) genialidad, las “interferencias” entre dos idiomas (todas las traductoras somos bilingües como mínimo, imagino que las “interferencias” no solo se dan entre “los creadores” genios) que es lo que a mí me resulta problemático, sino más bien hasta qué punto la persona que traduce es consciente de su función mediadora, para qué público se supone que está traduciendo, qué enfoque ideológico asume cuando traduce. En ese sentido no entiendo que se diferencie entre la traducción cuando la obra es propia o ajena, son cuestiones relevantes para todo el mundo.

Más allá de la conocida polémica con la traducción al gallego de *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* de Mark Haddon, sobre la cual tú misma (Reimóndez 2009) y otras autoras habéis escrito (Castro 2009), es innegable que tu trabajo como autora y como traductora literaria suscita interés tanto en Galicia como en el ámbito anglófono. ¿Te sientes bien tratada por la crítica? ¿Crees que tu trabajo también se aprecia de la misma manera en el resto del Estado o sigue habiendo una barrera para los que escriben y traducen en lenguas que no son el castellano?

En Galicia me siento muy valorada, tanto como autora como traductora. Es innegable que como autora feminista y no heterosexual mis obras incomodan a la crítica patriarcal y soy objeto de frecuentes ataques, violencias e invisibilizaciones por parte de algunos sectores. Sin embargo, las lectoras, una gran parte de las compañeras escritoras, las mediadoras de lectura y una parte importante del mundo editorial me demuestran cada día que lo que escribo les interesa. Además del aliento que esto implica a nivel personal creo que es muy importante colectivamente, porque indica que me muevo en una sociedad donde la gente quiere leer sobre ciertos temas, quiere publicar libros que en otros lugares se consideran “arriesgados”, quiere escuchar voces que no son las del hombre blanco cisheterosexual. Y eso dice mucho del lugar de donde provengo, más que de mí. Yo soy un producto de mi cultura y mi cultura es el producto del trabajo de muchas personas rebeldes cada día a lo largo de los siglos en condiciones muy complicadas. Me siento muy afortunada de poder dar la mano y ser una más entre voces indómitas, desde Rosalía de Castro (por cierto, también traductora subversiva) hasta innumerables compañeras actuales.

En el campo de la traducción, me siento profundamente valorada. Hay editoriales que buscan específicamente mi mirada crítica y el trabajo de construcción del texto desde el gallego. Me alegra comprobar que puedo ir introduciendo textos en el sistema literario gallego que son críticos y relevantes. Cada vez que se acepta una propuesta de una autora feminista decolonial para mí es un triunfo y una alegría, pues considero que es una forma de enriquecer la comunidad que a mí me nutre y de ponerla en conexión con Otras. Todos los libros que he propuesto (y que muchos he terminado traduciendo) responden a esta pulsión. En este sentido, he iniciado también un proyecto que va lento, pero que se mueve, llamado Sementae, en el que el objetivo es traducir al gallego textos feministas de lenguas no hegemónicas en colaboración con traductoras feministas de otros

lugares y con el uso de lenguas intermedias, de ser necesario. Empezamos con un par de seminarios y tres lenguas, el criollo haitiano, el tagalog y el t mtil y ya est  subido uno de los textos. Es un proyecto ambicioso que ha recibido apoyos del Xacobeo, el Premio Luisa Villata de la Deputación da Coruña y del proyecto “Cuerpos en tránsito: diferencia e indiferencia” de la Universidade de Vigo. Creo que este tipo de iniciativas en Galicia suscitan un interés que seguramente sería muy minoritario en otros contextos.

Mi conexión con el resto del estado es bastante tenue, exceptuando las compañeras de Euskal Herria con las que tengo mucha afinidad y contacto (desde la Emakune Feminista a la gente de Jakin). S e, eso s e, que *El club de la calceta* es un libro querido, también en otros lugares. Pero la barrera es innegable. De hecho ahora que tengo una agente literaria, se hace más evidente que nunca. Libros que han vendido miles de ejemplares en un mercado tan pequeño como el nuestro no suscitan interés en el mercado en castellano porque se sigue partiendo de la visión de que lo importante se escribe en esa lengua. A mayores, percibo un gran conservadurismo de las editoriales más hegemónicas, que publican cosas que est n muy distantes de lo que yo escribo o que simplemente les interesan textos “rebeldes y feministas” siempre y cuando hayan sido escritos en inglés. Por fortuna, también vamos encontrado alternativas, este año saldr  *Codiccia*, la traducción que realicé al castellano de *Cobiza*, en la editorial Dos Bigotes (especializada en temática LGTBI). Estoy muy contenta de que salga en ese sello porque s e que llegar  a sus lectoras, que es al final lo que nos interesa como autoras y como traductoras, que los textos lleguen a aquellas personas para las que puedan ser relevantes. Me apetece mucho ese contacto y esa relación con un público que ya no es una masa abstracta, sino un conjunto concreto de personas con las que estoy segura de que habrá afinidad. Y eso es algo que no debería ser obstaculizado con prejuicios, pero por desgracia a nivel sistémico siguen existiendo.

Muchas gracias por la colaboración y tu tiempo.

Received September 19th, 2022

Accepted October 20th, 2022