

ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL CONTEXTO GLOBAL
HISPANIC STUDIES IN THE GLOBAL CONTEXT
HISPANISTIK IM GLOBALEN KONTEXT 21

Pilar Nieva-De La Paz (ed.)

Mitos e identidades en las autoras hispanicas contemporáneas



PETER LANG

Pilar Nieva-De La Paz (ed.)

Mitos e identidades en las autoras hispanicas contemporáneas

Las revisiones de antiguos mitos y la formación de nuevos iconos en las creaciones de las autoras contemporáneas favorece la indagación en el proceso de construcción de la identidad colectiva y en la evolución de los roles de género en el siglo XX hasta la actualidad. Este volumen ofrece análisis de una selección de obras de narrativa, ensayo, poesía y teatro (con alguna incursión en danza, cómic y vídeo), que permiten comprender mejor procesos cruciales del acceso de las españolas a la Esfera pública (profesión, política, exilios...), y de su situación en la Esfera privada (conyugalidad, maternidad y responsabilidad en los cuidados). Se indaga también en las renovadoras técnicas que las autoras han empleado y en su recreación de modelos y estereotipos femeninos.

La editora

Investigadora Científica del CSIC, ha publicado un centenar de ensayos sobre las escritoras españolas contemporáneas y la evolución de la identidad femenina, y ha impartido conferencias en prestigiosas universidades y centros internacionales como U.C. Los Angeles, El Colegio de México, U. of Manchester y El Colegio de España (Paris).

Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas

ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL CONTEXTO GLOBAL
HISPANIC STUDIES IN THE GLOBAL CONTEXT
HISPANISTIK IM GLOBALEN KONTEXT

Editados por / Edited by / Herausgegeben von Ulrich Winter,
Christian von Tschilschke y / and / und Germán Labrador Méndez

VOLUME 21



PETER LANG

Pilar Nieva-de la Paz (ed.)

Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas



PETER LANG

Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at <http://dnb.d-nb.de>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación estatal de I+D+i “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-100; MCIU/AEI, FEDER, UE).

ISSN 2364-8112

ISBN 978-3-631-88641-0 (Print)

E-ISBN 978-3-631-88642-7 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-88643-4 (EPUB)

DOI 10.3726/b20027

PETER LANG



OPEN ACCESS: THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION CC-BY 4.0 LICENSE. TO VIEW A COPY OF THIS LICENSE, VISIT [HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

© Pilar Nieva-de la Paz (ed.), 2022

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

This publication has been peer reviewed.

www.peterlang.com

ÍNDICE

<i>Pilar Nieva-de la Paz</i> VIEJOS MITOS, NUEVOS ICONOS: LAS AUTORAS CONTEMPORÁNEAS Y LA CREACIÓN DE UNA TRADICIÓN CULTURAL 'PROPIA'	7
<i>Francisca Vilches-de Frutos</i> MITOS, HISTORIA Y EXILIOS: <i>MENESTEOS</i> , <i>MARINERO DE ABRIL</i> , DE MARÍA TERESA LEÓN	15
<i>Pilar Nieva-de la Paz</i> TIEMPO, CREACIÓN Y VIDA: TRADICIÓN CULTURAL Y MITICA EN <i>MARGARITA (ZURCIDORA)</i> , DE ROSA CHACEL	43
<i>Inmaculada Plaza-Agudo</i> MITOS E IDENTIDAD FEMENINA EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA: <i>MUJER SIN EDÉN</i> (1947) Y <i>NADA MÁS QUE CAÍN</i> [1960], DE CARMEN CONDE	67
<i>Teresa Santa María Fernández</i> LA VISIÓN DE HELENA DE TROYA EN DOS DRAMATURGAS DEL EXILIO: <i>CASANDRA O LA LLAVE SIN PUERTA</i> , DE MARÍA LUISA ALGARRA Y <i>LAS REPUBLICANAS</i> , DE TERESA GRACIA	93
<i>Francisca Montiel Rayo</i> HISTORIAS DE VIDA Y VIDAS PARA LA HISTORIA: MUJERES DE LA CULTURA HISPÁNICA VISTAS POR ESCRITORAS DEL EXILIO REPUBLICANO DE 1939	111
<i>Luisa García-Manso</i> LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO DE 'LA LIBERTARIA' EN LA OBRA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, FEDERICA MONTSENY Y TERESA GRACIA	145
<i>María del Mar Mañas Martínez</i> VARIACIONES ARTÍSTICAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN EN EL SIGLO XXI: EMILIA 'LA IMPRESCINDIBLE'	169

Verónica Azcue

IDENTIDADES TRANSFIGURADAS: *LAS MENINAS* EN EL TEATRO
CONTEMPORÁNEO 189

Cristina Sanz Ruiz

SOY CRISTINA DE JESÚS: LA REMITIFICACIÓN FEMINISTA DE
TERESA DE JESÚS SEGÚN CRISTINA MORALES 209

Julio E. Checa Puerta

MATERIA MEDEA (2019): CREACIÓN ESCÉNICA, CORPORALIDAD
Y PRODUCCIÓN DE NUEVOS SENTIDOS 233

Christian von Tschilschke

ROLES DE GÉNERO Y DESMITIFICACIÓN: CINCUENTA AÑOS DE
CONDICIÓN FEMENINA EN *LAS MARAVILLAS* (2020), DE ELENA
MEDEL 251

Pilar Nieva-de la Paz

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(CCHS-ILLA). Madrid

VIEJOS MITOS, NUEVOS ICONOS: LAS AUTORAS CONTEMPORÁNEAS Y LA CREACIÓN DE UNA TRADICIÓN CULTURAL ‘PROPIA’

Los mitos han dado forma y expresión a la reflexión ética y moral durante siglos, como también ocurre en el período contemporáneo. No en vano, su constitución y evolución responde a preguntas fundamentales para el ser humano, que dan cuenta de los retos centrales para cada sociedad en cada tiempo. Los mitos son a la vez duración esencial y manifestación histórica concreta. En el presente volumen hemos pretendido abordar el significado ético y político que las autoras les dan en cada periodo y sus implicaciones en relación con la contingencia. Nuestras colaboraciones coinciden en subrayar la versatilidad de los mitos, es decir, la capacidad para adaptarse a las circunstancias y valores de los diferentes momentos históricos, ajustándose a las más variadas ideologías e intencionalidades y, por supuesto, a la hora de configurar la identidad femenina. Dado que el legado mítico ha sido escrito mayoritariamente por los hombres y planteado, por tanto, desde la percepción masculina, no puede sorprender el que las escritoras hayan sentido la necesidad de revisarlo y ofrecer nuevas lecturas desde su experiencia vital como mujeres que contribuyen a la creación de una tradición cultural ‘propia’. Abundan en sus creaciones las versiones y actualizaciones de los antiguos mitos, en un proceso de revisión crítica de las figuras del pasado, principalmente femeninas. Analizar sus relecturas de los mitos resulta tanto más relevante por cuanto que favorecen la indagación sobre el proceso de construcción de las identidades colectivas; la evolución de los roles de género y su imbricación con la emergencia y consolidación de nuevas identidades sexuales, y la contribución específica de las creadoras en ambas direcciones. Parece posible así conocer mejor su modo de entender la existencia, de identificar las claves de la sociedad actual y configurar las complejas relaciones entre los sexos.

Los ensayos que componen este volumen ofrecen diferentes calas en la producción de las escritoras contemporáneas en narrativa, ensayo, poesía y teatro,

con alguna incursión en danza contemporánea, cómic y vídeo por parte de las creadoras más jóvenes. Estos análisis profundizan en la recreación de la experiencia personal y colectiva de las mujeres en procesos cruciales de su nuevo acceso a la esfera pública a lo largo del pasado siglo (realidad profesional, activismo político, exilios y migraciones), y también de su permanencia secular en la esfera privada (la conyugalidad, la maternidad y la responsabilidad de los cuidados). Al mismo tiempo, hemos querido indagar en las formas y técnicas desplegadas en estas recreaciones míticas, es decir, en las diferentes “escrituras” o tipos de discurso que han empleado en los géneros literarios cultivados. No en vano, el recurso a los mitos ha estado asociado, generalmente, con la utilización de técnicas innovadoras que caracterizan la renovación artística y literaria en cada período. Se ha atendido también, con especial interés, a la revisión de las “imágenes” de la identidad de género que recrean, destacando el análisis de los modelos y estereotipos femeninos presentes en sus obras.

En un amplio corpus de creaciones las autoras han cuestionado las valoraciones heredadas del legado patrimonial (real o legendario), especialmente en el caso de los personajes femeninos. A menudo han subvertido la posición secundaria que mantenían las mujeres en los relatos tradicionales y alterado las significaciones transmitidas por la tradición respecto de las cualidades y actuaciones de esas antepasadas señeras del patrimonio occidental. El panorama que ofrecemos a continuación permite identificar algunos de los mitos elegidos por las escritoras a la hora de reflexionar sobre la identidad femenina y su evolución a lo largo de la pasada centuria. Encontramos así en este volumen figuras de la mitología griega (Menesteos, Andrómaca, Aracne, Atenea o Casandra), personajes clásicos que ilustran los comportamientos masculinos y femeninos en ámbitos centrales de las esferas pública y privada. Otros ensayos analizan conocidas figuras vinculadas con la ruptura de roles de género y la reconfiguración de antiprototipos femeninos (Helena de Troya, Medea o la Eva bíblica), a las que dotan en sus creaciones de valores ‘positivos’ para las nuevas generaciones de mujeres.

Figuran en lugar de honor las recreaciones de mitos de la tradición clásica y oral, y de personajes icónicos del pasado de M.^a Teresa León, que juega en el conjunto de su producción con los complejos límites entre el mito, la Historia y la ficción literaria. Francisca Vilches-de Frutos analiza en el presente volumen *Menesteos, marinero de abril*, que terminaría de escribir ya en su exilio romano de los sesenta, y su conexión con la destacada corriente literaria del exilio republicano español que se sirvió de los mitos para reflexionar sobre las difíciles circunstancias de la diáspora y los acontecimientos vividos, tanto durante la guerra civil como en el periodo posterior, en las diversas sociedades de acogida. La citada novela revela, una vez más, la creatividad y destacado nivel cultural

de la escritora del 27 a través de las numerosas recreaciones y referencias a las historias y personajes homéricos. Relatos y figuras de *La Iliada* que le permiten trasladar su propia experiencia del destierro recreada en forma de profunda reflexión existencial sobre la vida, el paso del tiempo y su labor destructora sobre el amor de pareja, desde la perspectiva vital de una autora que entraba en la ancianidad. Su interés por dar verosimilitud a las andanzas de Menesteos por tierras gaditanas y de entroncarlo con las epopeyas de la tradición literaria explican la inclusión de frecuentes descripciones de las costumbres de la época en la que discurre la narración. Llama también la atención la visibilización que lleva a cabo del protagonismo de las mujeres y la denuncia de su problemática situación a través de unas imágenes y técnicas de gran fuerza poética.

La recurrencia a la tradición mítica y cultural resulta fundamental en la producción narrativa de otra exiliada de la misma generación, Rosa Chacel, quien remite a ciertas figuras míticas femeninas tomadas de la transmisión cultural. Nieva-de la Paz analiza en este volumen su novela *Margarita (zurcidora)*, clave para comprender el pensamiento y la trayectoria literaria de la escritora, que configura a su personaje principal como uno de sus más logrados *alter-egos* literarios. El texto se construye como un rico palimpsesto de referencias culturales y míticas que permiten plantear una compleja reflexión sobre el paso del tiempo, sobre la naturaleza de la creación artística y los condicionamientos y múltiples dificultades que conlleva la profesión literaria. Escribir es, en parte, “tejer”, construir un entramado a partir de las múltiples referencias de la tradición cultural y mítica, buscando la perfección en el oficio y la perduración de la obra, en definitiva, es vencer al tiempo y al dolor por la pérdida. La visión filosófica y existencial de Chacel se plasma aquí mediante técnicas narrativas vanguardistas, entre las que destaca el predominio del monólogo interior, la narración fragmentada en ‘momentos’ o secuencias, y la utilización de numerosas referencias míticas a las historias clásicas protagonizadas por Aracne, Atenea y Andrómaca, junto a la aportación sobre las mismas y sobre el mito de Fausto y Margarita (Goethe) por parte de otros autores posteriores que han sido claves en nuestro canon cultural (Racine, Baudelaire o Arrigo Boito).

Como analiza Plaza-Agudo, desde el interior del país la poeta del 27 Carmen Conde recreaba los mitos de Eva, Caín y Abel, enmarcándose en una tendencia renovadora de la literatura española de posguerra que ‘disfrazaba’ tras las imágenes y personajes bíblicos la expresión del desarraigo vivido por intelectuales y artistas bajo el franquismo. Su análisis comparado de dos obras en dos géneros y períodos distintos, el poemario *Mujer sin Edén* (1947) y el drama *Nada más que Caín* (1960), da muestra de la visión crítica de Conde en relación con el régimen político y con el papel que este asignaba a las mujeres. Como otras escritoras

contemporáneas, Conde revisa el antiprototipo de la Eva tentadora, y lo resignifica en clave positiva. Su protagonista se rebela contra su destino de subordinación al hombre, reivindica sus propias acciones, y responsabiliza al Dios creador de la culpa que históricamente se le había asignado a ella y a su afán de saber. En la pieza teatral (como antes en el poemario), la protagonista se aleja del estereotipo de la *femme fatale* y aparece, en cambio, como víctima de la ira de Dios. La revisión feminista del mito bíblico fundacional que lleva a cabo la escritora conlleva, a su vez, la reconfiguración del tema cainita con el tratamiento de los dos hermanos también como víctimas y la generación de un discurso antibelicista apoyado en la condición maternal.

María Luisa Algarra, por su parte, que fue la primera jueza del Estado español en la Cataluña republicana (1936), se acerca a la figura de la sibila griega en *Cassandra o la llave sin puerta* [1953] para reflexionar sobre la ceguera de la burguesía del capital ante los cambios sociales trascendentales que se habían producido en España en los años 20 y 30 (entre ellos, destacadamente, los referidos a la configuración de la identidad femenina). Teresa Santa-María analiza en este volumen otro personaje de la pieza menos estudiado, Juana, la nueva Helena de Troya, y la compara con la que más tangencialmente recrea otra escritora exiliada en los años de la transición política en España, Teresa Gracia, en su drama *Las republicanas* (1978). Tanto Juana en la obra de Algarra, como Mercedes (la Marquesa) en la de Gracia, viven en época contemporánea. La princesa griega, tratada con dureza en la tradición literaria como causante última de la guerra de Troya, es recreada por estas dos exiliadas en su condición de extranjera sin posibilidad de retorno. Ambas dramaturgas se pronuncian sobre el grado de su posible culpa y dan cuenta de una evolución en el trazado del mito que lleva desde la Helena asociada aún al modelo de la 'mujer fatal', hasta la renovada figura creada por Gracia, agente de su destino y comprometida con el bien colectivo.

También entre las exiliadas resultó muy frecuente la creación de iconos femeninos nuevos a partir de las vidas de ciertas protagonistas de nuestra historia que aparecen retratadas en sus obras como heroínas portadoras de un valor modélico e inspirador a la hora de orientar la evolución de las mujeres a nuevos hábitos y ocupaciones, especialmente, en su acceso a la esfera pública (el compromiso político, el trabajo fuera del hogar y la integración en otros países tras largos viajes y exilios). A partir de ciertos personajes históricos 'construyen' nuevos iconos que fomentan la emancipación femenina y la equidad entre mujeres y hombres mediante la transmisión de unas imágenes de género más favorables al pensamiento igualitario. La fidelidad histórica y autobiográfica aparece tamizada por la libre recreación de rasgos y episodios protagonizados por aquellas antepasadas, que dotan de simbolismo y valor genérico a sus figuras y construyen un

modelo ejemplar para la expansión de una nueva identidad femenina. Al recrear las vidas de aquellas mujeres rupturistas, adelantadas a su tiempo, visibilizan su conducta pionera, libre y autónoma. Ofrecen una positiva visión de su aportación al cambio social y de su contribución hacia una convivencia más justa e igualitaria y contribuyen así a construir una genealogía de mujeres que se integran progresivamente en el canon que conforma nuestro patrimonio cultural.

De acuerdo con este objetivo de análisis crítico, Francisca Montiel ofrece en su capítulo la revisión de un amplio panorama de ‘retratos’ y biografías de mujeres publicadas en el exilio republicano español por María Teresa León, Rosa Chacel, Clara Campoamor, Luisa Carnés, Margarita Nelken y Cecilia G. de Guilarte, y por otras autoras menos conocidas como Manuela Ballester, Emilia Elías, María Enciso, Felisa Gil y Elvira Martín. La citada nómina fue responsable de recrear en sus obras las trayectorias vitales de algunas figuras señeras de nuestro pasado: doña Jimena, María Pacheco, Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz, Mariana Pineda, Rosalía de Castro o Concepción Arenal. Predomina en sus textos el tratamiento mitificador, al tiempo que la frecuencia con la que eligen las figuras de políticas y escritoras para sus revisiones, de modo que tratan de identificar una cadena literaria femenina en la que apoyar sus propias trayectorias vitales y sus indagaciones creativas (temáticas y formales). Otros análisis específicos permiten profundizar también en este volumen en esta doble vertiente: las políticas y las escritoras como perfiles predominantes en el conjunto de las figuras femeninas elegidas por las autoras para la elección y definición de nuevos iconos.

Luisa García-Manso describe el nacimiento y evolución de la figura de una heroína popular contemporánea, María Silva Cruz, ‘la Libertaria’, integrante de la sublevación anarquista de Casas Viejas. Su análisis gira en torno a la caracterización de la joven heroína en tres obras firmadas por escritoras anarquistas en períodos y géneros literarios distintos: el poema de Lucía Sánchez Saornil “Romance de la Libertaria” (1936), datado poco después de su fusilamiento; la versión narrativa de Federica Montseny, *María Silva la Libertaria* (1951), y una pieza de teatro de los albores de la democracia a cargo de Teresa Gracia, *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)*, (1973). Partiendo de un mismo personaje histórico, las escritoras reivindican la figura de la guerrillera, símbolo y mártir de la libertad del pueblo vencido y represaliado. Se sirven para ello de técnicas comunes en la literatura de ensalzamiento político anarquista, como la retórica épica, el uso de imágenes religiosas, el énfasis mediante continuas exclamaciones, etc. El nuevo icono femenino integra las señas del héroe clásico (valentía, sacrificio, lucidez y buen sentido) con notas específicas asociadas a la condición maternal (asociada tradicionalmente a la ‘esencialidad’ femenina). Las tres avanzan en la configuración de un icono reivindicativo y empoderado que ofrecen

como modelo de compromiso político para las siguientes generaciones de mujeres.

María del Mar Mañas, por su parte, analiza en su ensayo la recreación teatral de la figura de la escritora Emilia Pardo Bazán en la pieza de Noelia Adánez y Anna R. Costa, *Emilia*, estrenada en 2016 por Teatro del Barrio, junto con el reciente cómic de Carla Berrocal, *La Imprescindible. Retrato en diez actos de doña Emilia Pardo Bazán* (2021). Ambas creaciones tratan de visibilizar la condición de pionera de la escritora en su defensa de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, y nos acercan a las estrategias que tanto ella como otras autoras de nuestro pasado reciente desarrollaron para su plena integración en la esfera pública y su contribución al proceso de construcción de la identidad colectiva, con especial interés por el nuevo y emergente modelo de “mujer moderna”. La recreación artística (ficcional) del intento histórico (real) de ser admitida en la Real Academia Española y convertirse así en la primera mujer en lograr este reconocimiento oficial a su trayectoria literaria, permite comprobar cómo el teatro y el cómic actuales, y los jóvenes profesionales que los crean, recuperan figuras femeninas señeras de nuestro pasado para tratar de configurar unos paradigmas identitarios más igualitarios que sirvan de ejemplo a las nuevas generaciones.

Una visión contrastada entre la recreación literaria de figuras históricas por parte de los escritores varones y su evolución en la creación femenina puede deducirse del capítulo de Verónica Azcue sobre la utilización de la referencia, histórica y pictórica, de *Las Meninas*, el famoso cuadro de Velázquez, en varios títulos del teatro español contemporáneo (los de Buero Vallejo, Martín Elizondo, Ernesto Caballero y Ernesto Anaya), para llegar a la más joven de la serie, la escritora Beatriz Sierra. Su indagación sobre los rasgos identitarios que construyen en sus obras el personaje femenino de la infanta Margarita confirma la evolución entre el protagonismo inicial del pintor como centro de la acción dramática en la primera obra de la serie, la de Buero Vallejo, y la progresiva relevancia del personaje de Margarita en la pieza de López Mozo y las siguientes obras analizadas, que marcan una clara progresión hacia el protagonismo grupal de las infantas. Se ofrece así una visión panorámica de la identidad femenina vista desde una perspectiva renovadora de la mujer, que sobrepasa el marco histórico del barroco y adopta un enfoquetranshistórico por parte de los dramaturgos. La obra de Beatriz Sierra incide de forma especial en una lectura feminista de los personajes del cuadro, que lleva a su pieza enfatizando la dimensión colectiva de la identidad femenina.

Otras jóvenes representantes de las nuevas generaciones literarias continúan interesándose por revisar la tradición cultural, histórica y mítica, que modela en buena medida nuestra comprensión del mundo. Es el caso de Cristina Morales,

autora de una novela agraciada con el Premio Nacional de Narrativa 2019, *Lectura fácil* (2018), clave para acercarse a una concepción muy actual y compleja de las identidades femeninas a partir del protagonismo de varias amigas con diversidad funcional. La autora ha publicado recientemente un segundo título, *Introducción a Teresa de Jesús* (2020), analizado por Cristina Sanz Ruiz como ejemplo de ‘remitificación feminista’ del personaje de Teresa de Jesús. Se detallan en este ensayo las sofisticadas técnicas narrativas empleadas por Morales en la construcción de su personaje y el entramado de su voz narrativa: la combinación de ‘intertextos’ (cartas, prólogos y fragmentos de textos autobiográficos de la monja), y el empleo de la ‘amplificatio’ (para desarrollar elementos presentes en la obra de Teresa de Jesús y ‘ficcionalizar’ otras partes veladas de su biografía). Morales se identifica con la prosista y la suplanta en una utilización de la primera persona narrativa que desemboca en la creación de una narradora que integra la voz de dos escritoras separadas por siglos de historia. El lenguaje reúne rasgos de la prosa de ambas y trae así al presente la experiencia vital de la santa, impregnándola con denuncias feministas (teñidas de humor e ironía) acerca del peso en las vidas de las mujeres del matrimonio, la maternidad, y la moral social.

También en la escena contemporánea última es posible encontrar destacados ejemplos de la renovada atención a las figuras míticas del pasado por parte de las artistas actuales. Julio E. Checa Puerta analiza en su ensayo el espectáculo de danza contemporánea *Materia Medea* (2019), con coreografía y dirección de Sergio Jaraiz, en el que la actriz y bailarina con discapacidad Tomi Ojeda, de larga trayectoria en la escena inclusiva española, interpreta el papel de Medea. El análisis interseccional (que integra las claves de género, edad y diversidad funcional) focaliza en la labor autorial de la ‘corporalidad’ de la actriz sobre la escena como portadora y agente de nuevas significaciones en relación con el mito. Se plantean así impresiones y denuncias implícitas en torno al peso de la vejez, los condicionamientos en la sexualidad y la vivencia diaria de la discapacidad (afectada por las expectativas sociales que la rodean), sobre la imagen proyectada por la mujer en silla de ruedas. La obra ofrece así una clara muestra de la vigencia de los mitos clásicos y de las posibilidades que ofrecen a la hora de profundizar en nuevas visiones sobre cuestiones de máxima actualidad social, como son actualmente las representaciones culturales de la diversidad funcional y el papel del teatro a la hora de potenciar nuevas mentalidades que favorezcan la inclusión social de las personas diversas.

Para las jóvenes generaciones de escritoras, los mitos pueden ser entendidos, en un sentido amplio, como todos aquellos relatos sociales que falsifican y deforman la realidad, esquemas ideológicos de valores que creen necesario desmontar. Elena Medel emprende así la ‘desmitificación’ de los roles de género tradicionales

(el amor, el matrimonio y la maternidad) en su primera novela, *Las maravillas* (2020), como analiza en detalle el ensayo de Christian von Tschiltschke. Las buenas críticas recibidas dentro y fuera de España destacan el ambicioso empeño de reflejar la evolución de la construcción de la identidad femenina en España durante los últimos cincuenta años de nuestra historia. Es la suya una perspectiva comprometida, pero también irónica y distanciada, que parte de un enfoque ‘interseccional’ (esta vez doble: género y clase) para el planteamiento de las claves de la condición social de las españolas de las capas más humildes desde finales del franquismo hasta la actualidad. Destaca su elaboración estructural secuencial, “en trenza”, que alterna los capítulos en distintos tiempos y lugares, y conecta con las últimas tendencias narrativas europeas. Este texto constituye un claro ejemplo de cómo una joven escritora contribuye hoy a la construcción de la identidad colectiva y, en concreto, a la femenina, desde un discurso narrativo moderno que se presenta como homenaje (no exento de crítica) hacia los avances logrados por las mujeres mayores en el largo proceso hacia la igualdad de género “real”.

Al analizar cómo las autoras contemporáneas que se mueven en el ámbito hispánico contribuyen a la formación de identidades colectivas mediante sus revisiones de los mitos (clásicos, bíblicos) y de esas frecuentes propuestas de figuras femeninas icónicas presentadas como nuevos modelos de igualdad, este volumen pretende contribuir a que sus creaciones se inserten también en el imaginario colectivo, en el corpus de relatos fundamentales que hace posible estructurar sociedades, construir comunidad y avanzar en las metas comunes. No en vano los mitos siguen siendo un elemento potente de cohesión social, proporcionando las bases para construir los vínculos necesarios y contribuyendo a definir los nuevos proyectos colectivos. Como saben bien creadores y creadoras, cada vez que cambia el paradigma social de valores surge un nuevo sistema de mitos, símbolos y de metáforas para expresarlo. Visibilizar la aportación de las autoras a este ‘nuevo sistema’ supone, por nuestra parte, el deseo de apuntalar su proyecto de construcción y consolidación de un nuevo, más justo e igualitario, ‘orden imaginado’.

Francisca Vilches-de Frutos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(CCHS-ILLA). Madrid

MITOS, HISTORIA Y EXILIOS: *MENESTEOS,* *MARINERO DE ABRIL,* DE MARÍA TERESA LEÓN¹

Resumen: María Teresa León (1903–1988), una de las escritoras españolas más relevantes, escribió durante su exilio varios textos donde exploró los límites entre el mito, la Historia y la ficción literaria. En su epopeya novelada *Menesteos, marinero de abril* (1965), la desmitificación de este personaje, uno de los protagonistas de la guerra de Troya recreada por Homero en la *Iliada*, así como el juego con otros pasajes y figuras de la tradición oral y mítica, le van a permitir abordar el desarraigo del exiliado, la necesidad del ser humano de aferrarse al deseo amoroso y la conveniencia de mantener los recuerdos y un horizonte de expectativas a lo largo de toda la vida. El juego con los mitos transmite también sus certezas e incertidumbres, el sentimiento de soledad y abandono experimentados en la etapa de la vida en la que se encuentra, y profundas reflexiones sobre la naturaleza del amor y su perdurabilidad con el tiempo. Su interés por dar verosimilitud a las andanzas de Menesteos por tierras gaditanas y de entroncarlo con las epopeyas de la tradición literaria la llevan a incluir frecuentes descripciones de las costumbres de la época en la que discurre la narración, donde se presta una especial atención por visibilizar el protagonismo de las mujeres y se denuncia sus difíciles circunstancias.

Palabras clave: Mitos, Historia y Exilios, Género, *Menesteos*, María Teresa León

Abstract: María Teresa León (1903–1988), one of the most relevant Spanish writers, wrote several works during her exile in which she explored the limits between myth, History, and literary fiction. In her epic novel *Menesteos, marinero de abril* [*Menestheus, Sailor of April*] (1965), the demythologization of said character, one of the protagonists of the Trojan War, recreated in Homer's *Iliad*, together with the representation of other passages and figures of the oral and mythical tradition, allow her to address the uprooting of the exiled, the need of human beings to cling to love desire and the convenience of maintaining one's memories and expectations throughout life. The way she deals with the myth conveys her

1 Este ensayo se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministero de Ciencia e Innovacion, PGC2018-097453-B-100; MCIU/AEI, FEDER, UE).

convictions and uncertainties, the feeling of loneliness and abandonment experienced at her age, and her deep reflections about the nature of love and its perpetuation in time. Her interest in giving credibility to the adventures of Menesteos across the lands of Cádiz and connecting him to the epic literary tradition led her to include frequent descriptions of the customs of the time in which the narration takes place, focusing attention on the leading role of women and the denouncement of women's difficult circumstances.

Keywords: Myths, History and Exiles, Gender, *Menesteos*, María Teresa León

Desde el inicio del período democrático han sido cada vez más numerosas las publicaciones que se han centrado en el análisis de la labor política, científica, cultural y social del exilio republicano al finalizar la guerra civil española (1936–1939), uno de los acontecimientos históricos que mayor relevancia ha tenido en el proceso de construcción de la identidad colectiva española. En este marco de recuperación del patrimonio generado por esta “inteligencia peregrina” (Serrano Migallón 2010) conviene tener en consideración las contribuciones de los escritores y escritoras que dedicaron sus obras a reflexionar sobre los acontecimientos que desencadenaron ese largo éxodo, sobre las distintas estrategias desarrolladas para defender los valores políticos y éticos propugnados por la Segunda República, y sobre la manera en la que se adaptaron a la contingencia.

Uno de los caminos elegidos por aquellos cuyas vidas transcurrieron alejados de la patria por la que lucharon es la recreación de mitos, algunos procedentes de la tradición literaria greco-latina (Higuet 1949) y otros inspirados en figuras históricas que con el paso de las generaciones se han transformado en mitos en el imaginario colectivo, esos mitos contruidos sobre esas “actuaciones memorables de unos personajes extraordinarios”, como señala García Gual (2001: 12–13) recordando la falta de consenso a la hora de definir el mito, su morfología o su función social, cuestiones planteadas por Kirk en uno de los libros claves para su comprensión, *La naturaleza de los mitos griegos*. Sin embargo, lejos de presentar una plena identificación con los modelos clásicos, en estas creaciones ficcionales sus caracteres, acciones, relaciones, estructuras y espacios experimentan profundas modificaciones y, en ocasiones, son filtrados por el tamiz de la crítica y la ironía en un interesante proceso de desmitificación. Optan, incluso, por idear nuevos universos en los que los elementos definitorios de unos mitos se fusionan con los de los otros, reforzándose así los mensajes que se pretende transmitir a través de estos mitologemas (Kerényi 1983). Un largo etcétera de contemporáneos Ulises y Penélope, Agamenones y Clitemnestras, Orestes y Electras, Andrómedas y Perseos, Aquiles y Pentésileas, Teseos y Ariadnas, Medeas, Circes,

Casandras, Antígona, Fedras, Edipos, y Prometeos, entre otros, se erigen en protagonistas de estos textos.²

En su exilio en Buenos Aires (1940–1963) y Roma (1963–1977), ciudades donde residió antes de su vuelta definitiva a España, la escritora, directora de escena y gestora María Teresa León (1903–1988),³ una de las autoras españolas más relevantes, tuvo que enfrentarse al reto de adaptarse a la diversidad de tradiciones políticas, sociales y de género de estos países de acogida, la complejidad de las situaciones derivadas de su condición de exiliada y extranjera, y a la incertidumbre generada por la evolución de la política nacional y mundial que impedía albergar un horizonte claro de regreso a su país. Es en este período de su vida, en el que predomina el discurso sobre la añoranza por la patria perdida (Pagni 2011) y el desarraigo del emigrante, cuando se gestan sus recreaciones sobre algunos significativos mitos, inspirados algunos en la tradición grecolatina y otros en figuras históricas cuyas acciones han influido de manera determinante en el imaginario colectivo al convertirse en símbolos de los valores que propugnaron.

Son varias las creaciones de esta escritora⁴ donde juega con esos complejos límites entre ficción, Historia y mito (Nora 1989) en una sugerente “torsión hacia

-
- 2 Sobre la tradición mítica de raíz grecolatina en la literatura y el teatro español contemporáneos consúltense, entre otros, Vilches-de Frutos 1983, 2002, 2003, 2005, 2006, 2017; Ragué-Arias [1992], 2009; Nieva-de la Paz 1994, 1997, 1998, 1999, 2021; Blesa 1998; López y Pociña 2002; De Paco Serrano 2003; López Férez 2009; Plaza-Agudo 2010, 2014, 2015, 2017; Ortega Garrido 2012; García-Manso 2013, 2016; Azcue y Santa María 2016; y García-Pascual 2020.
 - 3 Olvidada por la crítica, contribuyeron a su recuperación para el canon los volúmenes colectivos publicados por la Junta de Castilla y León (AA. VV. 1987), la Universidad Complutense (AA. VV. 1990) y el Ayuntamiento de Madrid (AA. VV. 1990), así como la exposición presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 7 y el 30 de noviembre (AA. VV. 2003), y los libros coordinados por Smerdou 2003, Santonja 2003, Roses 2004 y Álvarez de Armas 2005, aparecidos a raíz de la celebración de su centenario. Sobre su trayectoria vital y producción literaria, ensayística, cinematográfica y radiofónica, véanse, entre otros, Mangini 1986; Monforte 1991; Ciplijauskaitė 1989; Blanco 1991, 2005; Nieva-de la Paz 1993, 1997, 2004, 2008, 2018; Aznar Soler 1993, 2003; Estébanez Gil 1995, 2003, 2005; Torres Nebrera 1996, 2011; Nieto 1998; Grillo 2001; Rodrigo 2003; Vosburg 2005; Domingo 2008; Morelli 2008; González Garay 2009, 2012; Vilches-de Frutos 2010, 2012, 2014, 2021, 2022a, 2022b; Serrano 2010; Varela 2011; Sierra Infante 2011; Ferris 2017; García-Pascual 2020; y Rodríguez 2021.
 - 4 Un volumen significativo de su producción publicada e inédita puede encontrarse en las bibliografías de Torres Nebrera (1996: 215–219), Estébanez Gil (1995: 322–323 y 2003: 1951–1957), Domingo (2008: 109–113), y González Garay (2009: 99–110),

el pasado” (Zulueta 1999: 42) para transmitir la legitimidad de las actuaciones y valores del gobierno republicano, así como para mostrar sus dudas e incertidumbre ante la contingencia a la que se enfrentaron los que permanecieron en el exilio. En textos como *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador* (1954), *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960), *Sueño y verdad de Francisco de Goya* (1969), *Cervantes* (1969) y *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar* (1978)⁵ no solo aborda los hechos más relevantes llevados a cabo por figuras históricas convertidas en mitos como Rodrigo Díaz de Vivar y su esposa Jimena, Miguel de Cervantes y Francisco de Goya, entre otras significativas personalidades, sino que establece también paralelismos entre las existencias de los republicanos del exilio republicano de 1939 y estas trayectorias biográficas marcadas por unos destierros derivados de la defensa de sus valores políticos y éticos.

Pero no fueron solo estos los títulos donde se evidencia su interés por esas figuras que protagonizaron gestas recogidas y recreadas por la tradición oral y escrita. Así, en *La Libertad en el tejado*, escrita probablemente entre 1947 y 1948 (Torres Nebrera 1996: 195–196 y Aznar Soler 2003: 36) y publicada en 1989, recrea algunos mitos de la tradición griega (Prometeo, Edipo, Sísifo, Andrómeda, Perseo, Psique y Narciso) y bíblica (Caín y Abel) (Vilches-de Frutos 2010) para plantear una profunda reflexión sobre la condición humana, su lucha entre sus instintos más primarios y su capacidad para razonar, y las consecuencias del ejercicio de la libertad. No fue su única creación en esa línea de atención hacia la tradición mítica para plantear su visión de la condición humana y del destierro, como se podrá apreciar en el análisis de otro de sus textos, *Menesteos, marinero de abril*, escrito probablemente cuando se encuentra ya en Italia, según apunta Torres Nebrera (2011: 21), y publicado en México, en 1965, en la Colección Alacena, donde también apareció *Geografía*, de Max Aub.

Menesteos, marinero de abril: la experiencia del exilio a través del mito

Son escasas las referencias en las monografías críticas sobre María Teresa León a esta interesante epopeya novelada sobre las andanzas de uno de los protagonistas de la guerra de Troya, Menesteos, quien al final de la contienda emprende

así como un acercamiento a sus charlas radiofónicas y guiones cinematográficos en Vilches-de Frutos 2014, 2021; Cacho Millet 2015, y Rodríguez 2021.

5 Sobre mito e Historia en el exilio republicano consúltese Paulino 1999 y, en relación con estos textos concretos de María Teresa León, Vilches-de Frutos 2012, 2022a, 2022b.

la persecución de Eneas y arriba a las costas gaditanas, donde funda una colonia, Puerto de Menesteos, en la actualidad denominada Puerto de Santa María. Quizás, como señala Carla Perugini, la razón podría estar en “su difícil colocación como tipología de novela, por su escasa atención al argumento narrativo a favor de frecuentes digresiones líricas, por el asombro provocado por la continua mezcla de fulgurantes mitologemas y prosaicas realidades, por la improvisada irrupción de metáforas enigmáticas” (2012: 84). En efecto, no es la única figura de la tradición mítica recreada en este libro, pues, además de las constantes referencias a las hazañas de otros personajes de la tradición mítica, en la configuración del héroe y el relato de su devenir es plausible establecer similitudes con las del “héroe de Ática por antonomasia” (Grimal 1965: 505), Teseo,⁶ sobre todo en su relación con Ariadna, y con las de Orfeo, uno de los mitos “más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología griega” (Grimal 1965: 391), en este caso en su historia con Eurídice.⁷

Ya desde su inicio María Teresa León proporciona algunas claves para la comprensión de las razones que motivaron la escritura de esta obra que ha sido considerada por la crítica como “un homenaje personal de María Teresa a Alberti”, como apunta Ferris (2017: 362). Sin duda una de las claves para entender esta consideración es su dedicatoria a “Rafael Alberti, de Puerto de Menesteos” y la incorporación de uno de los poemas de su *Oda marítima*, donde el poeta gaditano muestra su admiración por este “héroe y divinidad” (León 1965: 11), fundador del lugar donde nació y pasó su niñez.⁸ Pero también pesa sobre esta apreciación esa estrecha relación literaria mantenida por ambos a través de décadas, lo que llevó a Torres Nebrera a considerar *Menesteos, marinero de abril* como “un explícito ejemplo del paralelo que voluntariamente fue tejiendo entre su obra y la de Rafael Alberti” (2011: 14).⁹

6 Los hechos que protagonizó son recogidos por Plutarco en una de sus *Vidas paralelas*, así como por algunos historiadores como Apolodoro y Diodoro.

7 Es este último mito, el de Orfeo, al que han aludido en sus acercamientos puntuales a este texto Torres Nebrera (1996, 2011), Perugini (2012) y Silvestri (2013).

8 En el apóstrofe a Menesteos, Rafael Alberti exclama: “Así, la claridad que canta a veces / en mis horas felices te la debo, / y esa abierta sonrisa que sin halo de sombra, / a pesar de tan largos tiempos funestos, hoy / mi corazón todavía se atreve a escapar todavía” (León 1965: 11).

9 Y redundante en ello al afirmar: “En un pasaje de la segunda parte de *La arboleda perdida*, hablando de su reencuentro con el viento de la bahía gaditana, volvía a evocar –en claro intento de “fusión mítica”– la figura del experto conductor de carros veloces con estas palabras que merecen figurar al comienzo del análisis de la novela de María Teresa: ‘Yo me sueño entrando Menesteos, el héroe capitán de *La Iliada*, en el golfo gaditano para

Pero, para entender este libro en todas sus dimensiones, conviene tener en consideración el interés mostrado por María Teresa León en otras creaciones anteriores y posteriores por explorar los límites entre mito, historia y ficción, por reivindicar la contribución de los textos literarios y las leyendas a la transmisión de la historia, las costumbres de una época, y los valores e ideales de sus protagonistas.¹⁰ De ahí la aparición de varias citas de textos escritos por historiadores griegos como Avieno y Estrabón, quienes, basándose a su vez en la tradición oral y literaria, describen la ubicación geográfica del Puerto de Menesteos y, en el caso del segundo, menciona, además, los hechos por los que cobró relevancia el que fuera uno de los combatientes de la *Iliada*, de Homero, algunas de cuyas líneas son recogidas junto a las anteriores.

En efecto, debajo de la dedicatoria a Alberti aparece una cita tomada de otra composición, la *Oda Marítima*, en este caso de Avieno, donde se alude a su situación en las costas del golfo Tartesio, en ese mar Mediterráneo tan importante para la transmisión de los valores de la civilización clásica.¹¹ Le siguen otras tres referencias más que dan a conocer la condición de Menesteos, hijo de Peteo, como líder, guerrero, estratega, navegante y fundador. En la primera, titulada “Menelao, fundador y adivino”, se recogen unos versos del canto II de la *Iliada* (1991: v. 552–555), que le identifican como jefe de los atenienses en la guerra contra los troyanos y elogian su capacidad como estratega: “Ningún hombre de la tierra sabía cómo ése poner en orden de batalla, así a los que combatían en carros como a los peones armados de escudos; sólo Néstor competía con él, porque era más anciano. Cincuenta naves negras lo seguían” (León 1965: 9). La segunda cita, “Menesteos, navegante después de la caída de Troya”, perteneciente

fundar el hoy Puerto de Santa María en un día de Levante” (Torres Nebrera 2011: 15). Sin embargo, como apunta Grillo (2001), la presencia de ambos en sus respectivas memorias fue muy distinta. Mientras Alberti está muy presente en *Memoria de la melancolía*, María Teresa apenas aparece en *La arboleda perdida* de Rafael.

- 10 Pero Abad, en el último capítulo de *Doña Jimena, señora de todos los deberes*, reivindica la importancia de los juglares para transmitir la historia para la posteridad: “Hilo, hilvano, invento, repito, bordo, adorno, labro historias. ¿En qué patio de castillo, en qué plazuela, en qué escondido mercado de León, de Burgos o Toledo resonarían las hazañas y los nombres de los valientes si yo no los cantase?” (León 1960: 175).
- 11 “Aquí están las Columnas del constante Hércules... y más lejos la fortaleza de Geronte, que su nombre antiguo tiene de Grecia, ya que de ella sabemos que Geryon recibió su nombre. Aquí se extienden las costas del golfo Tartesio. Este es el océano que ruge alrededor de la vasta extensión del Orbe, este es el máximo mar, este es el abismo que ciñe las costas, este es el que riega el mar interior, este es el padre de nuestro mar” (León 1965: 7).

a la *Geografía* de Estrabón, le equipara a otros héroes de la guerra de Troya,¹² mientras que la tercera, “Menesteos en la bahía gaditana”, tomada asimismo del libro de Estrabón, hace referencia a la proximidad del “puerto llamado de Menesteos” a la isla de Gaderia (León 1965: 9).

Pero estas dos cuestiones, su personal homenaje al que fuera su compañero y su preocupación por explorar los límites entre mito, historia y ficción, no serían suficientes para explicar la atención de la autora hacia este “marinero de abril”¹³ y su peregrinaje antes de la fundación del puerto que llevó su nombre. María Teresa León siente la necesidad de recurrir a los mitos para hablar del desarraigo del exilio, de la respuesta de los seres humanos a la contingencia, de su propia experiencia personal...¹⁴ Detrás de la incorporación de la *Oda marítima* de Alberti se vislumbra un homenaje a la persona con la que compartió tantos años de convivencia conyugal, pero además el deseo de ampliar los límites del retrato ofrecido hasta el momento sobre el fundador de la localidad gaditana. La inspiración y el juego con otros pasajes de la tradición mítica le va a posibilitar abordar la vivencia del éxodo y la necesidad del ser humano de aferrarse al deseo, pero también transmitir sus certezas e incertidumbres, el sentimiento de soledad y abandono experimentados en la etapa de la vida en la que se encuentra cuando escribe este texto, y reflexiones sobre la naturaleza del amor y su perdurabilidad con el transcurso del tiempo.

Estructurada en trece secuencias narrativas, sin epígrafes, *Menesteos, marinero de abril* arranca con el despertar del ateniense en una playa, donde entra en contacto con una joven con la que mantiene un encuentro amoroso. Tras la huida de la muchacha, quien le dejó solo una cinta de pelo, inicia un largo peregrinaje por esas tierras hasta la llegada de la vejez y de su muerte llevando

-
- 12 “Así, al lado de las andanzas de Eneas, de Antenor y de los Henetoi, la Historia ha registrado las de Diomedes, de Menelao, de Menesteos y otros...” (León 1965: 9).
 - 13 Sin entrar en ese *Marinero en tierra* que le valió a Alberti la concesión del Premio Nacional de Poesía en 1924, era costumbre en la época que los navegantes mediterráneos se hicieran a la mar en abril, como apunta el texto: “él sabe muy bien cómo llega el joven abril con los primeros vientos suaves, invitando a aparejar las barcas dormidas sobre la arena del invierno, y a sacar el timón colgado sobre el muro del hogar para que lleve con él el vaho del recuerdo de la vida doméstica cuando zarpe” (León 1965: 33).
 - 14 Discrepo de Estébanez Gil cuando al referirse a este texto considera que el destierro no es un motivo central: “La tercera novela, *Menesteos, marinero de abril*, se aleja de la intención testimonial y predominan en ella los presupuestos estéticos y literarios. La guerra, el destierro, aparecen en la novela como una referencia más, sin constituirse en centro de la ficción novelesca” (1995: 222).

siempre su recuerdo y creyendo reconocerla bajo otras apariencias. Una voz narrativa en tercera persona ofrece a los lectores sus reflexiones y transmite algunos de los hechos supuestamente protagonizados por el héroe desde su llegada a las costas gaditanas, aunque, como en otros textos anteriores de María Teresa León, se introducen también monólogos y numerosos diálogos entre los principales actantes del relato para acercarlos al mayor número de personas posible.¹⁵ En este periplo va perdiendo la esperanza de encontrar a esos compañeros de navío que habrían regresado ya a su patria, “cuidándose de los murmullos de las sirenas, la cabellera de las oceánidas y las trampas de la noche donde pululan las ondinas” (León 1965: 55), así como la confianza de mantener esa dignidad que le corresponde por su condición de nieto del rey Erecteo y triunfador de la guerra de Troya. Sumido cada vez más en un universo en el que la realidad convive con el ensueño, se relaciona con distintas personas, con las que trata de compartir su pasado glorioso y sus anhelos de hallar de nuevo a la joven de la playa, al tiempo que va descubriendo la diversidad de costumbres de esa colonia griega. Conoce así a los pescadores que faenan en el mar, a los comerciantes que compran y venden en las plazas, a los agricultores que trabajan la tierra, a los mineros de las montañas, a sacerdotes y vestales que mantienen ritos y prácticas religiosas, y a niños, jóvenes y ancianos cuyos comportamientos distan mucho de las prácticas de su tierra de origen o de las que aprendió en sus campañas guerreras.

Sin embargo, en el transcurso de la narración se llegará a saber cómo algunos de sus encuentros solo tienen lugar en sus ensoñaciones y detrás de algunos de estos rostros y apariencias está la joven de la playa que, como llega a atisbar al final de su vida, no es otra que la diosa del amor, Afrodita, simbolización del deseo. Adquiere así la forma de un joven tarteso con un ceñidor bermejo, “de caderas breves y cara decorada como una hembra” (León 1965: 23), que le conduce primero a su palacio y después se convierte en su guía en su tránsito por el reino de Hades, pero también la de una vaquerilla que surge cuando acude a una fuente para calmar su desasosiego tras serle revelado por una antigua vestal que las jóvenes que sirven en los templos solo otorgan sus favores amorosos a cambio de ofrendas y que únicamente la diosa Afrodita lo hace sin recibir nada a cambio. La diosa del amor se personifica también en una vieja que lleva los senos

15 Conviene recordar aquí su condición de autora dramática, directora de escena en el grupo “Las guerrillas del teatro” y gestora del ámbito cultural cuando intervino en el traslado de algunos de los fondos del Museo del Prado (Torres Nebrera 1996; Nieva-de la Paz 2004; Vilches-de Frutos 2021).

al aire y fabrica quesos, con quien mantiene una relación, pero asimismo bajo la apariencia de animales simbólicos como una serpiente, una liebre o una grulla.

Las dificultades para su supervivencia, el creciente rechazo de las personas con las que se cruza y el desánimo progresivo ante la imposibilidad de regresar a su patria le impulsan a desear la muerte, la entrada en el reino de Hades, algo que tiene lugar en un ensueño, un espacio del que se aleja gracias a su súplica a los dioses para continuar con la “inquieta aventura de vivir” (León 1965: 93) y al encuentro con la muchacha deseada quien, antes de desaparecer, le conduce fuera. De nuevo en la playa del inicio de la narración, tras haber recorrido campos y montañas, constata la falta de reconocimiento de los que le conocieron después de haber pasado tantos años de andadura. Así, “exhausto y solo, suplicante y perdido” (León 1965: 106), cree oír voces y murmullos que le recuerdan la importancia del amor en la vida humana y la necesidad de seguir buscándolo. Ya anciano, decide renunciar a los ideales heroicos que impulsaron antaño su vida, “no seguir mendigando una patria ajena” (León 1965: 110), y erigir un templo a la diosa de ese ideal de amor que ha sido su norte, un espacio en torno al que se establecen gentes de distintos lugares y acaba dando lugar al Puerto de Menesteos.

En la caracterización de Menesteos se encuentran esos rasgos propios de los héroes de la tradición mítica: valentía, orgullo, deseo de gloria, y disposición para el sacrificio y la privación en la consecución de sus objetivos (León 1965: 49). Sin embargo, el admirado héroe de la *Oda marítima* de Alberti es despojado paulatinamente en el texto de María Teresa León de sus atributos y honores debido a su condición de exiliado y a la falta de reconocimiento de aquellos que le rodean. Vive de la caridad y, prisionero cada vez más en sus ensoñaciones y recuerdos, se convierte en un vagabundo mientras va envejeciendo. La escritora no duda en desmitificar al personaje en el relato de las privaciones sufridas por su condición de extranjero en una tierra desconocida, con distintas costumbres y lengua, en su estupor ante la falta de reconocimiento de su condición de héroe, en su miedo a la soledad tras constatar el abandono por parte de sus compañeros de navío, en su inseguridad después de tanta búsqueda infructuosa...

Hay, sin duda, una identificación con el sentir de los que protagonizaron el exilio republicano de 1939 en la expresión del lamento por lo perdido después de tantos años de alejamiento¹⁶ y del desinterés creciente por los hechos que

16 “Cualquier cosa provocaba dentro del marinero de abril la iluminación interior de lo perdido y seguía caminando por las calles de la ciudad sin verlas, como si fuese ya un viejo y el último dulzor de su boca se tendiese irremediamente a besar el pasado” (León 1965: 56).

desencadenaron su éxodo. Detrás del diálogo de Menesteos con la vestal impura, a la que intenta transmitir la grandeza de acontecimientos de la guerra de Troya, los sentimientos que embargaron a sus participantes y cuáles fueron los motivos que le llevaron a emprender otras expediciones en lugar de regresar a su lugar de origen, se halla el pesar de otra exiliada más, María Teresa León, que percibe esa falta de comprensión y solidaridad en el entorno: “-¿Nadie querrá ya oírme nunca? ¿Es que tal vez donde creí que estuve no existió jamás, y soñé toda la trama de mi pensamiento?” (León 1965: 46). De ahí ese aferrarse a los recuerdos y ese lamento por la fragilidad de la memoria: “¡Memoria frágil de los hombres! Ya sin torturarse la frente no puede asir nada de aquello. Diez años de su vida se le han convertido en huidizo lagarto, difícil de atrapar” (León 1965: 19). Como señala Alda Blanco al aludir al “miedo al olvido” que recorre las páginas de otra de sus creaciones, *Memoria de la melancolía* (1970): “si perder la memoria para los griegos significaba la pérdida de la identidad, María Teresa León propondrá que el olvido también supone la pérdida de una identidad colectiva y de la historia entendida como una polifonía de voces que narran las ‘pequeñas historias’ y ‘pequeñas epopeyas diarias’” (Blanco 2005: 193).

En efecto, a través del deambular de Menesteos la escritora rememora las difíciles condiciones del exiliado, “convertido en raíz junto a un muro” que trepa “sin llegar nunca” (León 1965: 28). Esa ausencia de reconocimiento y la confesión de las privaciones pasadas y los sentimientos de angustia, miedo e incertidumbre ante lo desconocido impregnan los diálogos del héroe con el anciano mercader, Pephrásmenos, quien “no quiso decirle que era siempre así la vida de los hombres” (León 1965: 40), o con el joven tarteso del ceñidor bermejo, a quien expresa su profundo desencanto ante la lejanía entre sus expectativas y la realidad:

Mira, nada es según soñamos. Tú ni siquiera conoces el nombre de la que costó a los griegos tanta sangre, eso que los aedas aseguraron que si los muertos serían respetados como dioses, a nosotros los vivos nos tratarían como a Héroes (León 1965: 24).

No sorprende, pues, ese deseo de acabar con su vida del “marinero de abril” tras tantos engaños y ausencia de expectativas.¹⁷ De hecho, los dos últimos capítulos de la obra están dedicados a describir un estado de ánimo muy diferente al que presenta Menesteos en su juventud y madurez, donde se constata la soledad

17 “Escúchame: dicen que yo, por marinero, conozco países y aguas diferentes y mujeres distintas las unas de las otras. Dicen que por haber vivido puedo pasar por sabio, pero la verdad es que desde ayer busco en vano la puerta del poniente para llegar hasta la localidad de los muertos” (León 1965: 83).

que le embarga.¹⁸ Por otra parte, transcurridas más de dos décadas desde que María Teresa León iniciara su exilio, la dolorosa experiencia sufrida y el desencanto ante la evolución de la política mundial se hacen presente en las reflexiones de su protagonista cuando rememora las razones que impulsaron la guerra de Troya, la crueldad de los combates, y sus terribles consecuencias para los combatientes y sus familias, lo que provoca su advertencia sobre la fugacidad de la victoria.¹⁹ Se ofrece así un relato demoledor sobre el estado de los supervivientes, con heridas, mutilaciones y sin hogar tras largos años de separación de sus seres queridos (León 1965: 44–45). Incluso parece vislumbrarse un cuestionamiento de la elección de los que, tras largos años de ausencia, decidieron no regresar:

He perdido mi barco, mis compañeros navegan sin mí, alguno más fuerte cantará en la proa pintada las canciones mías. Salimos de Troya persiguiendo a Eneas. Nos llevó el temor de volver a casa después de pasar diez años peleando en la llanura troyana. [...] Sentimos miedo de regresar y que no esperase en la casa ni mujer ni cántaro de vino ni ánfora de aceite... Fuimos cobardes con la vida los que habíamos desafiado la oscura muerte y zarpamos detrás de Eneas. No lo alcanzamos, pero habíamos encontrado pretexto para no regresar a Atenas (León 1965: 86–87).

No obstante, en *Menesteos, marinero de abril* prevalecen esa reivindicación de la significación del recuerdo de las vivencias y de las creencias para dar sentido a la existencia y ese discurso de esperanza que constituyen una seña de identidad característica de la escritura de María Teresa León. De ahí que Menesteos se niegue a olvidar cuando, en su ensoñación de su entrada al reino de Hades, sienta cómo su vida comienza a difuminarse:

- Me niego a olvidar.
- En el último olvido está todo el saber. [...]
- No puedo olvidar. Dios o lo que seas ¿me entiendes? No puedo traicionar mi papel de hombre, jugando a cara o cruz, aunque me ofrezcas todas esas respuestas que traen desvelados a los sabios. [...] Déjame con mis dudas y mis

18 Como observa la voz narrativa: “Ya ha cumplido su nivel de impaciencias, de tristezas, de angustias. Ya no quedan barcos, ahuyentados por los que cuidan en el mar las rutas del cobre y del estaño. Ya no tiene compañeros ni los dispersados de Troya se acordarán más de él ni las voluntades divinas ayudarán su retorno. [...] Se siente solo” (León 1965: 104).

19 En su vagabundeo, antes de emprender el viaje a las montañas, “Menesteos pensó que toda lucha de los hombres deja entre los dedos menos que la humedad de una gota de agua” (León 1965: 59).

angustias [...] Hay una inquieta aventura de vivir que no puedo olvidar (León 1965: 92–93).

Es esa defensa de la importancia de mantenerse fiel a sus elecciones vitales y recuerdos, de aceptar como patria esas otras tierras que ha recorrido y de seguir soñando con un horizonte la que predomina en ese último capítulo, cuando, ya anciano, decide asentarse en un lugar de la costa y levantar un templo a la diosa del amor.²⁰ Es, en definitiva, el reconocimiento de este deseo como su gran asidero vital,²¹ cuando decide que ya ha llegado la hora de no seguir “mendingando una patria ajena”:

Sí, era hora de regresar y no seguir mendigando una patria ajena pues allá estaba aguardándole siempre, la de los muros claros con su diosa de la mirada glauca. Sí, debe regresar porque los hombres se sienten extranjeros fuera de los lugares de su infancia, desandar hacia los recuerdos... Y el marinero de abril deseó ardientemente que la aventura de su destierro de amor concluyese, porque le había tocado en el hombro la vejez (León 1965: 110–111).

Teseo y Ariadna: la pulsión del deseo amoroso

Como otros creadores y creadoras contemporáneos, en la caracterización de Menesteos y en la descripción de su peregrinar por tierras gaditanas María Teresa León toma elementos de distintas fuentes para ofrecer su personal discurso. Así, en el anhelo de Menesteos por retornar a su patria se percibe el de otro combatiente de la guerra de Troya, Ulises, quien en su regreso por mar a Ítaca tras la conquista de Troya protagoniza múltiples encuentros y aventuras.²² También esa bajada a los infiernos por amor nos retrotrae a la pasión sentida por Orfeo hacia Eurídice, a quien intenta rescatar del reino de los muertos, mientras

20 “Su cáscara, vieja y arrugada, contenía tanto pasado que se sentaba para ordenar su tesoro, mirando a un lado y al opuesto por temor de que apareciesen los ladrones de experiencias” (León 1965: 118).

21 En su encuentro con María Teresa León mientras llevaba a escena una versión de *Noche de guerra en el Museo del Prado* (Teatro Belli, Roma), Ricard Salvat alude a su costumbre de regalarle libros, entre los que se recuerda la edición de 1950 publicada por Crisol de *Estudios sobre el amor*, de José Ortega y Gasset (Salvat 2005: 51), un interesante texto sobre la naturaleza del amor y del deseo.

22 Cuando Menesteos es descubierto por unos arrieros tendido sobre una peña tras el encuentro con la vieja quesera, hay una alusión directa a este: “¡Ah, si él pudiera inventar mentiras rápidas como Odiseo y entretenerlos con embustes y aventuras enrizadas como ponen las mujeres los ajos en lo alto de los muros!” (León 1965: 67).

que la relación de la vaquerilla con los toros recuerda a la que mantuvo Pasífae, “mito que está subyaciendo también en el triángulo mujer-hombre-toro que se desarrolla en la pieza teatral de Alberti, *La Gallarda*”, como escribe Torres Nebrera (2011: 20).

Sin embargo, ambas situaciones, la entrada en el reino de Hades y la referencia a un toro sobre el que una joven ejerce una poderosa influencia, parecen encontrar su inspiración en algunos de los hechos llevados a cabo por otro fundador, Teseo, cuya historia con Ariadna le permite profundizar en ese sugerente planteamiento de la pulsión del deseo como estrategia de la condición humana para enfrentarse a la contingencia y a la muerte, *Eros* frente a *Thanatos*, una pulsión que se concreta simbólicamente en la búsqueda de Menesteos de la joven de la playa, como confiesa él mismo: “Sé que los hombres mueren por aquello que desean locamente, así yo sufrí la calamidad de desear a una criatura a quien desaté su cinturón para que mis manos recorrieran su cuerpo” (León 1965: 86).

En efecto, en *Menesteos, marinero de abril* se recrean algunos de los acontecimientos que configuran el relato de la relación entre Teseo y Ariadna, una de las hijas del rey cretense Minos, quien, enamorada de él y a cambio de casarse con ella, le proporciona un ovillo de hilo para guiarse por el laberinto del minotauro. Si bien Teseo cumple su promesa, abandona más adelante a la joven, quien termina muriendo. Preso del remordimiento, Teseo regresa a la isla e instituye un ritual y un sacrificio en honor de Ariadna y más adelante consagra en el templo de Afrodita una estatua que le había dado la muchacha.

Son significativas algunas similitudes entre las andanzas de Menesteos y las realizadas por Teseo, con quien establece una relación de parentesco:²³ su condición de navegante por los confines del Mediterráneo; la relación amorosa con una joven, cuyo recuerdo está presente a pesar del alejamiento; el encuentro con un toro/minotauro hostil; su viaje al Hades, del que huye gracias a la acción de una criatura divina; su reconocimiento de la importancia del amor... En la narración de la vida de ese “marinero de abril” se alude a esos viajes hasta los confines del Mediterráneo²⁴ y su desembarco en una isla, donde, como hizo

23 Alude a ello en la constatación del desinterés por el relato de su vida en la celebración fúnebre que comparte con el pueblo de las montañas: “no era hora de oír a nadie hablar ni les hubiera importado que Teseo hubiese sido un héroe de la misma sangre que Menesteos” (León 1965: 81).

24 Al recordar su viaje por el mar, recuerda cómo cruzaron Calpe y Abila, las dos columnas que fueron separadas por Heracles y representan el Estrecho de Gibraltar, donde dejaron “resbalar sobre las aguas que mezclan su color, una cántara entera de aceite de la Argólida para suavizar los ímpetus sagrados” (León 1965: 34).

Teseo con Ariadna, posee a una muchacha. En el relato de María Teresa León solo conserva como recuerdo material una cinta del pelo, que, como ese ovillo de hilo que Ariadna proporciona a Teseo para guiarse por el laberinto del Minotauro, le permite recordarla en su tránsito por el laberinto de la vida en busca de esa patria perdida. También el toro está presente en varias ocasiones en *Menesteos, marinero de abril*, un animal cuya hostilidad hacia él es manifiesta cuando intenta unirse a la vaquerilla, quien logra alejarlo de su propósito batiendo unas palmas (León 1965: 50–51). Es el mismo animal vinculado a las costumbres de esas tierras gaditanas que gusta describir y al que atribuye sentimientos antropomorfos cuando, ya anciano, dirige sus pasos a la última orilla y, al intentar atacarle, “algunas palabras sabias y tristes” de Menesteos le hacen desistir de su intento (León 1965: 113). Como Teseo, Menesteos viaja al reino de Hades, donde experimenta la sensación de ir progresivamente perdiendo sus recuerdos y del que huye gracias a la joven, esa encarnación de la diosa del amor que sustituye en el texto de María Teresa al Heracles de la historia de Teseo. Como hiciera Hércules con Teseo, Afrodita le libera de permanecer “sentado para siempre en la silla del olvido” (León 1965: 81), como le ocurrió al compañero de Teseo, Piritoo, cuando se adentran en el reino de Hades para rescatar a Perséfone. Es ese mismo Heracles que en su décimo trabajo roba las reses a Geryón, la figura antropomórfica con tres cabezas que gobierna en ese reino de Tartesos al que Menesteos ha llegado (León 1965: 37–38), con cuya alusión María Teresa León entronca con los relatos sobre la ubicación de Tartesos. Además, conviene detenerse en la importancia del deseo amoroso en las narraciones de las hazañas de Teseo y de Menesteos. El dolor provocado por la muerte de Ariadna, el reconocimiento de su deuda con ella, y la consagración en el templo de Afrodita de una estatua que le había dado la muchacha parece haber inspirado el propósito de Menesteos de levantar ese edificio en honor de la diosa del amor antes de morir, ese espacio en torno al que se congregarán las gentes y que dará lugar al Puerto de Menesteos.

Es, sin duda, esta reivindicación de la pulsión del deseo como principio sostenedor de los seres humanos la que subyace en ese lamento de Menesteos dirigido a la vaquerilla: “Te sigo, porque sospecho que mi patria estará allí donde te encuentre. He abandonado mi barco con todos sus marineros por ti. [...] He olvidado, por la tuya, todas las voces anteriores” (León 1965: 52–53). Es la misma reflexión que vuelve a aparecer cuando recupera el rastro de la serpiente a la que persigue creyéndola la materialización de la joven: “Si soy un vagabundo es por ti. He perdido mi nave y dejado mi gente, por ti; si todo lo he olvidado menos la borca de barca ligera de tu boca, es por ti. Desde que te escapaste te busco” (León 1965: 73). Es la misma confesión que hace al joven del ceñidor bermejo transcurridos varios años desde su encuentro inicial: “–Nada necesito saber. Persigo

solamente a una muchacha que me huyó en la arena. Hace años que necesito darle la acumulación de mi amor. ¿No comprendes que mi única hora total de hombre fue ella?” (León 1965: 88). Es la misma súplica que realiza cuando siente la pérdida de sus sensaciones y recuerdos en el reino de los muertos:

- Déjame retroceder, te suplico. Yo no buscaba por la arena de los litorales y las peñas de los montes más que a una muchacha extraviada. Su imagen me queda. No la quiero perder, no la quiero olvidar, aunque ella sea mi dolor. El dolor es el tatuaje común con que nos reconocemos los hombres. [...] Oye, muchacho, si has visto a la que busco, dámela. Bien sabes que sin el hombre la mujer es la insensata creación de un demente (León 1965: 91).

De hecho, esta reiterada defensa de *Eros* frente a *Thanatos*, esta posibilidad de sentir ese deseo en cualquier edad de la vida está presente en la ensoñación de ese encuentro amoroso de Menesteos con la mujer vieja que lleva los senos al aire, una relación que permite profundizar en ese sentido último de la pulsión amorosa como instrumento para enfrentarse a la condición mortal de los seres humanos, para lograr mantener un horizonte de expectativas durante todo su ciclo vital, para buscar un refugio frente a la contingencia²⁵ y frente a las incertidumbres experimentadas en su devenir,²⁶ como se desprende de la pregunta de la vieja de los senos al aire a su amante: “-La fiebre del amor te trastorna. Dime, la que buscas ¿no está dentro de ti? Para qué te afanas, si la llevas en tus brazos” (León 1965: 64). Es esa misma necesidad de moverse de un lado hacia otro, de tener siempre expectativas, la que le muestra el joven del ceñidor bermejo cuando le guía por el reino de Hades: “Hoy tienes tus sandalias bien atadas, aunque has caminado insensatamente, pero tú necesitas vivir así, de un lado para otro. ¿Qué experiencia buscas? ¿La sutura de los vivos con los muertos? Pues yo te diré que de ellos es tu sustancia” (León 1965: 88). De ahí que no sorprenda esa amargura y añoranza en el lamento de Menesteos por su incapacidad de encontrar a la joven de la playa tras buscarla incansablemente:

25 “La persiguió a ciegas. La alcanzó. Rodaron, espantando los animales. La apretó contra sí. / -Hay horas en que los hombres únicamente desearíamos dormir sobre unos senos cansados de alimentarnos. [...] ¿Comprendes, mujer, que voy errante, buscándola, atada a mi muñeca su cintilla de muchachuela, rogándola, pues ella es mi habitación y mi cobijo?” (León 1965: 63 y 65).

26 Cuando una vez más cree ver a la joven de la playa en la muchacha de las montañas que es incinerada, “Menesteos sintió angustia al comprobar que lo rodeaban tantas verdades diferentes para tomar o dejar a su antojo” (León 1965: 79).

Todo era una burla de los dioses. ¡Ay, sí, los dioses se acercan a los mortales y les humedecen de eternidad de amor los labios para luego abandonarlos y que todas las sensaciones se filtren y huyan por los poros abiertos y quede únicamente, de tan sagrada gracia, un poso de amargura! (León 1965: 60).

Menesteos, marinero de abril es, sin duda, una reivindicación del amor como puerto seguro, como se aprecia al final del texto, cuando ya anciano, “exhausto y solo, suplicante y perdido” (León 1965: 106), oye unas voces que le recuerdan a través de unas bellas imágenes las posibilidades ofrecidas por el amor en sus distintas apariencias y etapas de la vida:

Oía: ¡Mira cómo no me esperaste en vano! Aquí me tienes. Puedes abrir en mi camino, estelas... [...] Anda, navega por mis muslos. Ningún oficio es más cálido que éste de quererte, ningún puerto más seguro que mis brazos. [...] No es bueno morir de amor, sino vivir de amor. Quiero resplandecer en ti [...] Aún quedan sendas, bosquecillo, umbrales que tú no conoces y son míos. Recuéstate. No es tiempo de andar desunidos (León 1965: 107–108).

Mito, tradición literaria e Historia: el protagonismo de las mujeres

El interés de María Teresa León por explorar los límites entre la ficción, el mito y la Historia se aprecia también en las numerosas alusiones a la tradición literaria y oral, así como en las frecuentes descripciones de las costumbres de la época en la que discurre la narración, donde presta una especial atención por visibilizar el protagonismo de las mujeres (Nieva-de la Paz 2009).

En efecto, su interés por dar verosimilitud a las andanzas de Menesteos por tierras gaditanas y de entroncarlo con las epopeyas de la tradición literaria le llevan a mencionar algunas de las hazañas más relevantes protagonizadas por los combatientes de la guerra de Troya en la *Iliada*, de Homero. “¡Ah, de cuántos dioses y héroes podría hablar Menesteos para entretener aquel día de lluvia!” (León 1965: 69), exclama el narrador cuando relata el encuentro del protagonista con unos arrieros tras su relación amorosa con la vieja quesera de la cabaña. Se recuerda así la expedición de los aqueos liderada por Agamenón para vengar el honor de su hermano Menelao tras llevarse Paris a su esposa Helena, pero también las honras fúnebres dispensadas por Aquiles a Patroclo, mientras Apolo “había amontonado en los cielos una gran sombra para proteger de sus miradas fulgurantes los pobres huesos rotos a espadazos por el troyano Héctor” (León 1965: 74). Se rememora la terrible venganza del hijo de Tetis al hacer decapitar a veinte jóvenes prisioneros troyanos y el despecho del gran Ajax porque se han concedido las armas de su amigo Aquiles a ese Odiseo famoso por entretener

con embustes y aventuras. Tras la derrota de los troyanos, se alude a la huida de Eneas y de su anciano padre, Anquises, perseguidos por las naves de Menesteos, convertido así en “capitán de nave” (León 1965: 35). En su recorrido por el Hades y al final de su vida, cuando llega “hasta la última orilla” no deja de preguntarse si le estarán esperando algunos de los “viejos capitanes de Ilión” (León 1965: 110).

Por otra parte, como en los relatos homéricos y otras epopeyas, se describen también las prácticas politeístas de la Grecia clásica, a cuyos principales dioses se les rinden ofrendas y se les impreca para que den “tregua a los mortales” (León 1965: 50). Se menciona así a Zeus, dios de los cielos, Hades, dios de los infiernos, y Posidón, dios del mar, los tres hijos de Crono y Rea que se repartieron el universo tras su victoria sobre los titanes, así como a otras divinidades como Hiperión, el titán que engendró a Helio, el Sol, a quien dio muerte; a Selene, la Luna; a Gea, la tierra, y a Faetonte, el hijo de Helio, citado por el anciano mercader que ha visitado las naciones “donde lloran ámbar las hermanas de Faetón” (León 1965: 32). Se alude a las esposas y amantes de Zeus: Hera, protectora de las mujeres casadas, con quien engendró a Ares, dios de la guerra, y a Hefesto, dios del fuego; Deméter, madre de Perséfone, raptada y conducida al reino de los muertos por su tío, Hades, y a Eurínome, hija de Océano y Tetis, “que parió a las tres Gracias” (León 1965: 69).

Pero en *Menesteos, marinero de abril* también se recuerdan a otros dioses y diosas, procreados en su mayor parte por Zeus con otras criaturas divinas: Afrodita, hija de Dione, la protectora de todo género de amantes; Atenea, hija de Metis, la diosa guerrera, símbolo de la razón en la antigua Grecia; los gemelos Artemisa y Apolo, hijos de Temis, la que cuenta las horas de la vida; Dioniso, hijo de Sêmele, dios de la viña y del vino; Hermes, el mensajero, hijo de Maya, la más joven de las Pléyades; y a Tántalo, el semidios encadenado y roído por un buitre, hijo de Pluto. Así mismo hace referencia a algunos de los semidioses que fueron fruto de las relaciones de estas divinidades con seres humanos: Io, la preferida de Tonante; Europa, raptada por Zeus, madre de Minos; Tetis, madre de Aquiles; Glauco, hijo de Posidón y una náyade; y la Gorgona, a la que solo con mirarla barcos y hombres se convertían en piedras mugidoras.

En su interés por transmitir verosimilitud al personaje creado, María Teresa León describe algunas de las costumbres y creencias de esas costas y montañas de Tartesos y las circunstancias en las que transcurren las vidas cotidianas de la mayor parte de sus habitantes. Se aborda la manera de faenar de los pescadores, los agricultores, los cuidadores de ganado y los mineros, así como sus hábitos culinarios, su vestimenta, sus fiestas, y sus creencias religiosas, un relato que revela el respeto por la diversidad de una escritora que, como exiliada, convivió con prácticas muy diferentes. Sin embargo, en estas descripciones se aprecia un

claro propósito de denunciar las penosas condiciones del transcurrir de sus existencias, como bien le indica uno de los hombres que le salvan la vida al extraerle el veneno de la serpiente cuando Menesteos pregunta si se halla en el reino de Hades: “Verás también el trabajo de la gente pobre, machando la piedra con fatiga, tanto que si allí estuviera el lugar de los muertos ellos tendrían muy poco camino que hacer, porque muriendo viven” (León 1965: 77).

Se incide así en la importancia de las plazas y mercados en estas localidades situadas a pie de mar, donde se comerciaba con todo tipo de productos, desde las hierbas con fines medicinales (León 1965: 70–71) o para propiciar la descendencia,²⁷ a los minerales como el oro, el estaño y el cobre tan necesarios para emprender y sostener las guerras. Por otra parte, al ser una zona de pesca, agricultura y ganadería, son varios los fragmentos dedicados a explicar aspectos de cómo se realizaban estas actividades en estas tierras. Así, por ejemplo, al despertar de una de sus ensoñaciones, Menesteos distingue a un anciano enseñando a unos muchachos la práctica de la agricultura: “–Plantad higos en terreno gredoso, graso y estercolado. Guardad las cosechas. Secad bien las bellotas antes de molerlas para hacer el pan y cuando echéis al vino yerbas salutíferas, observad que no se mezcle la temida cicuta escarolada” (León 1965: 82).

Capítulo aparte merece la atención prestada por María Teresa León a la visibilización de las condiciones de vida de las mujeres en esas tierras costeras. La narración explica su manera de vestir y de engalanarse, inspirándose en pinturas y esculturas del período, como la utilización de peinetas y peines rojos de cobre pulido, o esos accesorios y peinados con los que se adornaban las sacerdotisas, a las que atisba Menesteos en el mercado, “con sus pectorales refulgentes, tres collares de habas estriadas, redondos soles en las orejas y trenzado el pelo con la plata labrada que las inmoviliza” (León 1965: 56–57). Se describe su manera de vestir, bailar y cantar batiendo palmas, moviendo los brazos y utilizando anillos de plata, campanillas egipcias o caracolas, así como su costumbre de provocar a los toros (León 1965: 20). Sirva como ejemplo esta bella recreación de una ceremonia de incineración de una joven del lugar:

[...] y sus ojos vieron, de pronto, al costado del río, casas redondas techadas de hojas y círculos de bailarines que giraban su júbilo haciéndose palmas. Mostraban las mujeres su pezón y las axilas de sus brazos levantados se unían gratamente sobre sus cabezas

27 Sirva como ejemplo esta: “Al marinero de abril le placía mucho mirar a los circuncidores y al vendedor de embarazos, porque corrían detrás de las mujeres ofreciéndolas manojos de hierbas milagrosas, atadas en forma de falos, increíblemente buenas para ser colgadas sobre el lecho estéril” (León 1965: 57).

y, pronto al descender de su mula y acercarse, adivinó que sus senos eran gratamente oscuros de piel. Había otras mujeres que golpeaban piedras entre las manos, haciendo son. Otras que soplaban caracolas mugidoras y había hombres que batían sus palmas apresuradamente, con transporte [...] Los que llevaban los ramos de granado fueron dejándolos en el altar central. Alguien prendió el fuego. Las manos santas echaron aromas. La hoguera grande se encendió y a su imagen los bailarines se retorcieron y chillaron, clamoreando al humo lívido (León 1965: 78–79).

También se visibiliza el trabajo de las mujeres del pueblo en los encuentros de Menesteos con las pescadoras de la playa, la vaquerilla y la quesera. El texto recuerda a esas mujeres que “ayudan a desventrar los atunes y los echan en enormes ansas, y luego de las bateas a las pilas, donde los molerán los moledores y los amasarán hasta hacerlos pasta al gusto del oriente” (León 1965: 15). Menesteos descubre cómo “libran de escamas a los peces, clavando luego su cuchillo en una bola de cera” y la satisfacción experimentada al “mirarlas como enfilaban pescados en un junco, colgándolos de un palo, entregándoselos para que los vendiera” (León 1965: 55). No es, no obstante, el único oficio descrito. Son varios los fragmentos que aluden a una práctica muy común en torno a los templos: la prostitución de las mujeres. Así, tras la marcha de la joven de la playa, Menesteos descubre la profunda huella que le ha dejado: “Esta vez nadie le dio las gracias ni lo miraron con ojos humildes ni tuvo él la última palabra ni pagó el bien que le hicieron” (León 1965: 16). De ahí el contraste entre la manera de relacionarse del ateniense y la vaquerilla, quien le recrimina su trato con las mujeres: “–Veo que las mujeres que te rodearon fueron objetos poco preciosos para ti. ¿Dónde te enseñaron caricias tan torpes? Ni el último minero de estas montañas se atrevería, bajo el último rayo de sol, a tomar a ninguna mujer sin su licencia” (León 1965: 50). Por otra parte, en el encuentro de Menesteos con la antigua vestal expulsada por impura, se denuncia la condición de esclavas de estas prostitutas, obligadas a ofrecer sus cuerpos para obtener dinero para el templo y abandonadas a la indigencia cuando no eran capaces de cumplir con este cometido: “Se presentía que la habían esclavizado primero y expulsado después, dejándola sentada sobre su miseria, comiendo desperdicios, yendo a buscar almejas al mar, coquinas, bocas, algas...” (León 1965: 41–42).

Uno de los caminos elegidos por los escritores y escritoras del exilio republicano de 1939 para transmitir la legitimidad de las actuaciones y valores del gobierno de la Segunda República, su incertidumbre ante la diversidad de tradiciones políticas, sociales y de género derivadas de su condición de exiliados, y su añoranza por la patria perdida es la recreación de mitos, algunos procedentes

de la tradición literaria grecolatina y otros inspirados en figuras históricas que con el paso de las generaciones se han transformado en mitos en el imaginario colectivo. En su exilio en Buenos Aires y Roma, ciudades donde residió antes de su vuelta definitiva a España, María Teresa León escribió varios textos donde exploró los límites entre el mito, la historia y la ficción literaria. En su epopeya novelada *Menesteos, marinero de abril* recurre a la tradición oral y literaria para describir las andanzas de Menesteos, uno de los protagonistas de la guerra de Troya narrada en la *Iliada*, de Homero, y abordar el desarraigo del emigrante, la respuesta de los seres humanos a la contingencia, y sus propias vivencias. La inspiración y el juego con otros pasajes de la tradición mítica le van a posibilitar reflejar las difíciles circunstancias del éxodo, la necesidad del ser humano de aferrarse al deseo amoroso y la conveniencia de mantener los recuerdos y un horizonte de expectativas a lo largo de toda la vida, pero también transmitir sus certezas e incertidumbres, el sentimiento de soledad y abandono experimentados en la etapa de la vida en la que se encuentra, y reflexiones sobre la naturaleza del amor y su perdurabilidad con el transcurso del tiempo.

En la caracterización de Menesteos se encuentran esos rasgos propios de los héroes míticos como la valentía, el orgullo, la gloria y la disposición para el sacrificio y la privación en la consecución de sus objetivos, pero en la creación de María Teresa León el admirado guerrero recreado también en un poema por Rafael Alberti, su *Oda marítima*, es despojado paulatinamente de sus atributos y honores debido a su condición de exiliado y a la falta de reconocimiento de aquellos que le rodean. Hay sin duda una identificación con el sentir de los republicanos que protagonizaron el éxodo de 1939 en la expresión del lamento por lo perdido después de tantos años de alejamiento y del desinterés creciente por los hechos que desencadenaron su peregrinaje. Sin embargo, prevalecen esa reivindicación de la importancia del recuerdo de las vivencias y de las creencias para dar sentido a la existencia y ese discurso de esperanza que constituyen una señal de identidad característica de la escritura de María Teresa León. Es esa opción por la pulsión de la vida y por esa defensa de la importancia de mantenerse fiel a sus elecciones vitales, de aceptar como patria esas otras tierras que ha recorrido y de seguir soñando con un horizonte, la que predomina en ese último capítulo, cuando, ya anciano, decide asentarse en un lugar de la costa y levantar un templo a la diosa del amor.

Si bien en los escasos ensayos críticos dedicados a este complejo texto se ha relacionado la figura de Menesteos con la de Orfeo y la de la joven de la playa que encarna a Afrodita con Pasífae, lo cierto es que la entrada en el reino de Hades y la significación en la obra de un animal como el toro, sobre el que la muchacha ejerce una poderosa influencia, parecen encontrar su inspiración en

algunos de los hechos llevados a cabo por otro fundador, Teseo, cuya historia con Ariadna le permite profundizar en ese sugerente planteamiento de la fuerza del deseo como estrategia de la condición humana para enfrentarse a la contingencia y a la muerte, una pulsión que se concreta simbólicamente en la búsqueda de Menesteos de la muchacha de la que solo conserva una cinta de pelo y en cuya búsqueda irá a través del laberinto de la vida y bajará al reino de Hades.

Por otra parte, su interés por dar verosimilitud a las andanzas de Menesteos por tierras gaditanas y por entroncarlo con las epopeyas de la tradición literaria la llevan a mencionar algunas de las hazañas más relevantes protagonizadas por los combatientes de la guerra de Troya en la *Iliada*, de Homero, así como a incluir frecuentes descripciones de las costumbres de la época en la que discurre la narración, donde presta una especial atención a visibilizar el protagonismo de las mujeres y denuncia sus difíciles circunstancias de vida.

OBRAS CITADAS

- AA. VV. 1987. *María Teresa León*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- _____. 1990. *Homenaje a M.^a Teresa León*, Madrid: Universidad Complutense/ Cursos de Verano de El Escorial.
- _____. 1990. *María Teresa León, 1903–1988*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- _____. 2003. *María Teresa León [1903–1988]. Memoria de un compromiso*, Valladolid: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Alberti, Rafael. 1975. *La arboleda perdida: libros I y II de memorias*, Barcelona: Seix Barral.
- Álvarez de Armas, Olga (coord.). 2005. *María Teresa León. Memoria de la hermosura*, Madrid: Fundación Autor.
- Azcue, Verónica y M.^a Teresa Santa María. 2016. *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- Aznar Soler, Manuel. 1993. “M.^a Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”, *Anthropos*, 148: 23–34.
- _____ (ed.). 1999. *El exilio teatral republicano*, Barcelona: Associació d’Idees-GEXEL.
- _____. 2003. “Introducción”, en León 2003a: 9–106.
- Blanco, Alda. 1991. “Las voces perdidas: silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León”, *Anthropos*, 125: 45–49.
- _____. 2005. “‘Las voces perdidas’: silencio y recuerdo en María Teresa León”, en Álvarez de Armas: 193–201.

- Blesa, Túa (ed.). 1998. *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Cacho Millet, Gabriel. 2015. "Premisa", en León 2015: 11–21.
- Castillo Robles, María. 2019. *María Teresa León, crítica literaria: Feminismo y compromiso*, Almería: Universidad de Almería.
- Ciplijauskaitė, Birutė. 1989. "Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la generación del 27 (Ernestina de Champourcín, María Teresa León y Concha Méndez)", en María Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez (coords.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova, II*, Barcelona: Universidad: 119–126.
- De Paco Serrano, Diana. 2003. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Domingo, Carmen. 2008. *María Teresa y sus amigos. Biografía política de María Teresa León*, Madrid: Fundación Domingo Malagón.
- Estébanez Gil, Juan Carlos. 1995. *M.^a Teresa León. Estudio de su obra literaria*, Burgos: La Olmeda.
- _____. 2003. "Bibliografía de María Teresa León", en AA. VV., 2003: 147–165.
- _____. 2005. "María Teresa León. Valoraciones de un centenario", en Álvarez de Armas: 173–189.
- Ferris, José Luis. 2017. *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903–1988)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- García Gual, Carlos. 2001. *Mitos, viajes, héroes*, Madrid: Suma de Letras (1^a ed. 1981).
- García-Manso, Luisa. 2013. *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975–2010)*, Oviedo: KRK.
- _____. 2016. "Las autoras dramáticas españolas del exilio republicano de 1939 como protagonistas teatrales hacia la construcción de una genealogía", *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.8: 885–899.
- García-Pascual, Raquel. 2020. "Aportaciones sobre la representación de las dramaturgas republicanas en el teatro español actual", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 45.2: 103–128.
- González Garay, M^a Teresa. 2009. "Estudio introductorio", en León 2009: 11–121.
- _____. 2012. "María Teresa León: sobre *La historia de mi corazón*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37.2: 249–274.
- Grillo, Rosa María. 2001. "Juegos de parejas en un espejo. Masculino y femenino en la escritura autobiográfica del exilio", en AA.VV., *El exilio cultural de la guerra civil*, Salamanca: Universidad de Salamanca: 323–342.
- Grimal, Pierre. 1965. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Labor.

- Higuet, Gilbert. 1949. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, London: Oxford University Press.
- Homero. 1991. *Iliada*, ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos.
- Kerényi, Károly. 1983. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Turín: Boringhieri.
- Kirk, Geoffrey Stephen. 1974. *The nature of greek myths*, London: Pelican Books.
- León, María Teresa. 1954. *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador*, Buenos Aires: Peuser.
- _____. 1960. *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*, Buenos Aires: Losada.
- _____. 1965. *Menesteos, marinero de abril*, México: Alacena.
- _____. 1969. *Cervantes*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____. 1970. *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires: Losada.
- _____. 1978. *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, Buenos Aires: Altalena (reedición en Madrid: Altalena, 1985).
- _____. 2003a. *Teatro. La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*, Sevilla: Renacimiento.
- _____. 2003b. *Obras dramáticas. Escritos para teatro*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- _____. 2008. *La historia de mi corazón*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- _____. 2009. *Las peregrinaciones de Teresa*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- _____. 2011. *Menesteos marinero de abril*, Madrid: Bercimuel.
- _____. 2015. *Trabajos de una desterrada*, Madrid: Sial Pigmalion.
- López, Aurora y Andrés Pociña (eds.). 2002. *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada: Universidad.
- López Férrez, Juan Antonio (ed.). 2009. *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, 2 vols., Madrid: Ediciones clásicas.
- Mangini, Shirley. 1986. "Three voices of exile (Victoria Kent, María Teresa León, Federica Montseny)", *Monografic Review*, 2: 208–215.
- Marrast, Robert. 1990. "La obra del exilio de María Teresa León: novela y autobiografía", en AA. VV., 1990: 75–87.
- Monforte, Inmaculada. 1991. "La labor cultural de María Teresa León", en AA. VV., *Las mujeres y la guerra civil española*, Madrid: Instituto de la Mujer: 148–151.
- Morelli, Gabriele. 2008. "Prólogo: Historia del texto", en León 2008: 11–21.

- Nieva-de la Paz, Pilar. 1993. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936* (Texto y representación), Madrid: CSIC.
- _____. 1994. “Recreación y transformación de un mito: *La nieta de Fedra*, drama de Halma Angélico”, *Estreno* 20.2: 18–44.
- _____. 1997. “Mito e historia: Tres dramas de escritoras españolas en el exilio”, *Hispanística XX*, 15: 123–131.
- _____. 1998. “Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: Una aproximación panorámica”, en Blesa: 267–273.
- _____. 1999. “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, en Aznar Soler 1999: 287–301.
- _____. 2004. “La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29.2: 433–461.
- _____. 2008. “Voz autobiográfica y Esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (eds.), *Mujer, Literatura y Esfera pública. 1900–1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 139–158.
- _____. 2009. “La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social”, en Pilar Nieva-de la Paz (ed.), *Roles de Género y cambio social en la Literatura Española del siglo XX*, Ámsterdam/NewYork: Rodopi: 9–20.
- _____. 2018. *Escritoras Españolas Contemporáneas-Identidad y Vanguardia*, Berlin: Peter Lang.
- _____. 2021. “Mito, compromiso político y renovación teatral: *Prometeo*, de Gloria Fuertes”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9: 241–267.
- Nieto Rodríguez, Margarita. 1998. “Memoria de una rebeldía: María Teresa León”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, I, Barcelona: GEXEL: 333–340.
- Nora, Pierre. 1989. “Between Memory and History: *Les lieux de Mémoire*”, *Representations*, 26 (Primavera): 7–24.
- Ortega Garrido, Andrés. 2012. *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Frankfurt am Main: Iberoamericana.
- Ortega y Gasset, José. 1950. *Estudios sobre el amor*, Madrid: Aguilar.
- Pagni, Andrea. 2011. *El exilio republicano español en México y Argentina: historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid: Iberoamericana.
- Paulino, José. 1999. “España: Historia y mito: dos perspectivas dramáticas del exilio”, en Aznar Soler 1999: 165–177.

- Perugini, Carla. 2012. "Menesteos, el antihéroe de María Teresa León", en José Manuel Losada Goya y Marta Gurao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 81–91.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. 2010. "Mitos e identidad femenina en el teatro de Gonzalo Torrente Ballester: *El retorno de Ulises* (1946)", en Carmen Becerra (ed.), *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910–2010)*, Vigo: Academia del Hispanismo: 333–347.
- _____. 2014. "Mitos e identidad femenina en el exilio: *Circe y los cerdos* (1974), de Carlota O'Neill", *Foro Hispánico*, 48: 59–77.
- _____. 2015. *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900–1936)*, Málaga: Atenea.
- _____. 2017. "Mitos, relaciones de poder e identidad femenina en el teatro de Lourdes Ortiz: *Yudita, Cenicienta y Aquiles y Penthesilea*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2: 81–115.
- Ragué-Arias, María-José. [1992]. *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- _____. 2009. "Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34.2: 173–190.
- Rodrigo, Antonina. 2003. *Mujer y exilio 1939*, Madrid: Flor del Viento.
- Rodríguez, Juan. 2021. "De la escena a la pantalla: la adaptación cinematográfica de *Los ojos más bellos del mundo* por María Teresa León", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 46.2: 147–172.
- Roses, Joaquín (ed.). 2004. *María Teresa León, compromiso y melancolía*, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Salvat, Ricard. 2005. "Aproximación al universo creativo de María Teresa León", en Álvarez de Armas: 49–82.
- Santonja, Gonzalo (ed.). 2003. *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Serrano, Virtudes. 2010. "La *Historia de mi corazón*, de M^a Teresa León: la vida y el teatro", *Estreno*, 36.1: 82–92.
- Serrano Migallón, Fernando. 2010. *La inteligencia peregrina: el legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Sierra Infante, Sonia. 2011. "Exilio y mujer en *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* de María Teresa León", en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento: 1113–1119.

- Silvestri, Laura. 2013. "Menesteos, marinero de abril di María Teresa León o il mito della nostalgia", *Oltreoceano*, 7: 145–156.
- Smerdou Altolaguirre, Maya (ed.). 2003. *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Torres Nebrera, Gregorio. 1996. *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- _____. 2003. "M.^a Teresa León, autora teatral", en León 2003b: 13–73.
- _____. 2011. "Introducción", en León 2011: 9–28.
- Varela Fernández, Julia. 2011. *Mujeres con voz propia: Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri: análisis sociológico de las autobiografías de tres mujeres de la burguesía liberal española*, Madrid: Morata.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 1983. "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española", *Segismundo*, 37–38: 183–209.
- _____. 2002. "La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea", *Estreno*, 28.1: 5–7.
- _____. 2003. "Identidad y mito en el teatro español contemporáneo", en Susanne Hartwig y Klaus Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro contemporáneo español e iberoamericano*, Frankfurt am Main: Valentia: 1–15.
- _____. (ed.). 2005. *Mitos e identidades en el Teatro español del siglo XX*, Ámsterdam/New York: Rodopi.
- _____. 2006. "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo", *Hispanística XX*, 23: 71–93.
- _____. 2010. "El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado*, de María Teresa León", en Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez-Cachero Rojo y Miguel Ramos Corrada (eds.), *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo: KRK Ediciones. 689–708.
- _____. 2012. "El exilio a través de los mitos: *Sueño y verdad de Francisco de Goya*, de María Teresa León", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37.2: 455–477.
- _____. 2014. "Entre ondas, lienzos y bambalinas: los retratos de mujer de María Teresa León", *Foro Hispánico*, 48: 31–44.
- _____. 2017. "Mitos, dilemas morales y denuncia social: Casandra en el teatro español contemporáneo", en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 73–90.

- _____. 2021. “Conflictos bélicos desde una perspectiva transnacional: Testimonio y compromiso de una exiliada, María Teresa León”, *Romance Studies*, 39.1: 7–20.
- _____. 2022a: “Estrategias de adaptación de una exiliada: mito e historia en la obra de María Teresa León”, en Susanne Hartwig (ed.), *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción*, Frankfurt/Madrid: Vervuert: 29–48.
- _____. 2022b. “Historia, mito y ficción: la ruta cervantina de María Teresa León durante su exilio”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (en prensa).
- Vosburg, Nancy. 2005. “El tapiz de una vida feminista: María Teresa León (1903–1988)”, en Lisa Wollendorf, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona: Icaria: 241–256.
- Zulueta, Emilia de. 1999. *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires: Atril.

Pilar Nieva-de la Paz

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(CCHS-ILLA). Madrid

TIEMPO, CREACIÓN Y VIDA: TRADICIÓN CULTURAL Y MÍTICA EN *MARGARITA (ZURCIDORA)*, DE ROSA CHACEL¹

Resumen: Culminada desde la perspectiva vital de una escritora octogenaria e integrada en las *Novelas antes de tiempo* (1981), *Margarita (zurcidora)* ofrece una reflexión en clave existencial y autobiográfica sobre el paso del tiempo, la idealización del recuerdo y el dolor por la pérdida. La exposición de la conciencia íntima de Margarita, *alter-ego* de la autora, permite realizar a Rosa Chacel un verdadero balance vital, con la indagación en el proceso y los condicionantes que marcaron su vida como escritora. Destaca la expresión de su firme voluntad de crear, sostenida en el tiempo a pesar de las dificultades, y una visión marcadamente crítica del medio cultural. A la propia experiencia vital se suma la influencia de las teorías sobre el tiempo de Bergson y del psicoanálisis de Freud, expresadas mediante el flujo de conciencia inmortalizado por Joyce. De hecho, esta *nouvelle* se construye como un verdadero palimpsesto de referencias culturales que recogen expresamente el legado de otras figuras claves de la tradición occidental (Racine, Goethe, Baudelaire y Arrigo Boito), y sus versiones de los mitos (Aracne, Atenea, Andrómaca y la Margarita del *Fausto*). El uso vanguardista que Chacel hace de los mitos se plasma mediante la utilización de algún rasgo o clave específica de sus historias, a menudo parcial y de difícil identificación. Se favorece así una atrayente apertura de sentidos, promovida por la variedad de conexiones interpretativas en su moderno tratamiento (temático y técnico). Los mitos le sirven tanto para profundizar en las cuestiones filosóficas y existenciales planteadas, como para configurar los rasgos de su personaje femenino central y universalizar una experiencia vital particular que cobra así trascendencia y sentido simbólico.

Palabras clave: Rosa Chacel, Autobiografía, Tradición cultural y mítica, Técnicas narrativas de vanguardia

1 Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-100; MCIU/AEI, FEDER, UE).

Abstract: In her short novel *Margarita (zurcidora)* (included in *Novelas antes de tiempo*, 1981), Rosa Chacel offers her reflections on the passing time, idealized remembering, lost and suffering, based on the autobiographical background of a woman of age. She reflects on the course of her life as a writer through exposing the intimate consciousness of her *alter-ego*, Margarita. By this way she affirms artistic creation as a strong wish maintained through the years in spite of the many difficulties. She also throws a critical vision of the cultural environment of her time. Added to her own reflections and vital experiences, the novel shows the influence of Bergson's theories about Time and Freud's Psychoanalysis, all expressed in form of a joycean stream of consciousness. In fact, her narrative text is built as a real palimpsest of cultural references, which recovers the legacy of main figures of our Western tradition (Racine, Goethe, Baudelaire and Arrigo Boito) through their versions of well known myths (Aracne, Atenea, Andrómaca and Fausto's Margarita). On the other hand, Chacel's novel shows a vanguardist rewriting of these myths, that one can detect through the difficult identification of some singular clues. In doing so, her modern myths' treatment promotes an open interpretation, which suggests multiple connections and meanings. In brief, myths permit her to deepen into some philosophical and existential questions, as well as to give form to her main character. She finally achieves to universalize a single life that, by this way, gains a symbolic and general meaning.

KeyWords: Rosa Chacel, Autobiography, Cultural and Mythical Tradition, Narrative Techniques from the Avanguard

Casi imposible deslindar esas dos entidades, el curso íntimo, secreto, personal del pensamiento y el poso o sedimento de la vida como suceso o suceder de hechos, pasiones, situaciones, sucedidos... (Chacel 1981: 120).

La influencia de la propia trayectoria vital permea el conjunto de la producción narrativa de Rosa Chacel (Valladolid, 1898–Madrid, 1994); una indagación en la identidad personal como acceso a la comprensión del mundo que conecta con el psicoanálisis freudiano y con los conceptos coetáneos de “razón vital”, de Ortega y Gasset, y “razón poética”, de María Zambrano. Chacel fue autora de un texto autobiográfico, *Desde el amanecer* (1972); de tres libros de diarios bajo el título común *Alcancía –Ida* (1982), *Vuelta* (1982) y *Estación Termini* (1998)–; de un extenso epistolario (Rodríguez Fischer 1992 y 1998), y de varias novelas que recogen su experiencia autobiográfica a través de distintos personajes ficcionales, especialmente en *La Sinrazón* (1960) y en su trilogía novelesca *Escuela de Platón –Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1986) y *Ciencias Naturales* (1988)–. También es posible constatar la huella de la experiencia vital en los relatos de Chacel, recogidos en el volumen conjunto *Icada, Nevada, Diada* (1971), y en las seis *nouvelles* reunidas bajo el título *Novelas antes de tiempo* (1981). Me

va a interesar en esta ocasión analizar la más extensa de las publicadas en este último libro, *Margarita (zurcidora)*, novela corta que la escritora empezó a idear en los años 50 durante los largos períodos en Buenos Aires durante su exilio (119),² que retomaría en Brasil a finales de los 60.³ Sería tras el regreso a España de la exiliada en los años de la Transición política a la democracia cuando daría punto final a la novela y la prepararía para su publicación en el citado volumen antológico (Nieva-de la Paz 2004 y 2022).⁴

Culminada desde la perspectiva vital de una escritora octogenaria, Chacel declaraba en su introducción a esta novela que el drama que lo preside “es la llegada a un punto en el camino, un altozano desde donde se divisa...” (120). En efecto, el paso del tiempo y el dolor por la pérdida resultan tema central de la obra, como también la reflexión sobre la experiencia artística de una creadora que evalúa el sostenido trabajo literario al que ha dedicado toda su vida. Chacel aborda el paso del tiempo y la naturaleza de la creación artística imbricando sus reflexiones con la tradición cultural europea, y en especial aquella que recrea y actualiza los mitos griegos. Como otras autoras hispánicas contemporáneas, al elegir ciertas figuras y otorgar un específico tratamiento a los mitos está ofreciendo una determinada interpretación de la identidad colectiva, su vivencia personal de la condición femenina, y la percepción de los cambios sociales que conducen a la renovación de las identidades de género tradicionales (Vilches-de Frutos 2005, 2012 y 2017).

La inclusión de esta pieza en las *Novelas antes de tiempo*, caracterizadas, según afirma la propia autora, por abordar “la realidad del misterio” y acercarse en

2 Para favorecer la lectura, las frecuentes citas de *Margarita (zurcidora)*, en *Novelas antes de tiempo* (Chacel 1981), aparecen identificadas solo con la página.

3 En su diario *Alcancía. Vuelta*, Chacel confirma la relación entre su Margarita y el personaje femenino de la cantante en su cuento anterior, “Chinina Migone”, en el texto que lleva fecha del día 7 de febrero de 1968. Mientras valoraba qué proyecto emprender o retomar, explicitaba la atracción que ejercía entonces sobre ella la escritura de *Margarita*: “es más abarcable. No tiene problema técnico; es el diálogo interior, en libertad y sin barreras. Lo único importante es salvarlo de la banalidad, cargarlo de sentido y de drama” (Chacel 1982: 106). Año y medio después, el 1 de agosto de 1969, volvía a anotar sus reflexiones sobre esta *work in progress* e indicaba que pensaba priorizar su redacción por ser “fácil” de escribir: “Tengo que conseguir una estructura interior muy sólida para recubrirla de facilidad poética. También temo que si la convierto en una *meditatio mortis* resulte de un pesimismo desolador, y no quiero vomitar mi desolación sobre el mundo” (Chacel 1982: 186).

4 Un fragmento de esta novela apareció previamente en la revista *Nueva Estafeta* (1980) (Rodríguez 1986).

algunos casos a la fantasía y la ciencia-ficción, se explica por su énfasis en la indagación de la realidad mental del personaje central, de clara influencia freudiana. En su ensayo *Saturnal*, que empezó a escribir alrededor de 1960 y publicó en 1972, la escritora apuntaba en esta misma dirección: “Esa generación –la mía–, cuya infancia transcurrió en la primera década del siglo, al caerle en las manos el valiosísimo instrumento del psicoanálisis hizo arte con las vivencias que poseía” (Chacel 1989: 173). En su presentación al volumen, Chacel explicaba que la “máxima dimensión del misterio” reside “en el secreto de la persona, en el milagro de la individualidad” (14), al tiempo que incidía en la “fórmula de la unicidad” mostrada a través de un cierto “momento” clave, especialmente revelador:

En fin, a eso me sentí limitada a novelar, a dar extensión de proceso temporal a ciertos momentos de ciertas personas. La novedad, por lo tanto, tenía que consistir en novelar el misterio de una persona que se traslucía en el acontecer cotidiano y hacía suponer que llevaba en sí, como su almendra, la condensación esencial que podía extractarse en un momento (15).

En esta *nouvelle* chaceliana, de gran calidad y elaborada factura, la autora construye una trama de acción mínima, expresada narrativamente en forma de imparable flujo de conciencia. Convierte a sus lectores en testigos de un día en la vida de una humilde costurera a domicilio, Margarita, que recibe un encargo de zurcido urgente. Mientras saca los hilos, combina colores y recompone la trama del tejido, la costurera se distrae con continuas reflexiones, que terminarán con la entrega del trabajo realizado. Un día en la vida de Margarita que recuerda aquel día de la vida de Leopoldo Bloom, el protagonista del *Ulises*, de Joyce, también con reconocidas implicaciones autobiográficas y míticas. Pero en la novela de Chacel el personaje central no recorre la ciudad, sino que permanece recluso en un piso, donde cose y escucha pasar, a través del patio, la vida de los demás.

Los pensamientos de Margarita abarcan cuestiones pragmáticas como las características del trabajo que realiza y su valor monetario, junto con otras de calado filosófico y existencial sobre el sentido de la vida, del amor, de la muerte. La escritora rompe así con el principio de ‘verosimilitud’ y juega con la distancia entre las expectativas que pueden tener los lectores acerca de las preocupaciones vitales de una costurera y el alcance de las reflexiones asignadas al personaje. El extenso monólogo de Margarita traslada la conciencia intelectual y emocional de la propia Chacel,⁵ de modo que el personaje se nos muestra como uno de sus

5 Véanse sus páginas de presentación a *Margarita (zurcidora)*, donde afirma que la novela surgió “con la fórmula que me es más propia: el diálogo interior” (119), y “deriva o procede del caudal autobiográfico” (120).

alter-egos narrativos. Margarita realiza en casa una tarea que requiere gusto estético, paciencia y tesón. Cose pantalones combinando los hilos con sumo detalle y elaborando su entramado con afán de perfección. Como Dolores Rico afirmaba en su crítica periodística a *Novelas antes de tiempo*: “La especificación de ‘zurcidora’ [...] señala la tarea laboriosa de hacer y rehacer, de elaborar y completar, de tejer, en definitiva, que caracteriza la obra de Rosa Chacel” (1981: [1]). Veremos a continuación que Chacel comparte con su protagonista rasgos de carácter, vivencias íntimas y un mismo tipo de relación con el trabajo artístico. La vida de Margarita refleja así, en buena parte, la experiencia vital de la propia escritora y su actividad creadora en la soledad del hogar, donde escribió durante décadas.

Incide especialmente en la concepción de la protagonista como tejedora la historia mítica de Aracne y Atenea, que apunta a la importancia de la reflexión sobre la naturaleza de la creación artística en la novela, y revela rasgos fundamentales del carácter de su protagonista (la ambición de saber, la soberbia por sus destacadas capacidades y el orgullo del trabajo ‘perfecto’). Su protagonista, Margarita, toma su nombre y algunos de sus rasgos de la primera amada de Fausto, personaje femenino central de *Mefistófeles*, ópera con libreto y música de Arrigo Boito basada en la primera versión del *Fausto* de Goethe, y en la estela musical de Wagner (Martín Triana 1987, Capdevila 2004).⁶ Traductora de seis tragedias de asunto mítico firmadas por Racine,⁷ Chacel recurre también a la figura de *Andrómaca*. Recreada por clásicos como Eurípides y Séneca en su tratamiento de las *Troyanas*, la viuda de Héctor dibujada por el dramaturgo francés se suma a esas otras figuras míticas femeninas en las que Chacel se inspira para ciertos personajes de sus novelas. En este sentido apuntaba la propia autora al afirmar en su ensayo *Saturnal* la relevancia de explorar la identidad femenina a través

6 En el comienzo de la *nouvelle*, la protagonista, Margarita, antes de empezar el día, recuerda otro fragmento operístico (125), el “Oh, non mi ridestar”, del *Werther* (1892), de Jules Massenet, también basado en un texto de Goethe, *Las desventuras del joven Werther* (1774), la famosa novela sobre un amor imposible que está en el origen del Romanticismo alemán.

7 La traducción de Rosa Chacel de las *Seis tragedias* de Racine, publicada en 1983 con introducción de Roland Barthes, incluye los títulos *Andrómaca*, *Británico*, *Berenice*, *Bayaceto*, *Fedra* y *Atalía* (López Fanego 1987). En el exilio argentino, en 1958, había publicado una traducción anterior de tres de estas tragedias, y otra de *Fedra*, por capítulos, en la revista *Sur*, del mismo año (Behiels 2018). Por otra parte, los fondos de la biblioteca personal de Rosa Chacel incluyen un ejemplar de la *Andromaque*, de Racine [Biblioteca de Castilla-León, Valladolid].

del mito: “la verdadera avanzada respecto a la feminidad absoluta y esencial [...] sólo se encuentra en el ámbito de la leyenda, del mito” (Chacel 1989: 163).

Contribuyen a la construcción de *Margarita (zurcidora)* como verdadero ‘palimpsesto’ (Genette 1989) numerosas referencias intertextuales ‘encriptadas’, que necesitan ser descifradas para una mejor comprensión de los múltiples sentidos que la autora sugiere en su texto. Además del mencionado recurso a los mitos clásicos, encontramos en ella múltiples referencias a la obra creativa de autores “canónicos” de la tradición europea occidental posterior, que aparecen en la novela referidos como verdaderos iconos cuyas obras sirven para la reflexión sobre la vida y el arte. De Quevedo a Sorolla, pasando por las “pinturas negras” de Goya; el holandés Rembrandt; los cuadros victorianos de Burne-Jones; la *Metamorfosis* (Ovidio, Kafka), o los versos de Baudelaire, contribuyen al rico entramado simbólico de la novela. Todos son motivos de recuerdo, asociación y reflexión para la protagonista, que llega a enunciar en un cierto momento: “Acor-darse de los poetas es como rezar” (138).

Las correspondencias míticas, literarias y simbólicas aparecen entrelazadas en *Margarita* a partir de un extenso monólogo interior, que ocupa casi enteramente la novela y remite a la influencia directa del *stream of consciousness* de James Joyce. El protagonismo único de una conciencia subjetiva permite asociar sensaciones y reflexiones, largas digresiones e interpretaciones de leves acontecimientos que sirven de pretexto al montaje narrativo. Al traer las figuras míticas hasta el presente afirma su carácter imperecedero, si bien evita ofrecer una comprensión “completa, luminosa” de las mismas (Chacel 1970: 498). Se abre así la posibilidad de lecturas diversas que acentúan la modernidad de la novela al otorgar un papel clave al público lector. Sobresale el vanguardismo de las técnicas empleadas por la escritora en el tratamiento mítico: el entrecruzamiento de mitos procedentes de fuentes y períodos distintos; la confluencia de los rasgos de diferentes mitos en un mismo personaje, y una doble estrategia: ocultar primero y desvelar después las referencias míticas claves para la novela. Evita las identificaciones y recreaciones completas para buscar en cambio similitudes parciales, cruces de rasgos, asociaciones contradictorias, sugerencias, reminiscencias. Se apoya en la capacidad de los mitos para destacar lo ‘esencial’, lo ‘eterno’, lo que permanece en el tiempo y traspasa los siglos, al tiempo que busca ‘universalizar’ la perspectiva. Supera así la intensa subjetividad de la novela –la materia narrativa dominada por el caudal autobiográfico y la técnica expresiva del monólogo interior– y sobrepasa los límites de sentido derivados de la exposición de una única vida y una sola conciencia individual.

Voluntad de crear, idealización del recuerdo y realidad cotidiana

Margarita (zurcidora) plantea una rica reflexión teórica sobre la experiencia de Chacel como creadora y habitual 'consumidora' de arte (de literatura, música, cine y artes plásticas). Su protagonista, que vive sumida en el recuerdo y la nostalgia del pasado, se muestra firme en su voluntad de crear 'obras' de calidad a pesar de una circunstancia vital difícil, marcada en el presente por el sentimiento de pérdida, la soledad, y la falta de reconocimiento. Destaca el efecto estético e interpretativo que produce el choque de expectativas entre la naturaleza de las reflexiones estéticas planteadas y el sujeto que las encarna, la zurcidora. Avanzado el texto comprenderemos que no estamos ante una costurera convencional, sino ante una cantante de ópera que, una vez abandonada la escena, tuvo que ganarse la vida con tan modesto oficio.

Esta configuración dual del personaje –su pasado operístico y su presente trabajo manual–, permite a la autora oponer la visión de la creación como experiencia del 'ideal' frente a la realidad cotidiana, humilde y prosaica, en la que a menudo tiene que desarrollarse. Chacel 'construye' un valor simbólico tras el oficio de 'zurcir' para profundizar en la naturaleza del arte y en la propia 'circunstancia' vital de las mujeres artistas. Su propia experiencia personal, recogida en tantas cartas y cuadernos de diarios, ofrece la imagen de una narradora que durante largos períodos tenía que escribir por las noches para aislarse de los condicionamientos de la vida familiar; una de las razones que determina el que la vida doméstica y la reflexión sobre el arte aparezcan entrelazadas en esta novela. También da cuenta de su afición a la costura, que le servía como refugio y evasión frente a la exigencia de la creación artística.⁸ En esta novela lo cotidiano se entremezcla con lo sublime; los prosaicos detalles de todos los días contextualizan las ideas de Margarita sobre la vida, los sentimientos, las emociones, el arte, el paso del tiempo y la muerte. Se logra así un objetivo artístico esencial para

8 En alguna ocasión anota que se va a poner a coser para descansar de la literatura, para olvidar. Compara esta sensación de evasión por la costura con la percepción que puede tener un intelectual varón, como su amigo Julián [Marías]: "He hecho para Lucía un chal azul de pelo de cabra, bastante bonito. Será el asombro de Julián, que no podrá comprender que una cosa así ocupe la mente de un intelectual, y ¡es tan reposante!, es una especie de bola hipnótica para fijar o concentrar el pensamiento" (Chacel 1982: 328). Véase Morán (2008: 172) sobre la valoración (negativa o positiva) de la costura como actividad femenina en otras novelas de Chacel (*Teresa, Barrio de Maravillas*).

Chacel: “abismarse en el realismo hasta poetizarlo”, como explicaba en su entrevista a Alberto Porlán (1984: 32) algún tiempo después de publicar sus *Novelas antes de tiempo*.

El mundo en el que vive actualmente Margarita es el espacio doméstico, donde realiza también sus encargos a domicilio. Trabaja sola en casa, rodeada de los sonidos y los olores de un patio de vecinos: “Empiezan a sonar timbres, cuando el mío no suena más que los días de trabajo. Ellos tienen visitas, tienen convidados” (123). Pero este sábado también alguien llamará a su puerta con un encargo de costura. La señora de Sanz, su clienta, que utiliza toda clase de explicaciones y halagos para persuadirla de que acepte hacer el trabajo con la urgencia necesaria. El ambiente doméstico en el que se produce este diálogo comercial aparece condensado por esos reconocibles aromas cuya descripción sugiere un contraste llamativo entre la realidad cotidiana y la creación artística que a menudo la transmuta y recrea: “Aromas tradicionales, cargados de sentido como libros, como cuadros... Todo Quevedo en el ajo frito, todo Sorolla en la cebolla... y cominos, aroma invernal de tradición judaica, canela y hierbabuena” (133).

Tras la marcha de su clienta, Margarita vuelve a sus solitarias cavilaciones, mientras escucha también el ruido de la cafetera hirviendo y contempla esos cachivaches que “nos salvan de la inercia del sueño o del ensueño...” (142). La mente se va por lejanos derroteros mientras la costurera desayuna y muerde esa “proustiana” rebanada de pan que desata todo un hilo de conciencia. Alarmada por el veloz paso del tiempo en estos momentos de abstracción, exclama para sí misma: “¡Qué horror, se ha ido la mañana! Me distraigo, me quedo embobada pensando tonterías.” (159). Sustraída su atención en continuas cavilaciones, la zurcidora ha cometido un error en el empalme de los hilos, un retraso que tendrá que recuperar con esfuerzo después de la parada para comer. Le llega entonces el olor de los pimientos fritos desde el patio. La escritora resume gráficamente el choque de ambos mundos, puesto en boca de su personaje; un acusado contraste entre la realidad cotidiana y la recreación mental de un mundo artístico ‘ideal’, entremezclado de recuerdos y ensoñaciones: “Pimientos fritos se difunden en ráfagas de Brahms” (159).

Margarita fue cantante de ópera, conoció otra vida, llena de ambición y estímulos artísticos, de *glamour* y espectáculo. Así explicaba Chacel la génesis de la novela en las anotaciones de su diario: “La primera idea fue, simplemente, una mujer que triunfó primero y fracasó después, refugiada en el monótono y por lo tanto neutro trabajo de la aguja, que revive en su mente todo el pasado que realmente pasó y el que no pasó” (Chacel 1982: 106–7). Regresa con el pensamiento a su experiencia como intérprete y repasa mentalmente las notas de una pieza

musical cuyo nombre no se ofrece, pero de la que se cita un solo verso: “*La mia madre atormentata*” (153), que pertenece al aria *L'altra notte in fondo al mare*, del *Mefistófeles* (1867) de Arrigo Boito. La protagonista de Chacel se recuerda a sí misma interpretando el papel de la joven protagonista de la ópera del italiano, encarcelada por haber matado a su hijo:

La sala se venía abajo, rugían los del paraíso, los más sensibles, los más próximos que estaban allí conmigo, en la prisión. Yo estaba en la prisión como en mi casa y el aria era como un convite [...] El sentimiento que me invadía, ¡tan convincente! era el de que estaba haciendo algo perfecto: nunca había cantado –si a eso se le llama cantar– nunca había realizado nada tan verdadero (149).

Margarita revive una y otra vez las arias que interpretó. El recuerdo de la música, paradigma de ‘lo inefable’, logra elevar su realidad mental por encima de su trivial existencia cotidiana.⁹ Sus reflexiones revelan la concepción de la propia Chacel sobre la naturaleza de la comunicación del artista con su público. Mientras la protagonista rememora aquella experiencia musical como “una toma de posesión”, la perspectiva de la creadora se percibe en esa afirmación sobre la necesaria distancia en el punto de vista: “para emocionar a los otros es preciso no estar emocionado...” (149). Una actitud fría en la actuación “diaria” que se trunca cuando, ocasionalmente, se produce ese momento único, “milagro de comunicación, en el que ya no es representación lo que se hace: es presentación al templo, sacratización porque uno está allí como en la hora de la muerte, dando su alma, entrando en su eternidad, arriesgándolo todo con una seguridad inquebrantable, desafiante, pero canónica, asentada en sus cimientos de perfección...” (149). Margarita apunta así la estrecha conexión de la experiencia artística con las vivencias personales, mientras afirma la comunicación entre artista y público como una profunda manifestación de amor.¹⁰ Al rememorar los aplausos del público, la “explosión del entusiasmo en la sala”, Margarita concluye: “Cuando se

9 “A veces algo muy puro, unos compases como mármoles sagrados, vienen a posarse sobre cualquier miseria, sobre un momento de desánimo, sobre el cansancio degradante... Fregadero, sumidero obstruido, migas de pan flotando, hojas mustias de legumbres que el lento remolino de agua turbia hace evolucionar como gasas... Y todo queda de pronto elevado, ennoblecido por los compases” (131).

10 En este sentido, Margarita se pregunta por su conexión íntima con el espectáculo al que asistió en el pasado: “El aria cantaba hechos, no hechos por mí, y yo los hacía míos... ¿Los hacía yo o lo eran?... ¿Puede alguien apropiarse lo que no le es propio?” (153).

sale de ese trance amoroso, de esa entrega mutua, se siente uno inmortal, invulnerable. Uno se ha entregado y ha sido recibido y retribuido” (157).¹¹

En el presente, a la zurcidora se la conoce por la perfección de su artesanía, consideración que quiere mantener dedicando el tiempo necesario a su labor, sin ceder a presiones ni urgencias, ni tampoco a la tentación del menor esfuerzo.¹² Las meditaciones de la voz narrativa ponen de manifiesto las similitudes entre escribir y tejer: elegir y empalmar hilos, mezclarlos para reproducir el color exacto, creando así un bello entramado. Mientras realiza esta labor, la costurera reflexiona acerca de la contradicción que implica el querer que su trabajo minucioso sea invisible (que no se note ni el agujero ni su remiendo), cuando la vanidad personal pide que se reconozca la labor realizada. Como Chacel afirmaba en la introducción a sus traducciones de las tragedias de Racine, lo “imperceptible” es la cualidad suprema del arte (Racine 1983: 154). La *nouvelle* que analizamos refleja así tanto la visión de su propio “taller” literario, como la percepción auto-crítica de su actitud, orientada también hacia la admiración ajena: “Hay aquí una gran farsa, una gran contradicción bastante hipócrita porque lo que uno quiere, cuando le viene a la cabeza esto del anónimo, es la gloria del anónimo. Uno quiere ver que lo que no se ve se vea. Uno quiere que lo vea todo el mundo y que digan, ¡qué maravilla, pasó sin ser visto!...” (142).

La novela se construye como una delicada ‘trama’ de recuerdos, asociaciones míticas y simbólicas, y episodios en apariencia triviales que son auténticas revelaciones sobre la esencia del personaje; un complejo ‘tejido’ que solo deja ver, de tarde en tarde, las claves para su interpretación. Todo ello orientado a la indagación psicoanalítica en el pasado, a la reflexión profunda sobre el trazado de una vida cuyo sentido parece escaparse:

-
- 11 Chacel describe también esa común actitud ante el espectáculo operístico como evento social al que se acude con el objetivo de ‘ver’ y ‘ser visto’: “La gente que entraba no era como la que salía con el ánimo marcado a fuego por la música... esa ofuscación radiante... Los que llegaban venían a ver... y a oír, claro... Estaban ansiosos de oír antes de alzarse el telón... De oír unos a otros, de entreoírse los presentes, para oír luego la cosa... el edificio musical que hay que soportar en silencio... Un suplicio para la mayor parte... La charla, en cambio, en el foyer, abarrotados de cabezas confusas los enormes espejos... Ahí es donde se oye [...] se puede decir que se escucha porque cada uno dosifica a su gusto la atención y se oye y se ve [...] los conocidos presentan a los desconocidos... Ahí es donde se ponen de relieve los títulos nobiliarios...” (183).
- 12 Una hora de retraso implica “aumentar la presión en el trabajo... sin poner en peligro la precisión, la perfección que es la *réclame* de su maestría, la que le permite subsistir apoyada en la fama...” (168).

Aunque no, no hay ninguna pieza superflua en el puzzle. Lo que pasa es que el puzzle no es de dos dimensiones, extendido sobre un tablero: es como un océano con sus corrientes y mareas, con sus habitantes de inconcebibles profundidades, que suben de pronto y se dejan ver sin que pueda uno saber por qué razón. Y no sólo se dejan ver destellando un momento como el pez volador, sino que dejan un rastro oscuro como la sepia: se ocultan en aquello mismo que segregan (129).

Llama la atención la actitud crítica de Chacel al evaluar a través de su personaje su experiencia vital en el mundo de la creación artística. Los pensamientos de Margarita recrean el ambiente profesional que la rodeó y parecen cuestionar el desmesurado poder de ciertos agentes de difusión que pueden determinar la suerte y la fama de la obra y del artista. La creación se produce en medio “de combates en trincheras fangosas de intereses monetarios, bombardeos de críticos viles, bloqueos de silencio adulador, asedio, asalto” (158). Se nos presenta también la imagen mítica de la Fama, que va volando con su trompeta y señala a la criatura elegida –“con sus alas en lo alto del pedestal, abajo la fuente surtiendo de agua el estanque y alrededor la tierra húmeda con algo verde, una especie de limo...” (168)–, pero la persona investida con su gloria no se vuelve invulnerable, sino que puede caer después en el olvido –“con su trompeta puede, sin embargo, arrojar sobre el plantío la granizada del *fue...*” (168)–. Se alude a la Fama como “una multitud de voces anónimas conducidas por voces de mando, esas no anónimas, no inconscientes, al contrario, voces que se han hecho un nombre sirviendo a la fama, siendo sus truchimanes y administradores, eficientes, todopoderosos” (172).¹³ Chacel llega incluso a trasladar su experiencia ante la “incomprensión” de su obra por parte de cierto público, de cierta crítica,¹⁴ y se interroga también, en paralelo, sobre el valor monetario del arte.

Margarita tiene que acordar con la señora de Sanz un precio para el encargo, en una escena de “tráfico comercial” cuyo diálogo se nos oculta, pero que queda sugerida en cambio por las siguientes observaciones íntimas: “Mi distanciamiento tenía el sentido o producía el efecto de un sutil regateo como si ella hubiese encontrado demasiado alto el precio de mi trabajo y hubiera intentado

13 En las páginas finales de la novela vuelve a aludir a la influencia sobre la creación artística del poder de la crítica: “El hecho de que la corona estaba tejida por columnas de prensa que, primero, escondían bajo el poncho el cuchillo de las reflexiones técnicas sobre cualquier cosa, luego empezaban a asestar el golpe abiertamente personal y luego pasaban de lo personal a lo profesional...” (183).

14 “Es grande el número de imbéciles que me han dicho que me disipo en la estética. Era grande el número cuando me movía entre una sociedad que vivía de la estética, que comerciaba lúcidamente...” (146).

sacarlo por menos, y yo me hubiera empeñado en pedir más” (136). La compleja relación del producto de la creación artística con la transacción económica aparece en las anotaciones coetáneas del diario de Rosa Chacel, *Alcancía. Vuelta* (1982), quien reflexiona en más de una ocasión sobre la conciencia adquirida sobre este hecho tras la muerte en 1977 de su marido, Timoteo Pérez Rubio, que asumió durante años el peso de la economía familiar. Tras su pérdida cobró más fuerza la necesidad de obtener dinero de su trabajo literario. De hecho, parece que el factor económico fue determinante también para que la escritora decidiera publicar reunidas estas novelas “antes de tiempo”.

La experiencia vital de su autora vuelve a estar presente en los cuestionamientos de Margarita sobre su situación de aislamiento comunicativo, que relaciona con rasgos de ese carácter que también Chacel se atribuía en sus diarios: la soberbia, incivilidad, rudeza e inadaptación. La costurera admite así el condicionamiento, difícil de cambiar, que la personalidad de cada uno imprime a nuestro comportamiento (155). Margarita reconoce que la personalidad del artista –su orgullo, torpeza, falta de sentido práctico, y carácter aventurero e indisciplinado– resulta con frecuencia un obstáculo para el éxito; una reflexión no exenta de autocrítica, que la escritora conectaba en sus diarios con algunos de sus propios “fracasos”.

Tiempo y recuerdo: reflexión existencial y plasmación técnica

La penetrante idea del “fue” asalta a Margarita en el primer encuentro que tiene con su cliente. La Sra. Sanz elogia su perfección en el trabajo y trata de alagar su vanidad para lograr que realice la tarea en fin de semana, con la urgencia que ella necesita: “es cosa sabida que usted fue una mujer muy bonita...” (134). El uso del pretérito perfecto indica lo que quedó atrás, lo que ya no es más. Este cumplido repercute de manera imprevista en Margarita, que siente crecer en su interior una “madrépora” (135) de sentimientos íntimos, que se abren en racimo unos cerca de otros con impredecibles extensiones. La costurera se resiente porque ese “fue” equivale al “reconocimiento de lo que fui y no soy” (137). Chacel aborda el sentimiento íntimo ante el paso irreversible del tiempo: “El fue es aquella piedra que la voluntad ya no logra remover” (137). La novela introduce así el conocido *topos* del *ubi sunt*: el lamento por el amor, la felicidad y la juventud perdidos (152). Margarita dejó de ser bella, como dejó también de ser una intérprete reconocida. Algún crítico, un “hierofante”, concluyó una vez delante de ella: “Usted fue una gran cantante.” (184). Después, vino el “NUNCA MÁS”, y ella se refugió en la aguja, una afición largo tiempo desechada, “destituida entre el fárrago de

feminidades destituidas... La aguja que esclaviza, pero que de la esclavitud hace libertad..." (184-85).

En *Alcancía. Vuelta*, Chacel apuntaba el estímulo recibido para la gestación de *Margarita (zurcidora)* a partir de su lectura del poema de Jorge Guillén "El cuento de nunca acabar" (1982: 186). Los conocidos versos publicados por el escritor vallisoletano en 1967 ofrecen una misma perspectiva: el balance vital desde la vejez, ese lugar cercano a la muerte donde la vida ya parece consumada, una vida que ya "no cabe en la memoria", y desde el que se plantea como interrogante: "¿Habrán un debe y haber / Que resuma el valor de la existencia, / Es posible un numérico balance?" (Guillén 2003: 593). También Margarita recuerda y evalúa su pasado desde la perspectiva nostálgica de la vejez, desde un sentimiento de dolor por la soledad, por la pérdida. La escritora articula los recuerdos de la cantante, devenida en costurera, a partir de la concepción bergsoniana del tiempo como duración, en la que el pasado domina la realidad mental y se proyecta sobre el presente en invasivo flujo continuo. No en vano Chacel cerraba *Saturnal*, ensayo en el que alude y comenta extensamente a Henri Bergson, afirmando que el ser humano posee dos cosas, la vida y la muerte, y una tercera, "el tiempo, la conciencia del tiempo como realidad vital" (Chacel 1989: 242). El 'tiempo real' proyectado en 'duración', la trascendencia de los 'momentos' de una vida o la importancia esencial del 'recuerdo' son ideas filosóficas centrales en la concepción bergsoniana que fundamentan su *Margarita*.¹⁵

Su personaje vuelve una y otra vez sus pensamientos hacia la reflexión sobre el paso del tiempo. El pretérito imperfecto, el "era", se puede revivir; sin embargo, "hay que impedir que llegue el *fue* porque el *fue* es la piedra, es el objeto duro que se arroja sobre una vida y la vida deja de *ser*..." (169). Se interroga sobre la diferencia entre el pretérito acabado y el tiempo en su concepción bergsoniana: "A lo largo de los años no se percibe la *durée*, no se la toca porque las cosas sucesivas no parece que están inmersas en la misma cosa que es el tiempo.[...] Sólo en las pasiones queda patente el milagro de la *durée*, las pasiones se mantienen sintiendo que el tiempo pasa y permanece, sintiendo a conciencia que

15 "Las cosas y los acontecimientos se producen en momentos determinados" (Bergson 1972: 19). "Lo real no son los 'estados', simples instantáneas tomadas por nosotros también a lo largo del cambio; al contrario, lo real es el flujo, la continuidad de transición, el cambio mismo" (14). Conviene subrayar también la influencia de su planteamiento sobre el "flujo de la vida interior" como "melodía" a la búsqueda del tiempo perdido (17, 24) en la concepción de la novela de Chacel. Para un planteamiento introductorio de los aspectos mencionados en la filosofía de Bergson, puede verse Reale y Antiseri (2010: 624-638).

dura mucho...” (174). Observa que el tiempo pasa, lo “deshilamos”. No lo atendemos casi, ni lo gozamos (176). La reflexión de la mujer, ya madura, aconseja implícitamente afrontar el ‘ahora’ sin miedo –es posible amar el color del hilo del ahora, aunque no haya sido el elegido, aunque haya sido impuesto por aquel antes (177)–. Encontramos expresada así la idea, el “drama”, que apuntaba Chacel en su introducción a la novela: la edad como atalaya desde la que se puede divisar (y evaluar) la vida.

Esta reflexión abarca también la forma en que el paso del tiempo incide en la comunicación artística. Reflexiona sobre la diferente manera de ver y entender las cosas respecto a nuestros antepasados, puesto que la experiencia cultural que acumulamos influye en la manera de comprender el objeto artístico. Por ello, opina, en cada época debiera cambiar la forma en que se comunica una idea. Ciertas formas quedan así obsoletas, dejan de ser eficaces, al igual que ciertos motivos y estilos pierden vigencia. Su negativa valoración de las pinturas negras de Goya, cuyos monstruos han dejado de representar el Mal para los receptores contemporáneos, apunta en este mismo sentido: “Todos, hoy día, vemos que el espíritu no está ahí, en esas caras de imbéciles, de viejos lujuriosos, de brujas montadas en cabrones... ¿Símbolos, alegorías?... Sí, sí, pero ya no funcionan” (150). Y a continuación detalla su argumento:

Pero el caso es que ni los dibujos de Goya ni la Noche de Walpurgis consiguen darnos la vera efigie del Malo. ¿Cómo admitir que el que fue Luzbel se ponga a dirigir esa mascarada? ¿Cómo se puede ver sugerido lo maligno por caras desdentadas, por fisonomías deformes, emergiendo de la miseria y de la imbecilidad? ‘*De foetus quòn fait cuire*’ y chicas que se ajustan las medias... No, nada de esto puede ser incumbencia del Ángel caído, nada de esto puede tener categoría espiritual... (150).¹⁶

Margarita (zurcidora) es un verdadero muestrario de varias de las innovaciones técnicas capitales de la literatura vanguardista del primer tercio del siglo

16 Las líneas anteriores hacen referencia a versos de Charles Baudelaire: “Goya, cosas que suelen llenar las pesadillas, / Fetos que en medio del aquelarre se están cociendo, / Viejas ante el espejo y desnudas chiquillas / Que a los demonios tientan, sus medias exhibiendo” (Baudelaire 113), incluidos en “Los Faros” (*Las Flores del mal*). La reflexión de Margarita concluye con una clara asignación de las competencias de la representación artística, al distinguir la pregunta “qué es el mal” (ámbito ético y moral), de otra pregunta clave, “cómo es”, asunto que “atañe a las representaciones artísticas poéticas...” (150).

XX.¹⁷ Como afirmaba Antonio Tovar (1981) en su reseña de *Novelas antes de tiempo*, la misma idea de publicar unos proyectos de novelas es ya experimental, pues suscita la posibilidad de “ampliación y enriquecimiento”, de algo inmaduro, que puede desarrollarse tanto como se quiera y resulte oportuno. Relatos como el de *Margarita*, densos, formalmente medidos, tasados palabra a palabra, plantean conflictos íntimos y debates morales expuestos desde los más diversos ángulos. Se evita en todo caso la narración simple, la linealidad, y se construye en cambio sobre continuas elipsis, de modo que se produce una opacidad interpretativa que encuentra su compensación cuando se logran descifrar los sentidos ocultos.

La intención de fondo explica la forma estilística elegida, con predominio de las contradicciones, los vaivenes, idas y vueltas en los argumentos y debates en torno a una misma idea. En la mente de la protagonista se producen continuas asociaciones, marcadas por la polisemia de un término, por el juego con los sinónimos, por la proximidad del oxímoron y del antónimo. Su forma de construir la narración, en secuencias, se basa en enlazar “eslabones” sobre una idea, sobre un “hilo conductor” de pensamiento, estableciendo así una “cadena”: “Una idea empieza por una cosa, pero inmediatamente sugiere otra. Entonces, la siguiente siempre va enganchada a aquello que sugería la anterior. Y la segunda ya está sugiriendo una tercera. Y la tercera vuelve a encadenarse, y así sucesivamente...” (Porlán 1984: 46).

El ejercicio de vuelta al pasado a partir de la memoria personal, central en el texto, se ve también acompañado del reclamo continuo de la realidad presente, que estimula a través de los sentidos la afloración de los recuerdos: texturas, colores, olores, sabores, sonidos y melodías provocan las asociaciones que dan paso al encadenamiento mental de aquellos momentos del pasado que tuvieron especial significación para la protagonista. La voz monologal reproduce también auténticos diálogos *in absentia* de *Margarita*, consigo misma y con los demás, en los que se reafirma y se contradice, recuerda o se anticipa.¹⁸ La complejidad de construcción llega a ser tal que al comienzo del segundo capítulo (marcado únicamente por un blanco), Chacel emplea un original recurso metaliterario: resumir

17 Chacel declaraba en su entrevista con Porlán: “Lo que pasa es que el relato a mí no me satisface. Después de Picasso y de Joyce no hay posibilidad de relato: se han roto las cosas” (Porlán 1984: 39).

18 Rosa Chacel prologó y tradujo también (en colaboración con Miguel Oliveira) el volumen de Jean Cocteau *Antígona; Reinaldo y Armida* (1952). En *Margarita (zurcidora)*, se refiere al autor francés contemporáneo para aludir al poder de la música –y del flujo de conciencia– para dominar nuestra mente: “Como Cocteau dice de la música. De esta música interior tampoco puede uno defenderse” (145).

el leve trascurso argumental de lo acontecido en el anterior.¹⁹ La digresión y el encadenamiento de pensamientos y reflexiones dan lugar a continuos meandros discursivos. Las frases se entrecortan. Quedan inacabadas, abiertas con puntos suspensivos. La interpretación crece en pluralidad de significados posibles, en total ambigüedad de sentido. La materia narrativa se expande a partir de un centro, como las conchas marinas, estableciendo juegos de simetría. Emociones y sentimientos se construyen en forma de ‘madréporas’ coralinas, una imagen que refleja muy bien una técnica de organización narrativa distintiva en la novela:

[El pólipo marino] fija su tronco calcáreo sobre un suelo tubular, bifurcada incalculablemente. Su alcance no es ilimitado, llega a tener las dimensiones que su materia da de sí y en eso queda. Pero próxima otra madrépora se organiza y otra y otra, hasta formar un banco o una isla coralina. Es posible saber que por dentro de sus callejones la vida pena –o goza– emparedada, braceando solo con pelillos urticantes: eso es todo lo que se deja ver (135).

El ‘tiempo del relato’, utilizando la terminología del Genette de *Figuras*, corresponde a un día en la vida de Margarita; un día que empieza con el despertar, con la luz, y concluye con Margarita tejiendo ya sin luz natural, encendiendo la lámpara, interrogándose sobre si la luz artificial es también luz (180). Acaba el día y termina su tarea. Solo le quedan algunos “remates”. Rematar. Contemplar objetos, cosas muertas. La asociación de palabras permite retomar la reflexión sobre el tiempo, que cierra la novela: “El tiempo mismo es matable porque hasta matado dura... llega a tener una duración mística, plagiada del amor...” (181). El día ha pasado, el trabajo está hecho. Margarita se despierta de nuevo con el sonido familiar del despertador. Sus pensamientos la llevan a recordar que no ha visto a la luz del día el resultado de su laborioso tejido, mientras vienen a su mente las negativas percepciones que tiene sobre la señora de Sanz.

Surge entonces un debate moral que expresa una idea central en el pensamiento de Chacel: la fuerza del deseo y el poder de la voluntad. Es una idea que sustenta tanto la vida de la escritora como la de su protagonista, firmes las dos en su deseo de crear y convencidas ambas del poder de la voluntad para construir una obra con la mayor calidad posible. La prolongada lucha de Rosa Chacel para lograr su vocación de escritora, sorteando dificultades, soledades, incomprensiones y críticas, y permanecer así fiel al empeño creativo sin bajar su elevado listón de autoexigencia a la hora de dar sus obras por acabadas, recuerda a la que

19 “Saltando sobre lo que puede ser un simple punto y aparte o, en fin, el espacio que media entre un primer capítulo y un segundo, que no dejará material suficiente para un tercero, hagamos un breve resumen del anterior...” (167).

mantiene Margarita en su solitario hogar, atrapada entre recuerdos nostálgicos de la fama perdida, sometida a un parecido afán de perfección en el trabajo y a una férrea voluntad de cumplir su compromiso personal con la tarea ‘bien hecha’, sin sucumbir a la presión del cansancio ni a la falta de tiempo.

También como Chacel, Margarita siente que tiene que controlar sus valoraciones, tan críticas; debe tener en cuenta que sus intenciones pueden alterar la realidad (provocar un chubasco o frustrar las ilusionadas expectativas de su cliente). De sus agitados pensamientos salta nuevamente a la constatación de la realidad: su labor ha quedado muy bien. Los pantalones zurcidos “Están dispuestos a secundar los deseos tal vez tan despreciables socialmente, culturalmente, humanamente, ¡hélas!... en el chico como en la madre” (190). Llega la señora de Sanz a recoger la prenda arreglada, afirma que el trabajo realizado es una maravilla, algo “milagroso”, y que Margarita es un hada que ha logrado hacer desaparecer el agujero: “Eso es lo que tiene la belleza, tan invisible, tan palpable...”. Si el sonido matinal de un despertador abría la novela, el paso del tiempo y sus marcas la cerrarían también, circularmente: “Las doce. Ya está dando el sol en la terraza” (193).

Mitos y vanguardismo técnico: Aracne y Atenea, Andrómaca, y la Margarita de Fausto

Como aquellos otros escritores forjados en las corrientes experimentales de la modernidad a comienzos de la pasada centuria (Ródenas de Moya 1998: 512–13), destaca en la producción narrativa de Rosa Chacel un uso vanguardista de los mitos que acentúa la complejidad de la narración mientras potencia los múltiples atributos que estas figuras han acumulado desde la Antigüedad a través de los siglos (Rodríguez Fischer 1988; Gómez Pérez 2014). Una vez identificados tras atenta lectura los hechos míticos sutilmente referidos, es posible comprender el significado profundo de hechos y anécdotas, impresiones sensoriales y pensamientos aleatorios que de otro modo serían de muy difícil interpretación. Chacel fusiona los mitos y los presenta en ‘haz’, entremezclados, interrelacionados también con personajes posteriores de la tradición cultural europea, recreados en las diferentes manifestaciones artísticas (literatura, pintura, escultura, música, cine...). Como apuntaba en la introducción a otra de sus novelas inacabadas, *La fundación de Eudoxia*, la utilización de figuras y episodios de corte simbólico permite “demostrar sin narrar” (93). La escritora puede, de este modo, lograr su ideal de búsqueda de la verdad y evitar lo que considera la falsificación propia del “psicologismo” narrativo. Indaga en cambio en los secretos de la personalidad a través de esos crípticos “momentos”, cargados de sentidos ocultos, que definen

la auténtica intimidad de sus personajes. El mito, tal como Chacel lo entiende, es más que un símbolo, más que una idea. Se hace carne autobiográfica, se une en singular fusión con la vida real –emocional– de su protagonista y *alter-ego*.²⁰

Las referencias míticas permiten también dotar de “universalidad” a las reflexiones íntimas, subjetivas, de Margarita. Al aludir a la historia de Aracne y Atenea, Chacel, como sabemos que hizo también Velázquez en el cuadro *Las hilanderas*, plantea sus reflexiones sobre la naturaleza de la actividad creadora. Como en muchos otros de sus textos, realiza una nueva profesión de fe en el clasicismo, al tiempo que afirma la importancia de obedecer la ley, la norma y la escala: “El que se niega [a obedecer] cae en el mal” (149). Para Margarita, la Armonía, ese sistema de correspondencias al que Chacel se refirió en más de una ocasión, es otro numen (173). La costurera trata de explicarse la multiplicidad de atributos adjudicados a la diosa Atenea (la sabiduría, la guerra, los oficios...), y unas complejas interrelaciones entre ellos que apuntan también a la apertura multifacética de la propia identidad femenina. Chacel no duda en apuntar también la conexión social de esta actividad con los roles de género tradicionales: “Si nos imaginamos a Hermes o Marte tejiendo, nos parecerán cómicos porque sus facultades y poderes son limitados a un orbe, pero Atenea, aunque no se la concibe sentada a un telar, se concibe que su saber tejer es *saber insuperable*...” (148).

Su elección apunta igualmente a la tensión entre la ambición de sabiduría, la soberbia innata, y la conveniencia de la humildad: “Hay que tener la humildad de llevar remiendos en la vida, zurcidos primorosos. Si son tan primorosos que no se ven, ya no es cosa de humildad, sino de habilidad. Lograr una trama impecable como la tela de una araña...” (147). Margarita relaciona el trabajo de la costurera y el de la araña que teje su tela, introduciendo así la referencia al mito de Aracne, a la que la diosa Atenea castigó con la ‘metamorfosis’ a causa de su orgullo mal calculado, y la convirtió en araña. Un castigo que Aracne debe tanto a su arrogancia (al presumir de tejer mejor que la propia Atenea), como a la ofensa que hizo a los dioses del Olimpo en el dibujo de su tejido, donde aparecían retratados varios episodios de sus infidelidades y traiciones. Margarita asocia mentalmente el laborioso trabajo del insecto con la historia mítica que muestra que “ser araña es un castigo y precisamente un castigo a la soberbia” (147).

20 Así queda expresado cuando Margarita alude a su vínculo íntimo con la viuda de Héctor, que puede explicar por qué emerge su figura, inesperadamente, en sus pensamientos: “la palabra poética ha despertado a mi voluntad, que henchida de su ser omnipotente ha llamado a Andrómaca... no, la ha suscitado, la ha abrazado en su eternidad...” (139).

Relaciona también este episodio con un rasgo que Chacel atribuyó a menudo a su propio carácter, considerado, irónicamente, no como un pecado sino como una cualidad positiva: “No me parece mal la soberbia, no puedo decir que a mí no me adorne: siempre figuró entre mis virtudes.” (147).

La voz monologal exhibe la complejidad interpretativa del enfrentamiento mítico entre Aracne y Atenea, puesto que la gran diosa del Olimpo es también una “tejedora”. Resulta sorprendente, medita, el que Atenea se dedique a tejer, el que practique un oficio tan humilde. La reflexión íntima de la protagonista apunta al sentido que se quiere dar al episodio, al recordar que “aquellos griegos que hablando de filosofía mentaban frecuentemente al zapatero, sabían que la sabiduría puede descender...” (147). En el complejo juego de la novela, si la diosa Atenea fue tejedora, Chacel puede asociar su oficio artístico tanto con el brillante pasado de la cantante de ópera, como con el sencillo afán de una “zurcidora” (de historias). La imagen de la poderosa Atenea, adornada con lanza y escudo, aparece también en las elucubraciones de Margarita sobre la sabiduría: “El saber tiene que ir con lanza en ristre y el saber tejer es saber” (148). La escritora configura el personaje de Margarita cruzando rasgos de Aracne y de Atenea, tejedoras las dos: el orgullo de Aracne por la perfección con la que realiza su oficio; la sabiduría e interés por las Artes de Atenea, pero también su carácter guerrero y su tendencia cruel.

Como ocurre con el resto del material poético, la novela utiliza también el mito para decir ‘lo indecible’ cuando se trata de algo muy íntimo, que queda expresado así con material ajeno, “pero tan afín que se vuelve superlativamente personal” (Miglos 1990: 57). La influencia de los versos de Baudelaire, al que la autora comentara extensamente en *Saturnal*, se confirma con la referencia al primer verso de su célebre poema “El Cisne”: “Andromaque, je pense à vous!” / “¡Andrómaca, yo pienso en vos!” (Baudelaire 1961: 176). Es posible identificar las razones por las que la escritora, que había traducido la *Andrómaca* de Racine, elige al personaje de la princesa troyana recreado por el dramaturgo francés. Su protagonista sugiere la asociación de la mujer con la entrega total al amor de su pareja, por cuyo honor y memoria la princesa viuda de Héctor está dispuesta a morir.

Chacel comparte con ella el dolor por la muerte del esposo, sufre una misma preocupación por su único hijo, y ha conocido también las penosas circunstancias del exilio. En su breve novela solo se alude a la referencia contemporánea. Cuando Margarita se interroga sobre las razones que llevaron a Baudelaire a componer sus versos: “¿por qué pensar en Andrómaca a la vista de un cisne sediento que patalea en el polvo?” (138), nos ofrece, de paso, los motivos de Chacel para apoyarse en sus versos: “À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve

jamais, jamais à ceux qui s'abreuvent de pleurs...” (“En todo el que ha perdido lo que no se recobra / ¡Jamás! ¡Jamás! En esos que se abreven de llantos,”; Baudelaire 1961: 178). Ha visto en ellos, nuevamente, el poder destructor del paso del tiempo (la pérdida irreparable de lo que *fue*) a través de la vigencia de sentimientos y vivencias del ser humano que se perpetúan: “no queremos abandonar el dolor de Andrómaca”, y por eso “la ponemos en nuestro *ahora*, entre cisnes y marineros, entre todos los que han perdido lo que no se recobra jamás, jamás...” (138). De este modo el ‘*fue*’, se actualiza y se convierte en ‘*es*’. Margarita vuelve así a explicar la conexión del mito (imperecedero) con la concepción del tiempo como duración, mientras alude de nuevo al tema del dolor por la pérdida con Andrómaca como icono y referente:

Pero si ella surge de pronto en mi mente, abriendo un jirón en los siglos, como quien desgarrar una seda... No, significa un rass... Abriendo la inmensidad como un parpadeo, ¿no está Andrómaca en ese infinito? ¿Sintió ella, en alguno de sus sollozos, abrirse este mismo desgarrón en lo eterno...? ¿Tocó esta infinitud que *es* ahora, como yo –nosotros los que oramos– siento ahora su fue...? (138–39).

Andrómaca le sirve, pues, para expresar su concepción sobre el sentido y actualidad de los mitos, sobre su permanencia a través de los siglos: cada vez que los recreamos, que los recordamos, vuelven a vivir con nosotros. Al analizar cómo Baudelaire la asocia con su actualidad, con el paisaje parisino en el que vive, con los “cisnes” y los “marineros”, Chacel está explicando el funcionamiento literario de la recreación mítica, al tiempo que enfatiza el valor actual de los mitos, a la vez filosófico (el pasado se proyecta eternamente en el hoy) y religioso (el sufrimiento y el dolor llevan a los humanos a consolarse en la identificación con esos iconos del pasado). El carácter imperecedero de los mitos y personajes de la tradición cultural pervive a través de los siglos y conecta con la reflexión sobre el tiempo bergsonian, con la *durée*, al tiempo que redonda en su alcance ontológico y su valor religioso. Los mitos son, según esto, eternidad y ‘circunstancia’; valor esencial transmitido a lo largo de los siglos y formas particulares de expresión en una sociedad en un tiempo y un lugar dados.

La historia de Fausto conecta con el fondo filosófico y existencial de *Margarita (zurcidora)*.²¹ No en vano García Gual define al sabio científico alemán como uno de los grandes símbolos del ser humano occidental por su encarnación de las ansias de recuperar el tiempo pasado, características del espíritu moderno

21 En la biblioteca personal de Rosa Chacel se encuentra un ejemplar de la primera edición del *Fausto*, en traducción de Francisco Pelayo Briz (Goethe 1946) [Biblioteca de Castilla-León, Valladolid].

(2017: 185). El *Fausto* de Goethe, recreado en la ópera *Mefistófeles*, de Arrigo Boito, es capaz de negociar con el maligno para recuperar la pasada juventud, viajar por el mundo y disfrutar de nuevas experiencias. La protagonista de Chacel toma su nombre de Margarita, la humilde campesina de la que se enamora Fausto en uno de esos intrépidos viajes en compañía de Mefistófeles. Es una joven que se ocupa de las labores de la huerta y del hogar, *hila*, y lleva una plácida existencia. Entre Fausto y Margarita surge el amor a primera vista. Ambos viven una intensa pasión escondida que tendrá un desgraciado final: la prisión y muerte de la joven. Fausto, por el contrario, podrá continuar con sus periplos y vivir un nuevo y delicado amor cortesano con una ‘medievalizada’ Helena de Troya. Chacel encuentra en las historias de amor que protagonizan el *Fausto* de Goethe y el de Arrigo Boito esa inestable pulsión entre el amor real y el ideal que ella misma abordó en otras obras centrales de su narrativa, como *La sinrazón* (1960). Llamen la atención los versos que canta Fausto ya anciano en el epílogo de la ópera, pues plasman un motivo clave en *Margarita (zurcidora)*: “Lo real es dolor; lo ideal es sueño”. No es difícil establecer la conexión con el triste y solitario presente de la costurera y el consuelo que le ofrecen sus idealizados recuerdos del pasado. Al recordar aquella lejana interpretación del aria principal de Arrigo Boito (Margarita atormentada en la prisión esperando su final), Rosa Chacel está confirmando su profundo interés por reflexionar sobre la creación artística, el propio proyecto vital y los efectos destructores del paso del tiempo.

Margarita (zurcidora) ofrece una rica exploración sobre el peso de la edad asociado al balance vital que está llevando a cabo una mujer mayor cuyo brillante pasado como cantante de ópera, admirada y requerida, se ha transformado en el presente solitario y prosaico de una costurera a domicilio. La novela se construye a partir de un rico palimpsesto de referencias culturales y míticas que permiten plantear una compleja reflexión sobre el discurrir temporal y sobre la naturaleza de la creación, en estrecha conexión con la propia experiencia vital de la autora. Su protagonista, *alter-ego* de la propia Chacel, da cuenta del deseo de crear que impulsó durante décadas la vida de la escritora y de su firme voluntad de lograr obras de calidad en medio de las dificultades. Abundan en su monólogo las reflexiones sobre la naturaleza de la creación artística, y numerosas metáforas que aluden a la técnica con la que ha construido esta novela, verdadero ‘entrañado’ de referencias a la tradición cultural occidental. Paralelamente, la autora refleja una actitud esencialmente crítica a la hora de valorar los mecanismos que rigen el mundo del arte, junto con la constatación de los límites y condicionamientos del reconocimiento y la fama.

La visión filosófica y existencial de Chacel se plasma, en efecto, a partir de novedosas técnicas narrativas entre las que destaca la utilización (más o menos velada) de referencias míticas, entre las que prevalecen el tratamiento de figuras como Aracne, Atenea, Andrómaca y la Margarita de *Fausto*, y la aportación de autores posteriores que han sido claves en nuestro canon cultural (Racine, Goethe, Baudelaire o Arrigo Boito). La apertura temporal de los personajes míticos y las referencias a obras artísticas variadas de los últimos siglos incide en mostrar la permanencia de los mitos, la 'duración' temporal de temas esenciales para la condición humana, su continuidad y vigencia. Es frecuente que las figuras aludidas conecten con rasgos identitarios fundamentales del personaje central. Como Aracne y Atenea, Margarita es también una excelente tejedora, orgullosa, apasionada de saber y ampliar su comprensión de la realidad. En su lamento por lo que se ha perdido y no volverá jamás, resuena la Andrómaca de Racine/Baudelaire. Al igual que la Margarita de Goethe/Arrigo Boito vive un presente humilde y solitario, y ha dejado previsiblemente atrás algún apasionado amor, oculto en el pasado. Paralelamente, las referencias a aquellas mujeres del pasado generan trascendencia simbólica y dotan a la Margarita de Rosa Chacel de significados universales más amplios. Si a través de Andrómaca la escritora había conectado su experiencia biográfica con la de su *alter-ego* literario (la mujer que llora el amor que quedó atrás, sufre por el destino de su único hijo, y ha conocido el destierro), la historia de Atenea y Aracne permite exponer reflexiones de carácter general sobre las implicaciones de la creación artística (los rasgos asociados a la pervivencia de la creación y la personalidad de sus autores), mientras que con el amor de Margarita por Fausto ilumina su visión de las trágicas consecuencias que puede tener el amor pasional junto al sentimiento de nostalgia por recuperar la juventud pasada. En definitiva, al recurrir a ciertos rasgos y episodios en la configuración de los famosos personajes míticos, la autora promueve la reflexión sobre preocupaciones existenciales de carácter general sobre el tiempo, la creación artística y su conexión en el proyecto vital.

OBRAS CITADAS

- Baudelaire, Charles. 1961. *Obras*. Estudio y trad. de Nydia Lamarque, México: Aguilar.
- Behiels, Lieve. 2018. "Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada", *Cadernos de Tradução*, 38.1. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n1p47> [15 de marzo de 2020].

- Bergson, Henri. 1972. *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires: La Pleyade. (*La pensée et le mouvant: essais et conférences*, 1934.)
- Capdevila, Manuel. 2004. *El gran libro de la ópera*, Barcelona: Península.
- Chacel, Rosa. 1970. *La Sinrazón*, Barcelona: Andorra.
- _____. 1980. *Margarita (zurcidora)*, *Nueva Estafeta*, 21–22: 22–41.
- _____. 1981. *Margarita (zurcidora)*, en Rosa Chacel, *Novelas antes de tiempo*, Barcelona: Bruguera: 117–201.
- _____. 1982. *Alcancía. Vuelta*, Barcelona, Seix Barral.
- _____. 1989. *Saturnal*. En *Obra completa. Ensayo y poesía*, vol. 2, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Diputación provincial: 45–277.
- Cocteau, Jean. 1952. *Antígona; Reinaldo y Armida*, Trad. Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel. Prefacio Rosa Chacel, Buenos Aires: Emecé.
- Frenzel, Elizabeth. 1976. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.
- García Gual, Carlos. 2017. *Diccionario de mitos*, Madrid: Turner.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- _____. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Goethe, Johan Wolfgang. [1946]. *Fausto*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Gómez Pérez, Ana. 2014. “La nueva Ífigenia: feminismo, vanguardia y exilio en *La Sinrazón*, de Rosa Chacel”, *Crítica Hispánica*, 36.1: 19–34.
- Guillén, Jorge. 2003. *Homenaje (1967)*, Madrid: Visor.
- López Fanego, Otilia. 1987. “Racine en la versión de Rosa Chacel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445: 170–173.
- Martín Triana, José María. 1987. *El libro de la ópera*, Madrid: Alianza.
- Miglos, Danièle. 1990. “Rosa Chacel o La flor de lo posible”, *Letras Peninsulares*, 3.1: 43–66.
- Morán Rodríguez, Carmen. 2008. *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2004. *Narradoras españolas en la Transición política*, Madrid: Fundamentos.
- _____. 2022. “Exilio y Transición política: el regreso de Rosa Chacel”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 47.3: 171–194.
- Porlán, Alberto. 1984. *La sinrazón de Rosa Chacel*, Madrid: Anjana.
- Racine, Jean. [1965]. *Andromaque: tragédie*. [Paris], Librairie Larousse.

- _____. 1983. *Seis tragedias. Andrómaca, Británico, Berenice, Bayaceto, Fedra y Atalía*. Trad. de Rosa Chacel. Ed. Bilingüe, Madrid: Alfaguara.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri. 2010. *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico. III. Del Romanticismo hasta hoy*, Barcelona: Herder.
- Rico Oliver, Dolores. 1981. “El tejido de la literatura”, *El País. Libros*, 22 de marzo, [1].
- Ródenas de Moya, Domingo. 1998. “Los mitos y sus motes en la narrativa española de los años veinte”, en Túa Blesa (ed.), *Mitos. VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. III, Zaragoza: Universidad de Zaragoza: 510–514.
- Rodríguez Fernández, Ana. 1986. *La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Rodríguez Fisher, Ana. 1988. “La obra truncada de Rosa Chacel: las *Novelas antes de tiempo*”, *Anthropos*, 85: 50–53.
- _____. 1989. “El mito en *Barrio de Maravillas*, de Rosa Chacel”, *Barcarola*, 30: 231–242.
- Tovar, Antonio. 1981. “Sobre el arte literario de Rosa Chacel”, *Ni un día sin línea*, 24–05: (s.p.).
- Vilches-de Frutos, Francisca (ed.). 2005. *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam/ New York: Rodopi.
- _____. 2012. “El exilio a través de los mitos: *Sueño y verdad de Francisco de Goya*, de M.^a Teresa León”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37.2: 455–477.
- _____. 2017. “Mitos, dilemas morales y denuncia social: Casandra en el teatro español contemporáneo”, en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: 73–90.

Inmaculada Plaza-Agudo

Universidad Complutense de Madrid

MITOS E IDENTIDAD FEMENINA EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA: *MUJER SIN EDÉN* (1947) Y *NADA MÁS QUE CAÍN* [1960], DE CARMEN CONDE¹

Resumen: En el presente ensayo se aborda el estudio de dos obras claves en la trayectoria literaria de Carmen Conde en la posguerra: el poemario *Mujer sin Edén* (1947) y la pieza teatral *Nada más que Caín* [1960]. Estos dos libros, centrados en el episodio del Génesis de la expulsión del Edén y los momentos posteriores, constituyen una muestra representativa del tratamiento que el tema bíblico adquiere en la producción literaria del periodo, de modo que, en ellos, la autora se sirve de un trasfondo mítico para plantear una reflexión en clave crítica sobre la historia española reciente, fundamentalmente la Guerra Civil y la dictadura franquista, y su impacto en la vida de los españoles y las españolas. De acuerdo con este planteamiento, analizaremos cómo, a través del personaje de Eva, la autora denuncia a un mismo tiempo la misoginia de la Biblia y la situación de desigualdad de las mujeres a lo largo de la historia, claro reflejo de la marginación a que estas estaban sometidas en el franquismo. Indagaremos, asimismo, en el tratamiento que se ofrece del tema cainita, con una notable presencia en la literatura española de posguerra y que aparece en *Mujer sin Edén* vinculado a un enfoque antibelicista de la maternidad.

Palabras clave: Carmen Conde, España de posguerra, Identidad femenina, Mitos, Poesía

Abstract: In this essay, we study two key works in Carmen Conde's career during the post-war period: the collection of poems *Mujer sin Edén* (1947) and the play *Nada más que Caín* [1960]. These two books, based on the Genesis episode of the expulsion from Eden and the moments afterwards, are a representative sample of the importance biblical tradition has in the Literature of this period. In both, the author uses a mythical background to propose a critical reflection on recent Spanish history, fundamentally the Civil War and the Franco dictatorship, and its impact on the lives of Spaniards. According to this, we will analyze

1 Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: "Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades" (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-100; MCIU/AEI, FEDER, UE).

how, through the character of Eve, the author denounces, at the same time, the misogyny of the Bible and the situation of inequality women have suffered throughout history, which is a clear evidence of the subordination to which they were condemned during the Franco regime, too. We will also investigate how both books represent the Cainite topic, which has a notable presence in post-war Spanish literature and that appears in *Mujer sin Edén* linked to an anti-war approach to motherhood.

Keywords: Carmen Conde, Post-war Spain, Female Identity, Myths, Poetry

Ya en el año 1983, Francisca Vilches de Frutos destacaba como una de las líneas identificables en el teatro español de posguerra la tendencia a la recreación de los mitos literarios, con el objetivo por parte de los autores de “infundir en un público demasiado adormecido un mensaje de carácter ideológico, capaz de suscitar la reflexión y una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y sociales” (1983: 184). Tras el final de la Guerra Civil, escritores y escritoras de diferentes edades y perfiles ideológicos recurren, así, a la tradición mítica (tanto grecolatina y bíblica como histórica y literaria) para plantear una reflexión sobre el proceso de construcción de las identidades en unas nuevas coordenadas sociopolíticas, que dibujan un escenario marcado por la incertidumbre y la necesidad de reorientar el horizonte de expectativas vitales y profesionales (Vilches-de Frutos 1983 y 2005; Nieva-de la Paz 1997 y 2018; Ragué-Arias 2009; de Paco Serrano 2003; Jato 2004; García-Manso 2013; Plaza-Agudo 2014; Azcue y Santa María 2016). En el interior del país, la recreación de las historias de estos personajes arraigados en el imaginario cultural occidental se convierte, por lo demás, en una vía para burlar la censura (Vilches-de Frutos 2005: 8) y denunciar, de una forma oblicua e indirecta, las consecuencias de la lucha fratricida (Ragué-Arias 2009: 175).

En este contexto, la utilización de mitos y símbolos (y, en última instancia, de un lenguaje) tomados de la Biblia es una seña de identidad de la poesía cultivada en el periodo, tanto por parte de los escritores del exilio como de aquellos que permanecieron en España, que recrearán mitos “como el de Eva, Adán, Caín, Abel, Job o Jonás para construir su discurso renovador” (Jato 2004: 19). Para los/las poetas del interior, la tradición bíblica adquiere, todavía, una mayor trascendencia, pues, dada la ideología nacional-católica del nuevo régimen, se transforma en un disfraz que, bajo la forma de una meditación religiosa, permite burlar la censura y dar cauce tanto a una visión crítica del momento presente (Pérez 1996: 83), como a la expresión del desarraigo que sienten hombres y mujeres en una realidad altamente insatisfactoria, especialmente para quienes tenían un pasado de compromiso republicano (Jato 2004: 21). Refiriéndose

específicamente a la novela de posguerra, Márquez Fernández (2010) alude, por su parte, a cómo los referentes bíblicos permiten “una interpretación de la realidad cerrada y sin alternativa”, lo que determina una preferencia, en un primer momento, por el tema cainita, que, conforme avanza el tiempo, será sustituido por otros de raigambre evangélica (414).

Para muchas de las autoras que desarrollan su trayectoria literaria en este periodo, la recreación de los mitos se convierte, por lo demás, en un recurso que les permite plantear su disconformidad con el discurso social imperante (Nieva-de la Paz 2021) y muy específicamente con el sistema de roles de género del franquismo (Payeras Grau 2007), que, siguiendo el modelo de los fascismos europeos, lleva a cabo una exaltación del discurso de la domesticidad, de forma que, tras los cambios y transformaciones experimentados en las décadas veinte y treinta, las mujeres quedan relegadas de nuevo a la esfera privada y el matrimonio y la maternidad se dibujan como los dos pilares fundamentales en la definición de la identidad femenina (Roca i Girona 1996; Molinero 1998; Nielfa Cristóbal 2003; Morcillo Gómez 2015). En la conformación de este sistema de género resulta, asimismo, esencial la influencia de la Iglesia católica, de modo que las figuras de María y Eva se configuran como los dos modelos de comportamiento antitético que se plantean para las españolas de la época: la primera en positivo y la segunda en negativo. Aunque ambas comparten el hecho de ser madres, María se caracterizaría por su virginidad, pureza y castidad, mientras que Eva representaría un modelo de mujer seducida y seducible (Roca i Girona 1996: 48) y, por tanto, moralmente reprobable.

Frente a esta visión negativa de la figura de Eva, en la poesía de autoría femenina del periodo es identificable una tendencia a la reivindicación, en clave positiva, del personaje, de modo que, en contraposición a las lecturas tradicionales que insisten en su culpabilidad y en su responsabilidad en la caída en desgracia de la humanidad (Greenblatt 2018: 122–123), se la presenta desde un punto de vista desmitificador, asumiendo la voz para denunciar la marginación a que tanto ella como el resto de mujeres –sus herederas– han sido sometidas a lo largo de la historia y presentarse, a la vez, como víctima, que “sufre la tragedia de perder a uno de sus hijos a manos de otro” (Payeras Grau 2009: 218). Al mismo tiempo, dada la analogía entre la historia de Eva y las circunstancias vividas por las españolas de la época, se hace evidente una segunda interpretación de los textos en relación con una denuncia de la situación de sometimiento y represión que sufren las mujeres en la dictadura franquista.

Desde este punto de vista, el poemario de Carmen Conde, *Mujer sin Edén* (1947), se constituye en una obra inaugural en la poesía española de posguerra, que, en su relectura en clave feminista del mito de Eva, abre el camino a otras

autoras (como Ángela Figuera, Adelaida Las Santas, Pura Vázquez, María Elvira Lacaci, María Beneyto, Angelina Gatell), quienes adoptarán un enfoque reivindicador del mismo (Jato 2004: 157–230; Payeras Grau 2007 y 2009). La revisión de la figura de Eva conlleva, asimismo, en algunas escritoras (Conde, Figuera, Gatell), una diferente reconfiguración del tema cainita, que ocupa también un lugar destacado en la poesía del exilio y la posguerra y que, como veremos en el caso específico de Carmen Conde (tanto en *Mujer sin Edén* como en *Nada más que Caín*), es tratado desde una perspectiva novedosa, al focalizarse la condición de víctimas de los dos hermanos, sometidos a la arbitrariedad de un designio superior, y generarse un discurso antibelicista desde el punto de vista de la maternidad (Jato 2004: 202–220).

En última instancia, todas estas obras participan de la tendencia que Alice Ostriker (1982) denominó, en su análisis de la poesía de algunas autoras norteamericanas de la segunda mitad del siglo XX, como “revisionist mythmaking” y que consistiría precisamente en un cuestionamiento y una subversión de los estereotipos de género que hay detrás de los mitos asumidos por la tradición, proponiendo nuevas lecturas en clave feminista, diferentes a las originales con las que habían sido concebidos (72–74). La revisión de los iconos míticos de la tradición se convierte, a su vez, como ha puesto de manifiesto Nieva-de la Paz (2018) en referencia a las narradoras de la Transición política española, en una vía para indagar en el proceso de construcción de la propia identidad y denunciar “la situación subsidiaria de la mujer en la sociedad española” (93). Se centran, así, “a menudo en las motivaciones psicológicas que explicarían sus comportamientos” y se sirven de diferentes estrategias y recursos, como el tamiz crítico y la ironía (Nieva-de la Paz 2018: 32).

De acuerdo con este planteamiento, en el presente ensayo, abordaremos el estudio de dos obras centrales en la producción de Carmen Conde en la posguerra: el poemario *Mujer sin Edén* (1947) y la obra de teatro *Nada más que Caín* [1960]. Aunque separados en el tiempo y pertenecientes a dos géneros literarios diferentes, ambos textos están centrados en el episodio bíblico de la expulsión del Edén y los acontecimientos que le siguieron, de modo que veremos cómo la materia bíblica sirve a la autora para indagar en clave crítica sobre algunos hechos de la historia española reciente, fundamentalmente la Guerra Civil y la dictadura franquista, y denunciar las consecuencias que tuvieron en la vida de los españoles y las españolas. Nos centraremos, en este sentido, principalmente, en el personaje de Eva, figura mítica central que asume la voz en ambos libros y a través del cual la autora critica, a un tiempo, no solo la misoginia de la tradición bíblica y la situación de marginación y desigualdad de las mujeres a lo largo de la historia, sino también la política de género del franquismo. De igual

modo, indagaremos en el tratamiento que se da al tema cainita en conexión a un enfoque antibelicista de la maternidad, que, como veremos, es una cuestión que ocupa un lugar central en el poemario y que está, asimismo, presente, aunque de un modo menos evidente, en la obra de teatro.

Dos obras que dialogan a través del tiempo: *Mujer sin Edén* (1947) y *Nada más que Caín* [1960]

Al igual que en el caso de muchos de sus contemporáneos y contemporáneas, la Guerra Civil supuso un trágico punto de inflexión en la trayectoria vital y literaria de Carmen Conde (1907–1996). Tras el final de la contienda, la escritora, que había participado activamente en la esfera pública en las décadas veinte y treinta y que había publicado ya sus dos primeros libros de poesía *Brocal* (1929) y *Júbilos* (1934) (Plaza-Agudo 2011: 263–283), se vio obligada a recluirse en Madrid, en casa de la familia de su amiga Amanda Junquera, ante la orden de busca y captura emitida contra ella en 1940 por su pasado de compromiso republicano. La inmediata posguerra supuso, así, para la autora, un momento de dificultades, incertidumbre y angustia, del que dan cuenta las anotaciones que, a modo de diario, iba haciendo en su agenda.² En este contexto, Carmen Conde mostró, sin embargo, un claro espíritu de resiliencia, de modo que desarrolló diversas estrategias para lograr la supervivencia. A pesar de las adversidades, siguió, así, escribiendo activamente (algunos títulos destacados que se gestaron en este periodo son *El Arcángel*, *Mío* y *Ansia de la gracia*);³ trabajó en el mundo del cine como secretaria de dirección; colaboró en la radio y en diversas publicaciones

-
- 2 A modo de ejemplo, se puede citar la anotación que hizo el 18 de julio de 1942 (aniversario del golpe militar que inició la contienda) y que recoge José Luis Ferris (2007) en su biografía de la autora. En ella, Carmen Conde se refiere precisamente a cómo la Guerra Civil ha roto en dos mitades su trayectoria y ha acabado con sus sueños e ideales: “Fracaso, fracaso de mi vida; de toda mi vida. Una guerra se metió por medio; hubo un deslumbramiento que me hizo creer en el poder de mi ilusión. Ya sé que no se puede nada, y más nada, cuando el único caudal son los sueños. Pero ya no sueño ni deseo. Solamente descansar de todo: dormir hasta morir” (*apud* Ferris 2007: 501).
- 3 Así describe Carmen Conde este periodo en el primer volumen de su particular libro de memorias, *Por el camino, viendo sus orillas*: “Un año entero encerrada en una habitación, lee que te lee y escribe que te escribe. De aquellos días –rodeados de ternura y de generosidad– salieron muchísimas páginas, entre ellas las que componen mi largo poema *El arcángel* [...] A la distancia que me separa del año 1939–1940 no deja de maravillarme las reacciones de mi marido y mías ante la adversidad político-social: escribir con esperanza y sincera pasión” (Conde 1986a: 208).

periódicas, publicando, entre otros, textos dirigidos a un público infantil; realizó trabajos de edición, etc. (Ferris 2007: 514–515). En todas estas colaboraciones, se vio, por lo demás, obligada a utilizar diferentes seudónimos que le permitieran ocultar su identidad, siendo el más frecuente el de *Florentina del Mar* (Ferris 2007: 513).

En 1947, tres años después del sobreesimiento en 1944 de la causa contra Carmen Conde, se publicó, en edición de la propia autora, *Mujer sin Edén*, uno de los libros fundamentales de su trayectoria (Miró 2007a: 15; 2007b: 45), que Leopoldo de Luis considera, junto con *Sombra del Paraíso* (1944), de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, uno de los grandes poemarios del periodo de posguerra (de Luis 2007: 9). Carmen Laforet, en la crítica que publica en la revista *Destino* en 1947, lo califica, de hecho, como una de las obras “más importantes y más hermosas de nuestra literatura moderna” (1947: 7) y plantea ya una lectura en clave feminista del mismo, al presentarlo como “el apasionado diálogo de la mujer con la Suprema Justicia, implorando el que acabe el desprecio que los siglos acumularon sobre su nombre, sobre el nombre de la vieja Eva, que cada mujer siente latirle dentro” (7). También en 1947, Concha Zardoya, en una “Carta abierta a Carmen Conde” publicada en el diario *El Progreso* (Lugo), lo describe como la “biografía de todas y cada una de las mujeres que aún vendrán detrás de nosotras” (*apud* Ferris 2007: 544).

Definido por Leopoldo de Luis (2007) como un libro “más de protesta que de religiosidad” (24) y dividido en cinco cantos de desigual extensión, *Mujer sin Edén* nos ofrece, en primer término, una relectura del episodio bíblico de la expulsión del Edén desde la perspectiva de Eva, que, a lo largo de los textos que conforman el libro, toma la voz para rebelarse contra su destino de subordinación al hombre e interpela directamente a Dios, cuyos designios pone en entredicho. El canto primero nos acerca, así, al momento de la transgresión que conlleva el fin de la estancia de Adán y Eva en el paraíso, poniéndose de manifiesto el diferente modo como la encaran uno y otra: la sumisión y pasividad del hombre se contraponen, así, a la actitud desafiante y cuestionadora de la mujer. El canto segundo está centrado, por su parte, en las vivencias de la primera pareja de la humanidad en la tierra y en el otro hecho crucial en el relato del Génesis, el asesinato de Abel por parte de Caín, que nuevamente es presentado desde la perspectiva de Eva, madre que no solo llora la muerte de uno de sus hijos, sino que señala a Dios como causante directo de la tragedia. Los cantos tercero y cuarto rompen la unidad narrativa de los dos primeros y nos acercan a otros episodios y figuras de la Biblia, tanto del Antiguo Testamento (canto tercero, con referencias al diluvio y a otros personajes femeninos de la tradición judeocristiana, como Sara, Agar o las hijas de Lot) como del Nuevo (canto cuarto, centrado, sobre

todo, en la figura de María).⁴ En el canto quinto, Eva adquiere una dimensión universal y se convierte en símbolo de todas las mujeres-madres, que, a lo largo de la historia, han perdido a sus hijos en diferentes conflictos. Termina, así, la obra con un alegato antibelicista desde el punto de vista de la maternidad.

Varios años después, en 1960, Carmen Conde retomaría este episodio bíblico del Génesis en la obra de teatro *Nada más que Caín*, pieza escrita en Madrid en la primavera de 1960, que permaneció inédita hasta el año 1995 (Morales 1995: 11)⁵ y que constituye un claro ejemplo de la vocación teatral de la autora, tradicionalmente menos conocida que su producción poética y narrativa, dados su alejamiento de los escenarios ante las dificultades para la puesta en escena de unas piezas fronterizas con lo lírico y lo narrativo y el hecho de que buena parte de los textos permanezcan inéditos hasta la fecha (Serrano y de Paco 2007; Díez de Revenga 2019).⁶ Aunque escrita en prosa (a excepción de algunos poemas que se incorporan a modo de canciones), *Nada más que Caín* destaca, así, por el lirismo y la belleza del lenguaje de sus diálogos y el simbolismo de los personajes y los espacios, de modo que el sentido dramático está más presente en la historia

-
- 4 Dado el tono de protesta y de crítica a la misoginia de la tradición bíblica que caracteriza el poemario en su conjunto, llaman la atención muchos de los poemas del canto cuarto y, especialmente, algunos textos que, centrados en la figura de la Virgen María, en su maternidad y en el posterior dolor por la muerte de Jesús (“La mujer divinizada”, “Ya a los pies de Jesús”, “El dolor de María por su hijo”, “Recordando a Jesús”), ofrecen una perspectiva muy próxima a la ortodoxia de la religión católica. Los sujetos femeninos que asumen la voz en estos poemas se caracterizan por su resignación, sumisión y acatamiento de la voluntad divina, lo que podemos interpretar como una estrategia para burlar la censura, pues se establece un juego de ambivalencias al enfrentarse en la obra dos visiones contrapuestas, que dificultan una lectura unívoca. No podemos, por lo demás, olvidar que Carmen Conde fue siempre una mujer de fuertes convicciones religiosas.
 - 5 En la introducción a la edición de 1995, Antonio Morales afirma haber trabajado, para la preparación de esta, sobre “un mecanografiado de 47 páginas, firmado y fechado por la autora” (11). Recoge, asimismo, una carta de la propia Carmen Conde al actor murciano Julio Navarro (fecha el 20 de agosto de 1963), en la que afirma que escribió la pieza tras verlo actuar en la obra *Lázaro* (11). Por lo demás, originalmente, la obra tenía por título *Caín* y constaba de dos actos, a los que se añadiría, posteriormente, el tercero, alejado, como veremos, del relato bíblico.
 - 6 En su artículo sobre la producción teatral de Carmen Conde, Díez de Revenga (2019) recoge un inventario de los textos teatrales de Carmen Conde que se pueden localizar en el archivo personal del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena (58–64).

en sí que en el desarrollo de la acción (Serrano y de Paco 2016: 286; Díez de Revenga 2019: 54).

Por lo demás, aunque en *Nada más que Caín* el foco se desplaza hacia el personaje de Caín y se tratan otros temas vinculados a un nuevo contexto político nacional e internacional, la figura de Eva sigue ocupando un lugar protagonista, pues comparte con el hijo su condición de víctima de la ira arbitraria de Dios. Estamos, en este sentido, ante dos obras, que, más allá de la distancia temporal y genérica, dialogan a través del tiempo, como pone también de manifiesto la intertextualidad que se da entre ellas: varios de los poemas incluidos en *Mujer sin Edén* son incorporados en la pieza teatral y contribuyen al lirismo a que nos hemos referido previamente.⁷

Organizada en tres actos, la obra se abre, de hecho, con el poema “Canción al hijo primero”, que, puesto en boca de Eva a modo de canción, nos anticipa ya el que va a ser uno de los temas centrales de la misma: el odio arbitrario de Dios hacia Caín, que, compartido con su madre, se constituye en el desencadenante final de la tragedia. En el acto primero, desarrollado en un espacio abierto, nos encontramos, en un principio, a Adán y Eva, que recuerdan, con nostalgia, cómo era su vida previamente a la expulsión del Edén, al tiempo que analizan las consecuencias que tuvo la misma tanto para ellos como para sus hijos. A continuación, de modo sucesivo, aparecen Abel y Caín en escena, el primero con regocijo, pues Yahvé ha aceptado con agrado su ofrenda, y el segundo, con pesar y resquemor, ante la constatación del rechazo divino hacia todo lo que él ofrece. El acto segundo se inicia en una cueva en la que la familia se protege de una tormenta, que actúa como elemento premonitorio del desenlace fatal que tendrá lugar al final del acto: tras malinterpretar la ofrenda de Abel, con la que quiere implorar a Dios que el amor que siente hacia él lo transfiera a su hermano, Caín lo asesina y se condena a sí mismo a ser errante por toda la eternidad.

7 El acto primero de *Nada más que Caín* se inicia con el poema “Canción al hijo primero”, incluido en el canto segundo de *Mujer sin Edén*. En la obra de teatro, a modo de canción, el personaje de Eva recita este texto, que apela directamente a Caín para advertirle de la necesidad de estar alerta ante el odio de Dios, compartido entre ambos (“Hijo de la ira / de Dios implacable. / No podrá salvarte / del odio tu madre”, Conde 1995: 28). Ya en el acto segundo, se introduce el poema “Huracán”, en el que Eva interpela al viento, al que trata de calmar ante la tormenta desatada que pone en peligro el ganado de Abel (51–52). Más adelante, en este mismo acto, tras el asesinato de Abel, se incluye el poema “Llanto por Abel”, en el que Eva expresa su dolor ante la muerte de su hijo (65).

El acto tercero se aleja del relato del Génesis y nos sitúa, siglos después, en “*una gran habitación con pared frontal de cristal*” (Conde 1995: 69) en el tiempo presente, de la Guerra Fría y el enfrentamiento entre los dos bloques. Las figuras angélicas se han transformado en adolescentes y aparece un nuevo personaje, El Otro (trasunto del Set bíblico), figura emblemática de una nueva forma de maldad surgida de un contexto en el que la ciencia y el progreso se han puesto al servicio de la destrucción masiva. De este modo, al final de la pieza, Caín acaba convertido en víctima de su propio hermano: es enviado al espacio, donde vivirá rememorando, por toda la eternidad, el crimen original que cometió. Para Virtudes Serrano y Mariano de Paco (2016), este tercer acto “amplía el sentido de la alegoría bíblica hacia una reflexión general sobre la violencia y convierte la transgresión religiosa en metáfora del incontrolable deseo humano de dominio y poder” (283). Confirma, en este sentido, la lectura de la obra como un moderno auto sacramental, en el que los personajes adquieren una dimensión simbólica más allá de su identidad concreta como personajes míticos (284).

Eva toma la voz para deconstruir su propio mito

Ya desde el primer poema de *Mujer sin Edén*, “Arrojada del jardín con el hombre”, se pone de manifiesto la actitud combativa de Eva que va a presidir todo el poemario y que contrasta con la pasividad de Adán. Las lágrimas de ella al dirigirse al destierro se contraponen, así, a la ausencia de llanto de él, que acepta de un modo estoico el castigo que conlleva la transgresión: “Vino Adán por mí al gran destierro, /mas sin llorar... ¡Yo sí lloraba!” (Conde 2007: 287). Eva relativiza, asimismo, su supuesta culpabilidad, cuestionando incluso la infalibilidad de los designios de Dios, a quien acusa, en última instancia, de ser el culpable de su desobediencia: “¿Quién era de nosotros el culpable: / la bestia que indujo a mi inocencia; / Aquel que me sacó sin ser yo nadie / del cuerpo que busqué, mi patria única?” (287). Denuncia, en este sentido, la desigualdad de partida que existe entre Adán y ella y que la condena a ocupar una posición preterida y secundaria, que va a marcar no solo su destino, sino el de todas las mujeres, sus herederas: “No soy yo sustancia de Dios pura. / Hízome... [É]l del hombre con su carne, / y allí quise volver: hincarme dentro” (287). Pese a ello, la autonomía se presenta con un rasgo definitorio de su identidad, que contrasta con la dependencia de Adán, conformista y fiel servidor de Dios, tal y como se refleja en el poema del canto segundo “La primera recolección”:⁸

8 “Sonríele al hombre; él no sabe estar solo / y sueña con tu Edén, con tu boca de cedros. // Solamente yo, sola, he de vivir sin nadie / que sienta como yo. ¡Una mujer, la otra /

A lo largo del poemario, uno de los aspectos que podemos considerar más transgresores del discurso de Eva radica en el hecho de que va a dirigirse a la divinidad de tú a tú reivindicando sus acciones y poniendo de manifiesto tanto la limitación de la omnipotencia de Dios, como la incongruencia de su voluntad, pues, como “grita” en el tercer poema del libro, “Respuesta de la mujer”, la creó para, luego, sin embargo, dejarla abandonada a merced de la serpiente, representación de la tentación y, finalmente, del pecado que lleva al destierro. En palabras de Anna Cacciola (2019), “Eva se postula como víctima del principio creador de la divinidad” (17):

¿Cómo dejaste nacer a tus contrarios,
enseñarme la carne que se quema alegre
en vítores que un ojo de ofidio presidía
por ofenderte a Ti, el Hacedor del mundo?

Me abandonaste al manzano y la serpiente
cerrando el camino de la vida edénica
con el Ángel, que revuelve mil espadas
mordientes con sus lumbres vengadoras (Conde 2007: 291).

Termina, por lo demás, este texto con una afirmación irónica de Eva, quien, al asumir el destino a que es condenada (parir hijos con dolor), hace suyas y distorsiona las palabras de Yahvé, prometiéndole de un modo hiperbólico que será madre de hombres, que, sin embargo, no serán eternos: “Descifro tu secreto, y lo prolongo... / ¡Tendrás hombres; de hombres océanos, / que mi cuerpo querrá brotarle al mundo! / Eternos, no. Gracias, Jehová. Eternos, no” (291–292). En este discurso se puede, por tanto, observar un claro ejemplo del uso de la ironía, uno de los recursos empleados por las autoras con el fin de subvertir el sentido clásico de los mitos.

En la nueva situación de destierro a que se ven condenados tras la expulsión del Edén, Eva va a presentar, además, el deseo sexual como un elemento consustancial no solo a la humanidad, sino también a la propia naturaleza (“¡Los seres se fundían unos en otros; / rebosándose desbordadamente, / iban a pedir al cuerpo amigo / el gozo de temblar que me aprendieron!”; “Arrojada del jardín con el hombre”, 288), que actúa a modo de espejo de la atracción que el primer hombre y la primera mujer sienten entre sí. Lejos de cualquier actitud reprobatoria, el placer aparece, pues, dibujado en términos positivos, incluso a pesar de la constatación de que no es aprobado por la divinidad: “¿Por qué te sorprendió que

que doble mi presencia, que descanse mi cuerpo / en su mitad reciente sin jardín en nostalgia!” (Conde 2007: 295).

le buscara; / por qué tuviste celos de mi lucha / por ir de nuevo a él...?” (“Arrojada del jardín con el hombre”, 288). En el poema que abre el canto segundo, “Primera noche en la tierra”, de claras connotaciones eróticas,⁹ Eva irá, de hecho, más allá y, actualizando el tópico renacentista del *carpe diem*, exaltará el encuentro sexual entre Adán y ella como una vía para sobreponerse a la desolación de la nueva realidad a la que han sido condenados, caracterizada por el frío y la oscuridad:

Tibias sombras apaciguan las memorias.
Frior de soledad. Ven a mi pecho,
que yo seré tu tierno prado tibio,
y seguro soñarás en mi corteza. [...]

Toma el paraíso de mi cuerpo:
mis labios son de ascua, mis hogueras
serán lo único vivo de la noche.

Más fuerte que el amor no será el cierzo.
Más dura que tu pecho no es la sombra (292–293).¹⁰

En los versos previos, se puede observar cómo el sujeto poético femenino se ofrece a su compañero masculino, identificándose con la naturaleza,¹¹ el paraíso y el fuego, elementos que pueden considerarse caracterizadores del principio creador de Dios y que aquí se convierten en imágenes asociadas al amor. Estamos, en este sentido, ante un texto que subvierte la ortodoxia de la Iglesia católica y el discurso oficial del régimen, en el que la sexualidad era concebida solo con fines exclusivamente reproductivos (Roca i Girona 1996: 251).¹²

-
- 9 Son varios los poemas de *Mujer sin Edén* en que el erotismo está presente. Así, por ejemplo, en “Cumpliendo el trabajo”, Eva se identifica con la tierra, que es fecundada/ sembrada por el hombre, Adán: “[...] Sobre ella / vivos desnudamente hemos de amar-nos. / Bajo mi espalda, ¡qué multitud de guijos / se hincan a la carne que me siembras!” (Conde 2007: 294).
- 10 Estos versos se hacen, a un tiempo, eco de otro tópico heredado de la tradición, el de la mujer como descanso del guerrero, metáfora que identificamos también en otra autora coetánea de Carmen Conde, Concha Méndez, en su poemario *Vida a vida* (1932) (Plaza-Agudo 2015: 115).
- 11 Esta identificación del sujeto poético femenino con la naturaleza asume, por lo demás, de algún modo, la tradicional dicotomía naturaleza-cultura, de modo que las mujeres son asociadas con la primera, considerada en términos generales en un orden inferior, frente los hombres vinculados a la cultura (Ortner 1979: 114).
- 12 Sin duda, la elección del trasfondo mítico constituye una estrategia empleada por Carmen Conde para burlar la censura en un libro que, según cuenta la propia escritora en una entrevista que recoge en el tercer volumen de sus memorias, *Por el camino viendo sus orillas*, prefirió no publicitar mucho ante la advertencia del director general de

Con las bellas imágenes del texto anterior, contrastan las que se dibujan en el poema “Sequía”, un texto de clara protesta en el que Eva expresa su inconformismo a través de diversas metáforas que ya no remiten a lo plácido y a lo bello, sino a lo agresivo y lo violento. Utilizando una de las imágenes más potentes del libro, el sujeto poemático se presenta, así, como “barro gimiente”¹³ en una perpetua búsqueda, representada por una sed constante y fiera (“más fiera que el tigre”, Conde 2007: 297), que se constituye, de algún modo, en metáfora de su rebeldía ante una doble injusticia, la de su marginación en una tradición patriarcal que la ha condenado a la otredad y la de su expulsión del paraíso:

Son de incendio mis manos. Echo humo amarillo
que se vuelve violeta al airear su greña.
¡Estas sedes tan rígidas me desucan, estiran
los alaridos roncós del querer anegarse!
Ven. Deshazte en mis labios y aprende
que esta sed que rujo es más fiera que el tigre. [...]
Por las gargantas agrias que no tienen resuello
yo te pido que lluevas, que descendas raudamente (296–297).

Quien se expresa en los versos previos es un sujeto que ya no puede/quiere esperar más y que, trasgrediendo cualquier tipo de limitación, se atreve a exigir a Dios, dirigiéndose nuevamente a él de tú a tú.¹⁴ El derecho a gritar, a expresar su insatisfacción, es, por lo demás, un motivo recurrente, que aparece incluso en el canto cuarto (el más fiel a la ortodoxia de la tradición cristiana), en el poema “Presencia del alma”. Aquí el amor humano no es ya suficiente para calmar las

prensa a su amigo Cayetano Alcázar [marido de Amanda Junquera]. Este le comentó que era mejor que no se hiciera ninguna nota de prensa sobre él “[...] y sobre todo, que no se publique el artículo de Vicente Aleixandre sobre el libro. Que elija entre que le recoja el libro y que no se publique nada en la Prensa. Yo preferí que no apareciera nada en la Prensa, porque, si me quitaban el libro, era sentar un precedente” (Conde 1986b: 257).

- 13 Nótese la coincidencia de la metáfora con la utilizada por Ángela Figuera en el poemario *Mujer de barro* (1948). El sujeto poético del poema homónimo que abre el libro se define así como “Mujer de barro soy, mujer de barro: / pero el amor me floreció el regazo” (Figuera 2009: 31).
- 14 El tono de este poema está en consonancia con el que encontramos en “Imprecación a la vejez”, en el que el sujeto poético lanza una vehemente diatriba contra el paso del tiempo y la vejez, consecuencias directas de la expulsión del Edén, y llega a afirmar rotundamente: “¡Te odio, te apostrofo, oh árbol de la vida: / quiero la juventud hasta la muerte!” (Conde 2007: 309).

ansias de libertad de los sujetos, cuyas almas se gritan “su derecho a ser dueñas de nuestros dos alientos” (318).

No hay, sin embargo, en Eva esperanza alguna de llegar a ser escuchada por la divinidad, tal y como vuelve a insistir de nuevo en el poema “La mujer no comprende”, uno de los textos más combativos del libro, en el que esta se encarna en diversas figuras femeninas del Antiguo Testamento (Sara, la esclava Agar, la esposa y las hijas de Lot), que, en las diferentes historias que protagonizan, están condenadas a convertirse en víctimas y, por tanto, al sufrimiento. Así, sucede, por ejemplo, con la mujer y las hijas de Lot: la primera es transformada en estatua de sal por mirar atrás cuando huían de Sodoma, por su ansia de saber en definitiva (“¡Nunca admites, oh Dios, que yo quiera saber!”, 311); las segundas, las hijas, son entregadas, primero, a los enemigos con el fin de aplacarlos, para, después, verse, en la necesidad, ante la ausencia de otros hombres, de mantener relaciones sexuales con su propio padre para poder perpetuar la descendencia:

Lot, Señor, me ofrecía: yo era dos hijas tuyas
en espera de amar; por salvar los mancebos,
Lot, mi padre, nos daba a los hombres rebeldes... [...]

En las hijas de Lot, que perdió su mujer,
la inquietud de la especie comenzó a rebullir.
Y le dimos del vino porque se adormeciera
y entrara en nuestros cuerpos de vírgenes conscientes (310-311).

De un modo directo, en este texto, Carmen Conde denuncia la misoginia de la Biblia y, en última instancia, de la sociedad franquista, que tenía en la doctrina de la Iglesia católica uno de sus pilares fundamentales.

El tono combativo que caracteriza a la figura de Eva en *Mujer sin Edén* se traslada en *Nada más que Caín* a su hijo, quien reiteradamente manifiesta sus ansias de saber y su rebeldía ante la injusticia del castigo que de un modo vicario Dios le ha impuesto. La Eva que se dibuja en la pieza teatral se expresa, por contraposición, de una forma más sosegada, de manera que sus críticas a la arbitrariedad de Yahvé, aunque siguen estando presentes, resultan mucho más sutiles. La obra se abre, así, con un diálogo entre Adán y ella, en el que, frente al sentimiento de culpabilidad del primer hombre por haber desobedecido el mandato divino, Eva se muestra sin remordimiento, asumiendo su parte de responsabilidad en el devenir de los acontecimientos (“¡Fui yo la que te trajo sufrimiento!”, Conde 1995: 30), pero justificando, a un tiempo, su modo de actuar ante la falta de conocimiento que les indujo a sucumbir a la tentación de la serpiente:

EVA.- (*Melancólica.*) ¿Quién iba a pensar que el árbol de la ciencia del bien y del mal representaba la frontera entre lo bueno y lo malo? ¿Quién sabía, entonces, qué era eso?

ADÁN.– (*Contrito.*) No había que saber nada, sino obedecer. Yo sólo tenía que obedecer a Yahvé-Elohim, que es el Señor absoluto de la naturaleza. Mi orgullo me dictó escuchar a la bestia: “¡Seréis como dioses”...! (*Amargamente.*) ¡Como dioses, dijo! Y yo, obligado a obedecer, consciente y reflexivo, desobedecí.

EVA.– (*Con dolor.*) La tentación vino de fuera de nosotros; me llegó primero a mí. Era una fuerza avasalladora... (29–30).

Como se puede ver a través de las palabras de Eva, no cree, así, que ni el primer hombre ni ella se puedan considerar culpables cuando no tenían modo alguno de saber el verdadero significado del “árbol de la ciencia del bien y del mal” y dada, a un tiempo, la “fuerza avasalladora de la serpiente”. De hecho, en el acto segundo, llega incluso a realizar la siguiente afirmación sobre Yahvé, “Preferiría que no quisiéramos saber; sólo amarle” (61), que configura una imagen de este como un ser egoísta y ególatra.

Aunque lejos de la denuncia que hacía en el poemario, también la Eva de la obra de teatro reiterará en diversos momentos su subordinación al hombre (“Me hicieron nacer de ti”, 30), no ya con una intencionalidad crítica, sino como una razón exculpatoria: frente a Adán creado a imagen de Dios pero libre (“Podía elegir [...] ¡Y elegí separarme de su voluntad!”, 30, dice), ella procede del primer hombre, su origen, lo que hace que su posible responsabilidad se diluya. Más adelante, pondrá, asimismo, de manifiesto cómo esta distinta procedencia determina el diferente amor que Yahvé les profesa a uno y a otra,¹⁵ lo que, en última instancia, la une a su hijo Caín y la lleva a intuir la tragedia que se avecina como consecuencia de este desigual reparto del amor de Dios: “Yahvé odia a Caín. Caín es criatura de ira que busca su sonrisa inútilmente, y con ira responderá” (42).¹⁶

Resulta, asimismo, interesante observar cómo, a lo largo de la obra de teatro, la figura mítica de Eva se aleja del estereotipo de la *femme fatale* con el que tradicionalmente ha estado asociada, para dibujarse como una víctima de la ira de Dios, que se muestra incapaz de perdonarla. Hacia la mitad del acto segundo, en uno de los parlamentos más largos que profiere en la pieza, lamenta, así, la

15 “¡Si yo sé que toda la culpa es mía, si a ti no te aborrece! Tú eres de Él, pero yo soy de ti. [...] Cada cual tiene su origen” (Conde 1995: 32).

16 Al igual que sucedía en *Mujer sin Edén*, en *Nada más que Caín*, Adán ocupa un lugar secundario y, aunque presente en buena parte de las escenas, su figura carece de la dimensión trágica que sí tienen Eva y Caín. Para Díez de Revenga (2019), existe un claro autobiografismo en esta representación del personaje masculino (58). Al igual que el Adán dibujado en las dos obras, Antonio Oliver Belmás, el marido de Carmen Conde, era un hombre dependiente de esta, quien, frente a él, se caracterizó siempre por sus ansias de autonomía e independencia (Ferris 2007: 528–535).

amargura que le produce la falta de amor de la divinidad y el consiguiente miedo que siente ante Yahvé, que se perfila, de este modo, como un ser cruel y temible, incapaz de perdonar:

EVA.– (*Abrazada a sus rodillas.*) Es mío este dolor que nos aflige. (*Él acaricia su cabeza.*) El Señor no me perdonó aún. [...]
 ¿Qué es el tiempo ante Ti, qué son los truenos que blandes contra mí cuando me nombras? ¡Pavor siento a tu idea, te veo hosco mirándome en la lumbre de tu Arcángel! La espada Tú también, eres el filo y el pomo que se aprieta con el puño. [...]
 (*Casi sollozante.*) ¡Soy la nada, soy de tiempo, soy un sueño... Agua que te fluye, hierba ácida que cortas sin amor! (*Se echa a llorar en los brazos de ADÁN.*) (57).

En *Nada más que Caín*, se realiza, pues, un retrato de Eva como una mujer anulada, que recibe un castigo desmesurado por una transgresión de la que ni siquiera se considera culpable y que, además, no solo es mortificada en sí misma, sino también a través de sus hijos, condenados a un enfrentamiento fratricida, que, como ella bien intuye desde la primera canción que abre la pieza (“Canción al hijo primero”), conducirá al asesinato de uno de sus descendientes por parte del otro y, por tanto, al sobredimensionamiento de su dolor.

Eva y Caín: hacia un discurso antibelicista

Frente a la tradicional asociación de Eva con el arquetipo de la *femme fatale* y con una imagen de pecado y lujuria que conduce al hombre a la perdición (Bornay 1995: 33), en las dos obras analizadas el personaje se aleja de estos estereotipos y se aproxima a la imagen de la *mater dolorosa*, que, en la tradición cristiana, encarna la Virgen María. Carmen Conde rompe, así, con la principal dicotomía que, en el franquismo, se ofrecía como modelo para las mujeres e insiste en la condición de víctimas de ambas figuras míticas, condenadas al dolor y al sufrimiento como consecuencia de la pérdida de sus hijos. El poema “Voz de la vieja Eva al sentirse en María”, situado en el canto cuarto de *Mujer sin Edén*, resulta, en este sentido, sumamente paradigmático, al establecerse en él una equiparación entre las tragedias que viven ambos personajes, que comparten, en el fondo, una misma identidad: “A Ella la llamas *Ave*, saludándola. / A mí llamaste *Eva*, que es lo mismo” (Conde 2007: 313). En este monólogo dramático, Eva toma, pues, la voz para denunciar la victimización histórica de las mujeres, de modo que pone de manifiesto cómo en María se reproduce el drama que ya ella sufrió, ver morir al hijo como consecuencia del odio:

No perdonaste que engendrara hombre
 a la que quitaras Tú del que fraguaste. [...]

Ave, Eva. Nombres de mujer en dos Edades.
 Presencias de tu Ser. Pero María
 jamás pecó, Señor. ¿Por qué la eliges
 sufridora del drama sobrehumano?
 ¡No hay árbol de la ciencia,
 no hay árbol de la vida para ella! (313).

Esta configuración de Eva como *mater dolorosa* aparece indisociablemente unida a la figura de Caín, que, como señala Jato (2004), resulta “un mito tremendamente atractivo y poseedor de unas potencialidades literarias inagotables” (60). En el caso de la literatura española posterior a la Guerra Civil, partiendo de la tradición iniciada en el ámbito hispánico por Unamuno y Machado y continuada en el exilio por, entre otros, León Felipe, el tema cainita se convierte en una presencia ineludible al representar el conflicto fratricida que condujo, en unos casos, al exilio físico y, en otros, a un exilio interior. La originalidad del tratamiento que le dan algunas autoras, como Carmen Conde o Ángela Figuera, radica, sin embargo, en su conexión con una maternidad antibelicista, que les sirve para denunciar el carácter destructor de las guerras, especialmente de las civiles (Jato 2000).

En *Mujer sin Edén*, uno de los poemas más representativos en el tratamiento del tema cainita es “Habla de sus hijos a Dios”, texto en el que Eva toma la voz para explicar a Dios –y a los lectores– las razones del odio que este siente hacia Caín. El primogénito de la primera pareja de la humanidad se presenta, así, como fruto, por un lado, de la ira de Dios, que expulsó a sus padres del Edén, y, por otro, del deseo sexual recién nacido entre estos en el destierro. Constituye, por tanto, una materialización del pecado y de la transgresión de la madre (“Caín es la memoria del hálito maléfico / que me sopló la bestia para encolerizarte”, Conde 2007: 300), que tienen continuidad en él a través de su deseo de conocimiento y de la propia pulsión sexual que lo engendró y que sigue presente en su interior:

Caín lo sabe todo. Tiene zumos del Árbol
 que calentó su brote cuando yo no sabía.
 Caín es del Edén; su tristeza le envuelve
 más dulce que la piel de cordero que viste. [...]
 Él dentro de sus tuétanos contiene sacudidas
 que fueron las primeras que iniciaron las razas (300).¹⁷

17 Algunos de los versos de este poema se incorporarán en prosa en uno de los diálogos que mantienen Adán y Eva en el acto segundo de *Nada más que Caín*. Estamos, en este sentido, ante un ejemplo más de la intertextualidad que se da entre ambas

La relación de identidad que se establece entre Eva y Caín determina, por lo demás, el odio de Dios hacia el segundo, de manera que esta se convierte en una voz profética que anuncia a Yahvé el desenlace fatal que espera a sus hijos: “No has de quererle Tú. Pero si no le quieres, / Caín será enemigo del que prefieras luego” (300).¹⁸

En *Mujer sin Edén*, el asesinato de Abel por parte de Caín se presenta, pues, como una forma de castigo vicario, que, como se refleja en “Lamento por la maldición de Dios a Caín”, ahonda la soledad de Eva (“Los dos perdí a la vez, los dos que hube./ Héteme ya sola con el hombre”, 302) y la dimensión de su tragedia, pues queda transformada en una madre “huérfana” de sus hijos y convertida, ya por siempre, en una mujer doliente (“Sufrí más que gocé. ¿Qué es la ventura/ sino lucha que descuaja mis entrañas?”, 302) y temerosa (“¡tengo miedo!”, 303).

El dolor de Eva adquiere, por lo demás, en el poemario una dimensión universal, de modo que, tras su identificación en los cantos tercero y cuarto con diversas figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento, en el canto quinto, se convierte en una figura atemporal cuya voz se confunde con la de la propia poeta y que se dirige a Dios para cuestionarse el sentido de su existencia y de su obra en una realidad marcada por la destrucción, el paso del tiempo y la muerte (“Meditando la mujer, ahora”).¹⁹ En el poema que cierra el libro, “Súplica final de la

piezas: “ADÁN.- Caín lo sabe todo. / EVA.- Caín es del Edén; su tristeza lo envuelve más dulce que la piel de cordero que viste./ ADÁN.- Dentro de sus tuétanos contiene sacudidas que fueron las primeras que iniciaron las razas./ EVA.- Mazorca, espiga, tronco... Abel es un sembrado. / ADÁN.- Caín caza sañudo, Caín devora a solas mi dolor y el suyo y el dolor del hombre. / EVA.- (*Suplicante.*) Abel, pastor de nieves, siempre sueña y te busca... / ADÁN.- ¡Qué blanco pecho el suyo! / EVA.- (*Arrojándose al suelo.*)... ¡Y qué frío lleva el cuchillo Caín en su cintura!” (Conde 1995: 58).

18 El poema “Habla de sus hijos a Dios” termina con unas imágenes de enorme belleza y simbolismo, a través de las cuales Abel, el hijo pastor, es identificado con la tierra, frente a Caín, el labrador, que ahora aparece representado como un cazador, reconcomido por el dolor: “Mazorca, espiga, tronco... Abel es un sembrado. / Caín caza sañudo. Caín devora a solas / mi dolor y el suyo, y el dolor del hombre. / Abel, pastor de nieves, siempre sueña y te busca... / ¡Qué blanco pecho el suyo! //... ¡Qué frío lleva el cuchillo / Caín en su cintura!” (Conde 2007: 301).

19 Obsérvese cómo, en los siguientes versos del poema “Meditando la mujer, ahora”, el sujeto poético (Eva-Carmen Conde) se pregunta por el sentido de su poesía contestaría en un contexto en el que la muerte parece dibujarse como la única realidad segura: “Mi sonrisa y mi llanto, el gritar, la blasfemia, / este negruzco hilo de la poesía inútil... / ¿Para qué se producen, para quién yo la mano / enterada que estoy de mi muerte absoluta?” (Conde 2007: 322).

mujer”, Eva se encarna, así, en todas las mujeres, que, herederas de su pecado original, se ven condenadas a parir hijos destinados al sacrificio en las guerras, que se convertirán en muertos y, a la vez, en asesinos: “Soy madre de los muertos. De los que matan, madre” (323). Dios se presenta, por lo demás, como una criatura inclemente que no perdona (“Señor, ¿Tú no perdonas? Si perdonara tu olvido / ya no pariría tantos hombres con odio”, 322) y a la que el sujeto poético femenino, Eva-todas las mujeres, implora que la conduzca a la nada y a la destrucción como una forma de liberación del bucle eterno de destrucción en el que está inmersa.²⁰

Soy madre de los muertos. De los que matan, madre.
 Madre de Ti seré si no acabas conmigo.
 Vuélveme ya de polvo. Duérmeme. Hunde toda
 la espada de la llama que me echó del Edén
 abrasándome el cuerpo que te pide descanso.
 ¡Haz conmigo una fosa, una sola, la última,
 donde quepamos todos los que aquí te clamamos! (323–324).

El eco de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial está, sin duda, presente en este texto que, por su carácter de súplica, remeda una oración, y cuyo tono antibelicista guarda una relación directa con el poemario *Mientras los hombres mueren*, que Carmen Conde escribió entre 1938 y 1939 y que, sin embargo, no vería la luz hasta 1953.²¹ En varios de los poemas que lo conforman, hay, así, un rechazo directo a la maternidad, acción que se concibe como la principal vía que tienen las mujeres para frenar la espiral de muerte y destrucción a que conduce la guerra.²² Sin embargo, frente al tono belicoso de algunos de estos

20 En esta identificación de la figura de Eva como una madre condenada a parir eternamente y sin remisión hijos, que, a su vez, se convertirán en asesinos de sus hermanos, hay una clara huella del mito griego de Sísifo, de modo que, al igual que en el caso de este, se ve obligada a renacer de entre los muertos para traer nuevos descendientes: “Los muertos me sepultan, y obligada a vivir / aparto sus plumas y vuelvo a dar vida” (Conde 2007: 323).

21 Andrews (2008) ha destacado el valor testimonial de esta obra, en la que la Guerra Civil es presentada desde una perspectiva femenina, lo que la pone en conexión, tal y como muestra la investigadora, con la novela de Irène Némirovsky, *Suite francesa*, publicada póstumamente en 2004 y en la que también se presenta la Segunda Guerra Mundial desde una voz de mujer.

22 Valga como ejemplo el siguiente poema en prosa: “Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo! // ¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al

poemas, en el texto que cierra *Mujer sin Edén*, predomina un sentido mucho más pesimista, de modo que en él la “vieja” Eva, que ha vivido ya siglos, parece rogar sin grandes esperanzas de ser atendida en su súplica de ser conducida hacia la nada: “Tan vieja..., tan cansada... Espuelas que me raja[n] / son las piernas del hombre. Líbrame de ese yugo. / No puedo amarle más ni enterrarle. No cabe / ni yacente ni vivo sobre la tierra negra” (Conde 2007: 324).²³

Como ya se anticipa desde el mismo título de la pieza, en *Nada más que Caín* el tema cainita ocupa un lugar central, de modo que el primer acto gira en torno a la reflexión sobre las razones de la desigual reacción de Yahvé ante los dones que le ofrece cada uno de los hermanos: los de Abel los recibe con agrado, los de Caín con desdén. El primogénito de Adán y Eva se dibuja, así, como un hombre airado y receloso que vive obsesionado por este hecho y que interroga a sus progenitores, especialmente a su madre, acerca de la causa que puede estar detrás de la aparente falta de amor de Dios hacia él. Al igual que veíamos en el poemario, el ansia de saber y de conocimiento se presenta, pues, como uno de los rasgos identificadores de Caín, que se muestra interesado en conocer cómo era la vida antes de la expulsión del Edén y, en última instancia, en comprender quién es culpable de su situación. Su lenguaje es, así, vehemente y se caracteriza por su rebeldía ante la arbitrariedad de los designios divinos: “Tengo que hablar. ¡Y tú vas a oírme, porque me están estrangulando las palabras que no digo nunca!” (Conde 1995: 39).

Frente a él se sitúa Eva, la madre, convertida en su principal interlocutora y en la que ha desaparecido en parte el tono contestario que la caracterizaba en *Mujer sin Edén*. En la obra de teatro, se dibuja, así, desde el principio, como una víctima que sufre con cierta resignación la situación de exilio y que acepta, sin cuestionarse, el hecho de que Yahvé no la quiera. Asume, además, el castigo que este le ha impuesto a través del desdén hacia su hijo Caín, de modo que se presenta, en todo momento, como una *mater dolorosa*, que busca, con sus palabras y con su mensaje de amor, aplacar la ira de su primogénito: a pesar de que no comprende por qué Dios no los ama ni a ella ni a su hijo, insiste en el amor que siente hacia la divinidad. Hay, por lo demás, en Eva un claro sentimiento de culpa, que expresa en reiteradas ocasiones:

hombre hijo de tu hermana, a la mujer que parará otro hombre para que mate a su hermano!” (Conde 2007: 175).

23 Nuevamente estos versos parecen hacerse eco de los problemas matrimoniales de Carmen Conde, de modo que la unión insatisfactoria de Eva con Adán podría tener una dimensión biográfica más allá de la configuración del mito bíblico.

CAÍN.- (*Con amarga clarividencia.*) Ahora sé por qué no me ama. (*La mira de frente.*)

EVA.- (*Temblando.*) Es por mi culpa, ¿verdad que lo piensas?

CAÍN.- Sí. (*Se levanta.*) Pero tú eres mi madre y Él es Dios (41-42).

La respuesta de Caín deja entrever, una vez más, su rebeldía, de modo que, aunque ha acusado en reiteradas ocasiones a su madre de ser la culpable de su desgracia, sabe que esta es una víctima más y que el responsable último es Dios, al que dibuja como una criatura caprichosa y alejada de cualquier tipo de benevolencia. Desde este punto de vista, uno de los aspectos que llaman la atención en la pieza es la clarividencia de Caín, que, aunque cegado por sus celos, es capaz de intuir que la rivalidad entre su hermano y él se presenta como inevitable desde el momento en que un ente superior muestra su arbitrariedad hacia uno de ellos, que tiene suerte y encuentra fácil todo lo que para el otro es arduo y complejo: “Para ti no los tiene nada. Para ti no hay secretos” (53). De este modo, al final de acto primero, cuando Abel expresa su deseo de que Yahvé no lo ame a él sino a Caín, este manifiesta que, entonces, los papeles se intercambiarían y seguiría igualmente habiendo un hermano que odia al otro:

ABEL.- (*Erguido, luminoso, le contempla con infinito dolor.*) ¡Ojalá no me sonriera, y sólo te mirara con amor a ti!

CAÍN.- (*Revolviéndose.*) Entonces... ¡Caín serías Tú! [...]

CAÍN.- Entonces (*Repite.*) Caín serías tú. (*Se mira las manos fuertes y oscuras, y se sienta en la piedra.*) Es mi hermano y yo lo amaba más que a mí mismo. También Yahvé amaba a Adán como a sí mismo... (*Hunde la cabeza entre las manos desesperado.*) (46).

Las palabras de Caín nos muestran una visión del cainismo como una realidad universal, aspecto en el que también, como hemos visto, se incide en los poemas que conforman el canto quinto de *Mujer sin Edén*. Desde esta perspectiva, la visión que ofrece Carmen Conde en esta pieza se aproxima a la concepción de Miguel de Unamuno, quien, en diversos artículos en prensa, insistió en “la culpabilidad de Abel en el fratricidio” (Jato 2004: 63).²⁴

El asesinato de Abel por parte de Caín, presentado hacia el final del acto segundo, supone el momento culmen de la pieza teatral, que, en la concepción

24 Merece la pena citar un pequeño fragmento de la reseña de *Campos de Castilla* que Unamuno publicó en *La Nación* el 4 de septiembre de 1912 y que Mónica Jato (2004) recoge como un ejemplo del enfoque no maniqueo con que Unamuno se acercaba al tema: “Mas yo abrigo la triste creencia [...] de que si Caín no mata a Abel habría muerto a manos de éste. [...] La experiencia enseña que los abelitas, los que conducen sus rebaños, no son menos envidiosos que los que labran la tierra” (*apud.* Jato 2004: 63). Estamos, por lo demás, ante un planteamiento que reaparecerá en reiteradas ocasiones en su novela *Abel Sánchez* (1917).

original de esta, como hemos explicado previamente, terminaría ahí. Ese acontecimiento supone, por lo demás, el paso definitivo hacia una absoluta configuración de Eva como *mater dolorosa*, de modo que, tras este hecho terrible, no solo llorará al hijo muerto, sino que también correrá a abrazar al asesino, pues, como exclama al comienzo del acto tercero, “¡Yo te perdoné aquel mismo día! [...] Hijos que mueren, hijos que matan. Una sabe del dolor de ambos” (Conde 1995: 69–70). Por lo demás, al igual que sucedía en *Mujer sin Edén*, Caín adquiere en la obra una dimensión universal, de manera que, tras su acto fratricida, se convierte en el primero de una estirpe de hombres, que, como le cuenta su nuevo hermano, El Otro, están dedicados a causar la muerte y la destrucción:

CAÍN.- (*Se ríe, lúgubre.*) Está bien. El tiempo dio sus frutos. Ahora no soy solo. Ahora hay más caínes.

EL OTRO.- (*Asombrado.*) ¿No lo sabías? ¡Te conocen todos en todas partes! Buscan emularte a costa de mil medios. El rechazado ahora es ABEL. [...]

EL OTRO.- ¡Ibas ciego en tu tarea, matándote a ti mismo! (*Le coge de un brazo y le acerca a los cristales*) ¿Ves a esos? Pues son tus seguidores. Tu hacha de piedra se fue convirtiendo en otras innumerables armas. (*Confidencial.*) ¡La de ahora es extraordinaria, hermano! Con ella, en un abrir y cerrar de ojos, sin mover más que un botoncito, se acabará la humanidad entera. (*Extático.*) ¡For-mi-da-ble!

CAÍN.- (*Espantado, mira a cada uno.*) ¡La humanidad entera! (*Todos asienten.*) La humanidad creada por el Señor (72).

Las palabras de El Otro anticipan un futuro desolador y posapocalíptico, en el que la investigación y el avance científico se ponen al servicio de la guerra y la destrucción, de modo que, como anuncia, habrá “oleadas de muertos de una vez” (74) y los humanos “somos poderosos como dioses” (74). En este contexto, que remite a la realidad sociohistórica de la Guerra Fría, tanto Eva como Caín se convierten de nuevo en víctimas: la primera, ante la constatación de que es la madre y el origen de una estirpe de asesinos (“¡Señor, Señor: he parido a la serpiente!”; 76); el segundo, al comprobar, con horror, que su crimen se prolonga infinitamente en otros seres. La eternidad de su vida se convierte, así, en el castigo más duro para Caín, pues constata cada día su responsabilidad en el primer crimen de la historia de la humanidad y en las consecuencias que trajo consigo. El final de la pieza teatral resulta, desde este punto de vista, absolutamente pesimista, pues nos presenta a los personajes del relato bíblico original (Adán, Eva y Caín), abrumados por su papel en la historia, que, lejos de progresar hacia el bien, avanza inexorablemente hacia el mal y la destrucción.

El análisis llevado a cabo en las páginas precedentes da cuenta del enfoque transgresor que comparten *Mujer sin Edén* y *Nada más que Caín*, dos obras entre las que, como se ha tratado de mostrar, más allá de la distancia temporal y genérica, existe una clara línea de continuidad. A través de una nueva reconfiguración de los personajes de Eva y Caín, a los que da voz para expresar su propia perspectiva acerca de los hechos que protagonizan, Carmen Conde plantea, en plena dictadura franquista, un discurso que cuestiona el relato bíblico y algunos de los cimientos sobre los que se sustenta la tradición cristiano-católica. La Eva que nos propone se rebela, así, ante el destino de subordinación al hombre con que fue creada y reivindica su sexualidad. Al mismo tiempo, adquiere una dimensión universal (de un modo más evidente en el poemario que en la obra de teatro), que la lleva a denunciar la situación de marginación a la que han sido sometidas las mujeres a lo largo de la historia. En la pieza teatral, Caín, por su parte, reivindicará su derecho a gritar y a expresar su disconformidad ante un Dios que, desde su mismo origen, lo ha utilizado como instrumento para el castigo vicario de su madre y lo ha condenado a convertirse en asesino de su hermano.

En ambos textos, uno y otra manifiestan, por lo demás, de un modo reiterado su ansia de conocimiento y, configuran, a través de sus palabras, una imagen completamente negativa de la divinidad, presentada, en una muestra más de la radicalidad del planteamiento de los dos textos, como una criatura arbitraria y caprichosa. Finalmente, cabe destacar cómo la reescritura de la historia de Eva, la madre condenada a parir hijos que se enfrentarán en una lucha fratricida, permite plantear a Carmen Conde un discurso antibelicista, de manera que, tras las guerras civil y mundial y en pleno contexto de la Guerra Fría, propone, como ya había hecho en *Mientras los hombres mueren*, la renuncia a la maternidad como una forma de activismo político antibelicista.

OBRAS CITADAS

- Andrews, Jean. 2008. "Memorias de guerra, voces silenciadas: Carmen Conde e Irène Némirovsky", en Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (coords. y eds.), *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish American Studies: 123-135.
- Azcue, Verónica/Santa María, Teresa. 2016. *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- Bornay, Erika. 1995. *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.

- Cacciola, Anna. 2019. “La superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra”, *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 11: 11–25.
- Conde, Carmen. 1986a. *Por el camino, viendo sus orillas (I)*, Barcelona: Plaza & Janés.
- _____. 1986b. *Por el camino, viendo sus orillas (III)*, Barcelona: Plaza & Janés.
- _____. 1995. *Nada más que Caín*, edición de Antonio Morales, Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- _____. 2007. *Poesía completa*, edición y prólogo de Emilio Miró, Madrid: Castalia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 2019. “Una vocación nunca renunciada: Carmen Conde y el teatro”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 44.2: 41–69.
- Ferris, José Luis. 2007. *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid: Temas de Hoy.
- Figuera Aymerich, Ángela. 2009. *Obras completas*, Madrid: Hiperión.
- García-Manso, Luisa. 2013. *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975–2010)*, Oviedo: KRK.
- Greenblatt, Stephen. 2018. *Ascenso y caída de Adán y Eva*, Barcelona: Planeta.
- Jato, Mónica. 2000. “Exilio interior e identidad nacional: el concepto de *matria* en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell”, *Hispanic Poetic Review*, 2.1: 35–50.
- _____. 2004. *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*, Kassel: Reichenberger.
- Laforet, Carmen. 1949. “Mujer sin Edén”, *Destino*, 607: 7.
- Luis, Leopoldo de. 2007. “Prologo”, en Carmen Conde, *Mujer sin Edén*, Madrid: Torremozas: 9–24.
- Márquez Fernández, Gemma. 2010. “La Biblia en la novela española de posguerra. La condena cainita frente a la redención evangélica”, en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.), *La Biblia en la literatura española. III Edad Moderna*, Madrid: Editorial Trotta: 413–449.
- Miró, Emilio. 2007a. “Cita con la vida: júbilo y corrosión. Prólogo por Emilio Miró”, en Carmen Conde 2007: 11–38.
- _____. 2007b. “La poesía de Carmen Conde”, en Carmen Conde 2007: 30–51.
- Molinero, Carme. 1998. “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un ‘mundo pequeño’”, *Historia social*, 30: 97–117.
- Morales, Antonio. 1995. “Introducción a *Nada más que Caín*”, en Carmen Conde 1995: 9–17.

- Morcillo Gómez, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid: Siglo XXI.
- Nielfa Cristóbal, Gloria (ed.). 2003. *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Madrid: Editorial Complutense.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 1997. "Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio", *Hispanística XX*, 15: 123–131.
- _____. 2018. *Escritoras Españolas Contemporáneas – Identidad y Vanguardia*, Berlín: Peter Lang.
- _____. 2021. "Mito, compromiso político y renovación teatral: *Prometeo*, de Gloria Fuertes", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9: 241–267.
- Ortner, Sherry. 1979. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?", en Olivia Harris y Kate Young (eds.), *Antropología y feminismo*, Barcelona: Anagrama: 109–131.
- Ostriker, Alicia. 1982. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking", *Signs*, 8.1: 68–90.
- Paco Serrano, Diana de. 2003. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Payeras Grau, María. 2007. "El mito de Eva en la poesía de autoría femenina entre 1939 y 1959", en Carlota Vicens Pujol (ed.), *Au bout du bras du fleuve: miscelánea a la memoria de Gabriel M.ª Jordà Lliteras*, Palma: Universitat de les Illes Balears: 356–369.
- _____. 2009. "Representaciones mitológicas de la mujer en la poesía española contemporánea", en Claudia Costin y Victor-Andrei Cărcăle (coords.), *Omul si mitul. Fiinta umana si aventura spiritului intru cunuastere. Dimensiune mitica si demitizare*, Suceava: Universidad Stefan Cel Mare: 217–227.
- Pérez, Janet. 1996. *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, New York: Twayne Publishers.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. 2011. *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900–1936)*, Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/83310>
- _____. 2014. "Mitos e identidad femenina en el exilio: *Circe y los cerdos* (1974), de Carlota O'Neill", *Foro Hispánico*, 48: 59–77.
- _____. 2015. *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900–1936)*, Málaga: Universidad de Málaga.
- Ragué-Arias, María-José. 2009. "Los grandes mitos femeninos: Clitemnestra, Medea, Fedra", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34.2: 173–190.

- Roca i Girona, Jordi. 1996. *De la pureza a la maternidad. La construcción del género en la postguerra española*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Serrano, Virtudes y Mariano de Paco. 2007. “Carmen Conde, autora dramática”, en Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, Madrid/Cartagena/Murcia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/ Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena/ Consejería de Cultura, Juventud y Deportes: 211-227.
- _____. 2016. “*Nada más que Caín*, de Carmen Conde, y el Auto Sacramental en el siglo XX”, *Verbeia*, 1: 273-289.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 1983. “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”, *Segismundo*, 37-38: 183-209.
- _____. (dir.). 2005. *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam/New York: Rodopi.

Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja

LA VISIÓN DE HELENA DE TROYA EN DOS DRAMATURGIAS DEL EXILIO: CASANDRA O LA LLAVE SIN PUERTA, DE MARÍA LUISA ALGARRA Y LAS REPUBLICANAS, DE TERESA GRACIA¹

Resumen: Helena de Troya es uno de los personajes femeninos más controvertidos y posiblemente más odiados dentro de la literatura clásica. Su historia cuenta con diferentes versiones e interpretaciones míticas desde la Antigüedad grecolatina hasta la dramaturgia española anterior a mediados del siglo XX e incide, entre otras cuestiones, en la supervivencia de una mujer extranjera en otra tierra y sin facilidades para regresar a su país. Por tanto, resulta interesante comprobar cómo asoma la figura de la mujer del griego Menelao en dos obras escritas por dramaturgos del exilio, María Luisa Algarra y Teresa Gracia, cuando en otras piezas dramáticas de autores desterrados tras la guerra civil española apenas hace acto de presencia. Asimismo, conviene comprobar si en estas dos obras se juzga de forma inmisericorde a esta mujer como causante de males tan terribles como una guerra o, por el contrario, la percepción que tienen de ella se circunscribe a la de ser una víctima inocente más, a causa de los desmanes provocados por los hombres.

Palabras clave: Helena de Troya, Dramaturgas del exilio, Mitos grecolatinos, María Luisa Algarra, Teresa Gracia

Abstract: Helen of Troy is one of the most controversial and most hated female characters within Classical Literature. Her history has different versions and mythical interpretations from Greco-Latin Antiquity to the Spanish dramaturgy prior to the mid-twentieth century and affects, among other issues, the survival of a foreign woman in another land and without facilities to return to her country. Therefore, it is interesting to see how the figure of the Greek Menelaus wife appears in two works written by playwrights of exile, María Luisa Algarra and Teresa Gracia, when in other dramatic pieces of authors exiled after

1 Este estudio se inscribe dentro del proyecto, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, “La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final” (FFI2017-84768-R).

the Spanish civil war their presence is barely included. Likewise, it is necessary to check whether in these two works this woman is judged mercilessly as the cause of such terrible evils as a war or, on the contrary, the perception they have of her is limited to that of one more innocent victim because of the horrors caused by men.

KeyWords: Helen of Troy, Playwrights of exile, Greco-Latin Myths, María Luisa Algarra, Teresa Gracia

El mito de Helena

Me propongo mostrar en las próximas páginas cómo han reinterpretado el mito de Helena de Troya dos dramaturgas que sufrieron en sus vidas la trágica guerra civil española de 1939, y también revisar si aportan una versión diferente desde su perspectiva como mujeres. Para ello, conviene observar primero las diferentes concepciones que se han dado de la figura de Helena en la Antigüedad; comprobar a continuación si aparece como personaje en obras de otros autores españoles exiliados, y mostrar, por último, el tratamiento que le dan dos autoras españolas desterradas en 1939, María Luisa Algarra y Teresa Gracia, tras sintetizar los pasajes que pueden ayudarnos a observar la caracterización que ambas dramaturgas dan a “sus” Helenas.

El personaje de Helena ha dado lugar a toda clase de contradicciones, que van desde su concepción más elevada, como “hija de Zeus” o de Júpiter, hasta la más negativa, al ser considerada la causante de la famosa guerra de Troya. Sin embargo, incluso en este último caso, los autores clásicos perciben su papel de maneras diferentes. De esta forma, mientras “Es un hecho que jamás en los poemas homéricos es Helena reprochada por su acción” (Alsina 1957: 382), sin embargo, sí que en varios pasajes se señala su culpabilidad, bien voluntaria, porque prefirió abandonar a Menelao y huir con Paris o Alejandro; bien involuntaria, porque su belleza provoca que ningún hombre pueda resistirse a ella. Asimismo, en el Canto III de la *Iliada*, cuando Alejandro se presta a luchar contra Menelao, se añade un móvil menos romántico y más material para esa confrontación. En efecto, en dos ocasiones –una en boca del propio Alejandro y otra en la de su hermano Héctor– se especifica que Menelao y el primero se pelearán en combate singular “por Helena y sus riquezas” (Homero 1908: 46); y dos veces más, un poco más adelante, Agamenón incidirá en que quien gane dicho cuerpo a cuerpo se quedará con “Helena y las riquezas todas”, tal y como reclamará al final de este Canto (Homero 1908: 51 y 55).

Respecto a la imagen que los tres grandes trágicos griegos nos han legado de Helena, se observa un tratamiento parecido al de Homero en los pocos fragmentos que se conservan de Sófocles: *Las Laconias* y *La Petición de Helena*.

Sin embargo, Esquilo, en su *Agamenón*, trata con mucha dureza a esta mujer griega, puesto que “Ya en su mismo nombre se halla implicada la maldad de Helena, que es interpretado como ‘la destructora de naves, de ciudades, de hombres’ (cfr. *Agam.* 680 siguientes)” (Alsina 1957: 391). Por otro lado, Eurípides será el trágico que en más obras nos la muestre y de forma menos misericorde que Homero (Sánchez Martínez 2006). De esta forma, en *Orestes* (1305–1310), “Helena merece morir y entra en el plan de venganza tramado por el hijo de Agamenón y secundado por su compañero Pílates”, aunque, paradójicamente, “al final de esta tragedia Helena es salvada por el dios Apolo y colocada en el cielo junto a las estrellas de sus hermanos, Cástor y Pólux” (Saquero 2014: 117). En *Hécabe* y *Las Troyanas* se la trata de adúltera y se le desea que sea castigada por su marido y que nunca vuelva a ver su hogar. Mientras que en *Andrómaca* Peleo reprocha a Menelao que, “cuando capturó Troya, en vez de matar a Helena, al verle un pecho, tiró la espada (627–630)” (Saquero 2014: 118). Por último, en la *Heléne* euripidea se presentan varias novedades (Lavilla 2016) y, entre ellas, se desarrolla “como argumento la versión del simulacro o el doble de Helena”, ya que la “auténtica Helena fue llevada a Egipto por Hermes, que cumplía así órdenes de Hera” (Saquero 2014: 118). Se trata, por tanto, de “una Helena desmitificada, transformada en una insulsa y tradicional esposa que no conoció otro hombre que a su marido y que, para colmo, será tenida por la más valiente y casta mujer” (Saquero 2014: 118).

De hecho, la aparente imposibilidad de que una mujer pueda ser la causa del conflicto bélico entre griegos y troyanos lleva al poeta griego Estesícoro a aportar una explicación idéntica que la exima de dicha responsabilidad. Así, en su *Palíndia* –o retractación de una oda anterior donde exponía la versión del rapto y de implicación en el conflicto– ofrece también la versión de que Paris se lleva a Troya no a la Helena auténtica, sino una imagen o figura que los mismos dioses le habían entregado (Alsina 1957: 387). En esa misma línea el historiador Heródoto da una justificación diferente a la causa de la guerra entre tirios y troyanos. De este modo, Paris y Helena llegaron a Egipto y solo este llegó a Troya. Los motivos alegados para este cambio serían los siguientes:

que no puede creer que por una mujer se provocara una guerra tan cruel, y que ni Príamo era tan loco como para exponer su propia ciudad a la ruina por el prurito de conservar a Helena, ni los griegos tan necios que organizaran una expedición de diez años para recuperarla. Lo que ocurrió fue que, al llegar a Troya, los troyanos les dijeron a los griegos la verdad, es decir, que no tenían a Helena, cosa que no quisieron creer los griegos. Y así estalló la guerra (Alsina 1957: 390).

De nuevo nos encontramos con contradicciones y versiones encontradas sobre la figura y relevancia de Helena que se mantienen en autores posteriores de la literatura latina, como Virgilio, Ovidio y Quinto Esmirna. Estos dos últimos autores inciden en la inocencia de Helena, quien no puede escaparse de su inclinación a la pasión amorosa, como hija de dioses que es, o bien es exculpada por la propia Afrodita de cualquier implicación voluntaria en la guerra de Troya (Saquero 2014: 122). Como podemos ver, en estas obras de la Antigüedad clásica, la percepción de Helena en este periodo oscila entre considerarla culpable por su innegable belleza a la que Paris no pudo escapar, o bien denegarle tal influencia y eliminarla como causa principal de la guerra de Troya, que no podía haberse originado por un motivo tan insignificante como puede ser una fémica, por muy bella, rica o reina consorte que fuera.

Sin duda, la tradición grecolatina sobre la figura de Helena la hacía merecedora de estar dentro del repertorio de mujeres “fatales”, junto con Eva, Lilith, Salomé, Judith, Jezabel, Electra o Medea y puede ser una de las razones de que haya más piezas dramáticas centradas en la “culpable” de la guerra de Troya que en otras figuras femeninas más ejemplares. Por otro lado, el personaje de Antígona suele ostentar el papel de defensora de la ley divina y consustancial a la persona humana por encima de cualquier normativa impuesta por un poder efímero, mientras que Casandra ha llegado a representar a la mujer válida e inteligente a quien nadie hace caso a causa de su condición femenina, a la vez que supone un ejemplo de marginación por dicha condición (Vilches-de Frutos 2005 y 2017).

Curiosamente, en el teatro del exilio encontramos diversas piezas dramáticas que tratan el tema troyano en sus argumentos y elección de los personajes.² Pero solo León Felipe, uno de los dramaturgos varones que se interesan por esta temática durante el exilio, presta atención a una “Helena” que en el resto no aparecerá ni siquiera como personaje secundario, ya no como protagonista (Santa María 2018). En efecto, Agustí Bartra no la incluye dentro de las cuatro mujeres –Nausica y Circe, por un lado, y Calipso y Penélope, por otro– con las que Ulises dialoga en su obra *Odiseo*, de 1953, pero seguramente la razón obedezca a que tampoco se presenta en la *Odisea* un encuentro del héroe griego con Helena, aunque en el Canto IV sí se relate la llegada de Telémaco a Esparta, donde vuelve a reinar junto a su esposo Menelao. Lo mismo ocurre con la actualización escrita en 1965 por José Ricardo Morales, *La odisea*, o en otras obras del ciclo troyano

2 Calderón Dorda (2009) y De la Villa (2009) tampoco recogen ninguna Helena en el teatro de posguerra ni en ciertos autores contemporáneos, respectivamente.

centradas exclusivamente en los protagonistas masculinos, como son las dos piezas dramáticas de José Ramón Enríquez: *Héctor y Aquiles*, de 1973–1974, y *Orestes parte*, de 1984. Tampoco aparece en *La hija de Dios* (1945), de José Bergamín, aunque la actualización de la *Hécuba* de Eurípides hubiera podido suponer una excusa para su inclusión. Pero el dramaturgo madrileño tiene claro que la guerra civil española no fue causada por una disputa amorosa, sino por reivindicaciones sociales, como la de una tierra propia que pudieran poseer quienes la trabajan: “TEODORA. [...] ¡Maldición sobre los verdugos! ¡Que esta fue la tierra que les dieron cuando ellos se la demandaron para, con sus manos, labrarla! ¡No queríais tierra, les dijeron, pues tomadla, que, enterrados en ella, para siempre la tendréis como cosa vuestra!” (Bergamín 1945: 41).

La manzana (*Fábula o juego poético y simbólico de hombres y mujeres contado en español*) de León Felipe desarrolla la historia de Helena y Paris, teniendo como punto de partida, conocido previamente por el lector, la disputa entre las tres diosas o el “Juicio de Paris”. Asimismo, esta “fábula” tiene como modelos literarios el relato *La sombra*, de Benito Pérez Galdós y *Luz iluminada*, de Juan Larrea (Santa María 2016: 199–201) y, más que centrarse en el dilema clásico de si Helena huyó o fue secuestrada, mantiene a los espectadores y lectores con la duda de si los celos de Anselmo/Menelao son reales o ficticios. Sin embargo, León Felipe incluye ya un elemento novedoso y que exime a Helena de toda culpa, pues como si de un nuevo Adán y Eva se tratasen, en el cuadro donde Paris cobra vida será este quien ofrezca la manzana de la discordia a Helena/Eva y no al revés, como en el relato bíblico.

Por tanto, resulta una novedad el tratamiento que ofrecerán de Helena las dos dramaturgas –María Luisa Algarra y Teresa Gracia– quienes incluyen en *Casandra o la llave sin puerta* y *Las republicanas*, respectivamente, personajes reconocibles, bien por su mismo nombre, bien por el rechazo como posibles causantes de la guerra, en sendas piezas dramáticas, escritas durante su exilio. En ambas autoras este personaje femenino aparece en el destierro, como sucede con Mercedes o es expulsado de la casa o la realidad que conocía, en el caso de la obra de Algarra. Por otro lado, se trata de comprobar si en ambas creadoras prima la visión de Helena como víctima, bien por tratarse de una “mujer objeto” del deseo de los hombres, bien por resaltar su vivencia como mujer extranjera, apartada de su tierra y sin posibilidad de regresar.

***Casandra o La llave sin puerta*, de María Luisa Algarra**

Casandra o La llave sin puerta fue estrenada en el Teatro del Caballito de Ciudad de México, bajo la dirección de Pedro Galván, en 1953. No es la única obra de

María Luisa Algarra que se representó en el país que la acogió durante su exilio (Heras 2006, Yousfi 2014a, 2014b y 2015), por lo que estamos ante una carrera prometedora y truncada, puesto que la escritora barcelonesa murió prematuramente en su país de acogida, en 1957, tras ver representadas en el escenario cuatro de sus obras (Yousfi 2014b, González Martín y Moris Campos 2016: 80–81).

Esta “Pieza en tres actos” (Algarra 2003: 129) se sitúa en “Cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera. El tercer acto en plena revolución” (131).³ De ahí que estemos ante una actualización a la época contemporánea de las causas, no de la guerra de Troya, pero sí de la decadencia y posterior aniquilación de una familia burguesa, y en paralelo de la propia sociedad burguesa en que esta vivía. La dramaturga nos presenta el argumento de una forma tradicional y, aunque el título y la pieza den protagonismo a la figura de Juana –*alter ego* de la mítica Casandra–, la intervención de Helena resulta fundamental en la trama de la obra. Esta presencia se plantea, como tendremos ocasión de ver, como una sorpresa dramática, puesto que en la relación de personajes inicial y en las entradas que introducen los parlamentos de esta no aparece por su nombre propio, sino como “LA DONCELLA” (131).

La estructura de la obra resulta acorde con la preceptiva clásica, puesto que en el primer acto nos encontramos con el planteamiento del conflicto y vemos la banal existencia de una familia burguesa, con los preparativos de boda de la hija mayor, Cordelia, la vida muelle y consentida del único varón, Alejandro, y la forma en que todos menosprecian la capacidad que tiene la protagonista, Juana o Casandra, de conocer el futuro. Solo una leve alusión, que pasa casi desapercibida en medio de este primer acto, menciona la llegada de una aspirante a doncella: “JUANA. –La cocinera me encarga que te diga que Miguel, uno de los mozos de la fábrica de Santa Rosa, tiene una hija... Que es muy buena muchacha y muy arregladita, y que podría venir a ocupar el puesto de doncella que está vacante...” (147). Será en una escena un poco posterior en la que Juana le pregunte a su hermano por la posibilidad de que estalle alguna guerra (156–160), sopesando posibles razones o enemigos para esta contienda y encontrándose con la ironía y broma de este como respuesta: “JUANA. –Eso no importa. Contéstame, Alejandro... ¿Qué clase de guerra? ALEJANDRO. –Interplanetaria.” (157).

Por su parte, esa mera alusión a la doncella se convierte en presencia real, como se indica en las páginas finales de este primer acto, cuando la acotación señala la aparición del personaje de Helena y ya se presiente que tendrá cierta importancia en los hechos que van a ocurrir: “Aparece LA DONCELLA. Se

3 Se indica solo la página de la obra, cuya edición seguimos, entre paréntesis.

queda enmarcada por la puerta y sin avanzar. Va humildemente vestida, pero es extraordinariamente bonita” (163). Además de remarcar la belleza, que le asimila con su modelo griego, el hecho de que se parta de unas referencias culturales mitológicas conocidas por el público provoca que tenga mayor fuerza el momento en que dé a conocer el nombre de esta mujer, recién llegada a la casa, puesto que “Alejandro”, el nombre del hijo varón, era uno de los apelativos por el que era conocido Paris. De este modo, este primer acto, acaba con la revelación final que insinúa la tragedia: “GERTRUDIS. – Espera... Se me había olvidado preguntarte... ¿Cómo te llamas? DONCELLA. – Helena, señora...” (164).

El segundo acto se nos presenta en el mismo escenario – “Gabinete en casa de los CIRERA” (133) –, pero “Han transcurrido tres meses” (165) desde el anterior. Tras presentarnos las preocupaciones del padre –Jaime Cirera– por la situación social de revuelta, somos testigos de una pelea entre los dos hermanos mayores y conocemos que Alejandro retrasa un año sus estudios en Oxford. Juana, por su parte, tiene el presentimiento de que “Algo va a hundirse” (178) y debe sufrir la visita de un médico para determinar el grado de locura que su familia considera que tiene. De nuevo, se produce una escena entre Juana y Alejandro que recuerda a la ya comentada del Acto Segundo sobre la posibilidad de una guerra: “JUANA. – ¿Te acuerdas que hace cosa de... tres meses, te pregunté algo de... de una guerra? ¿Una guerra en la que nosotros pudiéramos vernos envueltos? [...] Bueno, pues era esto... Todo va tomando forma y yo voy reconociéndolo... Era esto. Ha empezado ya.” (181). Dicha escena se produce justo antes de que descubramos la relación amorosa entre Helena y Alejandro (183–186), cuando él proclama en voz alta: “¡Voy a casarme con Helena!”. Y añade a continuación un recordatorio del relato mítico: “Lo han hecho varios reyes. ¿Por qué no he de poder hacerlo yo?” (185). Sin embargo, en la escena final de este segundo acto, ante una Helena muda, pendiente de que Alejandro salga en su defensa, este se volverá atrás ante la amenaza de ser desheredado, y permitirá que sea vejada y echada de la casa:

GERTRUDIS. – [...] Pero... ¿verdad que ya vas comprendiendo, hijo mío, que era un disparate? ¿Verdad que ahora, que reflexionas, te das cuenta? (*De repente, se vuelve hacia la DONCELLA. Toda la dulzura se transforma en rudeza. Se yergue, aspira, agresiva*) Y tú... ¡desagradecida... arribista...! Creías poder salirte con la tuya, ¿no? ¿No te da vergüenza?

CORDELIA. – (*Levantándose, como una fiera, áspera*) ¿Vergüenza? ¡Como si la conociera!

(*La DONCELLA vuelve a llorar, mira a ALEJANDRO, como esperando que salga en su favor.*)

ALEJANDRO. – (*Efectivamente, tiene un movimiento para hacerlo*) ¡Déjenla en paz!

CORDELIA. – (*Rápida*) ¡Anda, sí! ¡Sigue de su parte! ¡Ahora ya sabes lo que esto te va a costar!

(ALEJANDRO *se muerde los labios, baja los ojos y retrocede avergonzado, confuso y sin fuerzas para tomar otra actitud [...]*) (200–201).

Será precisamente esta expulsión la que Juana interprete como una de las causas del destino fatal que aguarda a su familia, tal y como grita en repetidas ocasiones ante la indiferencia del resto: “¡No hagan eso, no la echen! ¡Ahora es cuando va a empezar todo...! ¡Y no habrá salida...! ¡No la echen así! ¡¡No la echen así...!!!” (202). Una advertencia que, por supuesto, no es escuchada por sus familiares sobre unos hechos que son utilizados “como un pretexto para una nueva «Guerra de Troya»” (Nieva-de la Paz 1997: 127).

El Acto Tercero sucede en la misma sala que los anteriores y una semana más tarde que el anterior. La agitación puertas adentro con los preparativos de la huida de todos los miembros de la familia Cirera guarda su reflejo con el estallido de la revolución y con el ruido de los tiroteos y estallidos de bomba que proceden del exterior. Juana aparece en todo el acto como mera observadora triste y angustiada y solo salta cuando su hermana mayor, Cordelia, echa la culpa de su situación a Alejandro y a Helena:

CORDELIA. – (*Sin hacer caso, embalada*) Ella llegó a su casa, hecha una Magdalena ¡y diciendo que la habíamos echado a patadas después de que tú la habías deshonrado! ¡Y no hacía falta más que el odio rebosara! ¡Y aún te atreves a exigir, a protestar, a poner condiciones... a levantar los ojos del suelo... cuando es por ti que se han agravado las cosas hasta el extremo de tener que huir para que no nos maten! ¡La culpa es tuya, sólo tuya! (*Calla, sin aliento*) (221).

Justo a continuación vendrá el momento en que Juana exima a Alejandro de ser el único culpable – “No... sólo de él, no. [...] La culpa es de todos nosotros... y de los que son como nosotros” (222) y ofrece diversos argumentos que justifican el odio de una sociedad, que no hace más que devolver el desprecio con el que la trataron. Sin embargo, en la pieza el episodio y la trama de Helena sirve como pretexto dramático y aparece como una de las causas –no la única– del intento de huida y fatal desenlace de Juana y su familia.

Tanto la obra en que se inserta, *Casandra o la llave sin puerta*, como ciertos elementos de la trama nos trasladan a una versión que sigue bastante al pie de la letra los rasgos fundamentales del mito clásico. Así los personajes de Juana/Casandra y Alejandro evocan, al igual que el de la propia Helena, al relato que dejaron Homero y Eurípides, entre otros. Precisamente, la dramaturga exiliada cuenta con ese conocimiento previo de la historia mítica, para desarrollar no solo la caracterización de los personajes, sino para provocar la sorpresa y el

mismo presagio que tiene Casandra sobre la tragedia que se avecina, cuando se nos revela que la doncella se llama “Helena”. Esta complicidad con el espectador es la que le permite que esa presencia de Helena sea breve y constreñida a unas pocas escenas, pero concite sobre ella una de las posibles causas de la desgracia de la familia Círrera. También observamos que se destaca en esta Helena uno de los rasgos fundamentales de su homónima y modelo griego, su belleza. Este rasgo, como en el caso de la tragedia antigua, será la causa de su desgracia, como ocurre en el texto dramático de Algarra.

Sin embargo, como también hemos podido comprobar, para la dramaturga exiliada la relación entre Alejandro y Helena no es la única causa de esta nueva “guerra de Troya” y de nuevo, para dar mayor fuerza a esta interpretación de la obra, pondrá la explicación en boca de Juana, para quien todos son culpables del destino fatal que les espera. Lo interesante de esta “pieza en tres actos” estriba en que no se resta fuerza al papel relevante de Helena en el conflicto por un desprecio hacia la importancia que puede llegar a tener una mujer, como hemos visto en los autores griegos Estesícoro y Heródoto que ofrecieron diferentes versiones para minimizar o negar dicha causalidad en la trama. Al contrario, la relación de Alejandro y Helena es una más, pero permite revelar la crueldad de la hermana y madre de este, así como confirmar el papel profético y la diferencia de Juana con el resto de su familia, puesto que será ella la única que saldrá en defensa de la doncella cuando la expulsen de casa. Otra diferencia con el relato griego será que Helena, en este caso, no estará casada previamente con nadie y, además, quedará embarazada de Alejandro, con lo que se insinúa que, gracias precisamente a ella, la estirpe de los Círrera no morirá al completo.

Las republicanas, de Teresa Gracia

Teresa Gracia nace en Barcelona en 1932 y muere en Madrid en 2001 (López García 2016). En 1978 obtiene el Premio de Teatro Aguilar, por *Las republicanas*, cuya “acción se desenvuelve en un campo de concentración francés para mujeres y niños españoles, poco después de la guerra civil, delante del mar” (9), lugar que la propia autora conocía por experiencia propia, puesto que estuvo, cuando era una niña, en el de Saint Cyprien. Además, también fue el tema de su libro de poemas *Destierro*, ejemplo testimonial de dicha vivencia (Le Bigot 2011–2012). El contenido y la trama de esta “tragedia” evocan, además, a la de *Las troyanas* de Eurípides, con la que también mantiene similitud por los personajes femeninos, víctimas de una guerra en la que han resultado vencidas, que conforman la pieza dramática (Santa María 2020). Se ha destacado la originalidad en el tratamiento

teatral de Teresa Gracia, que “por esta matriz productiva libertaria, favorece una dramaturgia diferente” (De Vicente 2010: 150).

El personaje femenino equivalente a Helena en *Las republicanas* es el de la marquesa, a quien parecen mirar con cierta suspicacia el resto de mujeres exiliadas. Aparece en el Primer Acto, que no lleva título, y en el último, “LA METAMORFOSIS” (41–54), pero no en los dos centrales: “VELORIO ANTE EL MAR POR LOS NOVIOS MUERTOS AHOGADOS” (29–34) y “CAMPO DE CONCENTRACIÓN” (35–40). Al igual que ocurriría en la obra de María Luisa Algorra, no aparece desde el principio con un nombre propio, sino que se denomina como “UNA MUJER” al principio y más tarde por el título nobiliario, “MARQUESA”, para ser al final solo “MERCEDES”.

De este modo, en la primera de sus intervenciones la acotación señala, junto con su imprecisa y anónima referencia, la distinción de este personaje: “UNA MUJER (*distinguida*): Vosotras, la cabeza gacha, los dedos pegajosos de sangre de pulga y saliva, y cuando marráis el golpe, os claváis la mano en la arena con el índice... y yo, escrutando el mar, por si dice algo [...]” (11). Asimismo, el lenguaje culto que utiliza en este parlamento la diferencia del resto de mujeres, como señala otra de las prisioneras:

UNA MUJER: Se ve que fuiste marquesa y dices lo que sentimos.

OTRA: A nuestros hijos enseñas a leer y escribir.

MARQUESA (*pues ya sabemos su título y además se llama Mercedes*): ¡En cuadernos de arena! Entierro palabras con el dedo sin darme cuenta de que alguna estaba viva aún.

Los chicos, al leerlas, les devuelven la vida (12).

En las demás intervenciones de este primer acto aparece como “MARQUESA” tanto en el nombre que introduce sus entradas (13–17) como en las alusiones que dentro de los parlamentos hacen el resto de personajes, como, por ejemplo, cuando se describe el episodio en que intenta evitar que Micaela, de nuevo y por segunda vez, salte las alambradas: “UNA MUJER: Está la marquesa forcejando con Micaela” (17). Será a partir de ese momento cuando conoceremos su nombre de pila:

MARQUESA (*Mercedes de nombre*): Yo fui, yo fui (sin decir mis pensamientos los manifestaba), la que impidió un día que huyera de aquí. Se me había pegado de forma tal esta prisión al cuerpo que vivía retraída, haciéndole a la alta virtud que el guardia perseguía en mí, un parapeto de distancias [...]. Y le dije a Micaela ‘¿para qué?’, cuando ya estaba el alambre a punto de soltar sus faldas... Quedóse, y ya veis... se ha escapado por otro lado... (18–19).

Asimismo, un poco más tarde, se alude a su posible profesión antes o durante la guerra: “UNA: Esta era fotógrafa. MERCEDES (*la marquesa*): Yo nada, yo no

era nada.” (20). Esa alusión al pasado no resulta relevante porque lo que interesa es la situación presente y el desempeño que realiza cada una dentro del campo de concentración. Y, en este sentido, en la obra se nos muestra como la mujer de referencia, no solo como profesora y responsable de que la lengua no se pierda, sino como vigilante y persona que vela por el resto: “MUJER: Mira el mar: como si nada. Se ha tragado las olas. Le tiraría algo, pero no sé si le daría ni dónde. MERCEDES: Parece como si se le hubiese ido la memoria...” (21).

Como se ha comentado antes, no vuelve a aparecer en los dos actos intermedios, de ahí que, cuando interviene en el último acto, de nuevo aparezca en la alusión de uno de los personajes con el título que, supuestamente, la separaba de este: “DOÑA ANGUSTIAS [...]: Déjame, marquesa, no me cojas el brazo, ya no me queda más que este piojo que se pasea por mi mano, recorriendo la amplísima caricia conyugal...” (53). Pero solo un poco más adelante, Teresa Gracia incorpora una acotación que vuelve a situarnos ante el personaje de que se trata:

MERCEDES (*es la marquesa del principio*): Angustias, tu hija ha salido esta noche con intención de perderlo todo para que, a cambio, no le devuelvan nada. Levántate y ten fuerza, porque entre todos nosotros hemos de llevar una cosa entre los hombros que es nuestro país, que no pesa, salvo a medida que va pasando el tiempo, contra cuya plomiza acción, siempre tenemos el recurso de meternos debajo de la tierra (53).

De tal manera que la obra termina, precisamente, siguiendo con esta idea de mantenerse siempre con ánimo, para poder llevar el país en alto. No resulta extraño, por tanto, que las últimas palabras de *Las republicanas* las pronuncie este personaje:

UN ALARIDO: ¡No somos judíos!

MERCEDES: Lo fuimos.

UNA MUJER: ¿Y si se me desploma la carga encima?

MERCEDES: Otro vendrá a prestar el hombro. Pero esa adorada forma quedará fuera hasta que la volvamos al primitivo lugar y no se oiga ni se vea el grito inmenso de un como hundimiento de terreno, por uno solo que no pudo volver (54).

Por esta razón, cobra gran relevancia la figura de Mercedes dentro de la obra. Su vinculación con Helena nos parece patente. Teresa Gracia nos va aportando datos sobre su personalidad y caracterización a medida que avanza la obra, con la idea de que tengamos la misma impresión de la refugiada que tuvieron sus compañeras en el campo de concentración francés: es una mujer “distinguida”, que habla de forma culta y de la que no se sabe si era fotógrafa en su vida anterior a la de ese campo de concentración. Ese recelo de las demás mujeres hacia ella resulta afín al que experimenta Helena en *Las troyanas* y conduce a que aquellas deseen que perezca en manos de su esposo Menelao: “Alabo, Menelao, que

muerte des a tu esposa. Mas evita mirarla, no sea que te atrape su deseo, pues cautiva las miradas de los hombres, conquista ciudades y consume familias entre fuego y llamas. A tal extremo alcanza su fascinación. La conocemos tú, yo y a quienes la han padecido” (Eurípides 1999: 230).

En el caso de Mercedes no es su belleza, sino su condición de “marquesa” –en sentido real o figurado, pues no queda aclarado en el texto– la que causa el recelo inicial de las prisioneras, quienes no entienden que alguien de una supuesta condición nobiliaria como ella se encuentre en el lado de las vencidas tras la guerra civil. De este modo, Gracia realiza con esta nueva Helena todo un trabajo de expiación del personaje mítico, puesto que sus actos la redimen de cualquier posible culpa ante sus compañeras de cautiverio. No solo no es culpable de las bárbaras acciones que realizaran durante la guerra algunas personas de su condición social, sino que Mercedes hará honor a su nombre propio y se constituirá como un pilar fundamental dentro de dicho campo de prisioneras. A lo largo de la obra nos la presenta como maestra de los niños, para quienes salvaguarda la lengua propia, pero les muestra, a la vez, el francés, que van a necesitar en su nuevo destino. Por otro lado, realiza las labores de cualquiera de ellas, por muy desagradable que resulte despiojar cabezas, y salva a Micaela de morir a causa de su desesperada huida. Por último, Mercedes será quien inicie y termine esa arenga final con la que acaba la obra y que invita a no cejar en la defensa de la patria que llevó a cabo el bando republicano, siendo ahora las mujeres quienes llevan todo el peso de cargar esa responsabilidad y esperanza sobre sus hombros, a la vez que velan porque exista un relevo generacional que prosiga y alcance dicho objetivo.

Como podemos ver, Teresa Gracia no solo exculpa a “la señora marquesa” –apelación irónica y teñida de cierto desprecio con la que la interpela al principio de la obra “UNA VOZ (*creemos que la de Micaela*)” (13)– de su origen aristocrático y culto, sino que pasa de causante de una posible guerra a ejemplo de lucha comprometida y esperanzadora. Resulta, sin duda, una vuelta completa respecto a la percepción de un personaje que, como hemos ido viendo, se conformaba en culpable –voluntario o no– de una de las guerras que marcaron el destino de muchas personas y una mujer despreciada tanto por los suyos como por los rivales. De ahí el valor de la obra de Teresa Gracia, quien redime por completo a las “Helenas” y las convierte en personas clave para mantener y llevar a cabo los ideales por los que se luchaba.

Dos visiones de Helena desde el exilio

Los fragmentos extractados de ambas piezas nos permiten situar mejor la importancia de ambos personajes femeninos dentro de sus respectivas obras y el acierto que supone en ambas incluir un carácter como el de Helena quien, no lo olvidemos, también fue mujer desterrada y extraña en una tierra que no era la suya y de la que no podía escapar por sus propios medios. Observamos, no obstante, un tratamiento más cercano al mito y al argumento clásico en la obra de María Luisa Algarra. En efecto, en esta pieza, la autora desvincula a la doncella/Helena de cualquier clase de culpabilidad, puesto que será la cobardía y el miedo de Alejandro quien provoque el rechazo de esta mujer, embarazada y “desterrada” de la casa de los Cirera. Sin embargo, Helena logra “regresar” con los suyos y se insinúa al final que parte del castigo recibido por toda la familia del industrial obedece a la venganza que la familia de ella inflige a la de Alejandro. De este modo, tendría un papel más activo y decisivo en la trama que en los antecedentes clásicos, donde su papel como “mujer objeto” provocó incluso su exclusión como causa razonable de dicho conflicto.

Si en *Cassandra o la llave sin puerta* se percibe una actualización con muchos elementos que beben de forma literal de su fuente griega, en *Las Republicanas* las concomitancias e influencia de la tragedia previa resultan más tangenciales, aunque varios investigadores han establecido una vinculación clara entre esta obra de Teresa Gracia y *Las troyanas*, de Eurípides (Vicente Hernando 1998 y Santa María 2020). Son varios los elementos que inciden en dicha reminiscencia. En ambas tragedias nos encontramos con la situación de mujeres “vencidas” tras una guerra. Es cierto que, aparentemente, la situación en el campo de concentración no las convierte en prisioneras, como sucedía con la condición de esclavas de sus vencedores a la que se veían abocadas las mujeres troyanas, pero resulta evidente que una de las intenciones de la autora exiliada en *Las Republicanas* es delatar el trato humillante y el sentimiento de encarcelamiento y enclaustramiento en el que vivían las mujeres españolas en suelo francés. Por otro lado, la utilización del título genérico y femenino – *Las troyanas* y *Las republicanas* –, su caracterización como “tragedia”, la alternancia de personajes femeninos anónimos y otros con un nombre propio, así como el mismo escenario, abierto al mar (Valcárcel 2011), son otras de las similitudes entre ambas obras, que ahondan en el reconocimiento de Mercedes como “otra Helena”. Esta vinculación con la protagonista mítica griega se establece también por el rechazo inicial del resto de exiliadas, quienes la ven diferente y de otra clase social –en el mito clásico, como extranjera, de otro país, aspecto común en las tragedias de Eurípides y Gracia–. Sin embargo, la Helena griega es tratada como “mujer objeto” del deseo

y provocadora de ciertas acciones de los hombres, mientras que el personaje de Mercedes se convierte en “sujeto agente” de sus propias circunstancias ante las mujeres y niñas que la rodean.

En ambas piezas observamos ciertamente la redención del personaje de Helena, que estará alejado de esa percepción de mujer fatal y condenada a que los demás caigan hechizados por su belleza. Las dos dramaturgas exiliadas otorgan un papel más relevante a sus personajes femeninos, que huyen del estereotipo de la mujer como Eva, es decir, como la causante de la caída o desgracia del hombre. Nada más alejado de este tópico, puesto que en la obra de María Luisa Algarra queda manifiesto que es el propio Alejandro, por su cobardía y falta de madurez, quien deja que expulsen de su casa a Helena, mientras que en la obra de Teresa Gracia nos encontramos con una nueva realidad: una pequeña sociedad de mujeres que saben ver más allá de las apariencias físicas y sociales para luchar por lo que aman y consideran justo.

En las dos piezas dramáticas, además, se jugará con el nombre propio de sendos personajes, puesto que, al igual que ocurría con Doncella/Helena, no se nos revela el nombre propio de Mercedes/marquesa hasta pasadas algunas de sus intervenciones. Nos parece interesante este recurso puesto que, si María Luisa Algarra busca con la revelación de dicho nombre la sorpresa y la complicidad sobre un argumento conocido previamente, en el caso de la “tragedia” de Teresa Gracia, es como si el personaje se fuera mostrando a través de sus acciones, para despojarse de cualquier velo o referencia pasada y llegar así a su caracterización más completa. Además, todo confluye en ellas para que sendos personajes femeninos constituyan una parte relevante del argumento. Aunque Helena no sea “la” causa de la huida infructuosa posterior de la familia Cirera, sí supone uno de los detonantes y Mercedes se constituye en uno de los referentes femeninos que lidera el campo de concentración. La primera casi no habla o tiene presencia activa dentro de *Casandra o la llave sin puerta*, mientras que de la segunda sí conocemos algunas de las acciones que la definen y caracterizan a través del relato (las impresiones de otras prisioneras, además de sus propias intervenciones).

Por otro lado, las dos piezas dramáticas poseen un fuerte contenido de compromiso político (Nieva-de la Paz 2014, Yousfi 2015 y Houvenhagel 2020), fruto de la experiencia de la guerra y el exilio que sufrieron ambas creadoras. La protagonista de Algarra justifica el fin que le espera a su familia, porque su culpabilidad es manifiesta y, a través de la descripción de los Cirera que nos ofrece Algarra, se critica los defectos que al final de la obra enuncia Juana/Casandra: una familia que no es tal, sino que está llena de odio y discordia; una religión “que nos ha permitido conservar todos nuestros defectos mezquinos... y nuestras crueldades

y nuestros egoísmos... Y la sociedad a la que hemos detestado siempre... unos porque son más que nosotros, y otros porque son menos... ¡Pero todos enemigos!" (Algarra 2003: 223).

Por su parte, el relato de *Las republicanas* gira de principio a fin sobre la denuncia del trato humillante que reciben las mujeres, víctimas de una doble discriminación por ser exiliadas tras la Guerra Civil y por su propia condición femenina (Sierra 2000: 592). Un trato humillante e injusto que las obliga, además, a renunciar a su pasado y a su lengua y a seguir viviendo a pesar de la situación denigrante en que se encuentran. De ahí la relevancia de Mercedes como personaje que no pierde su humanidad, se preocupa por las demás e intenta que todas ellas mantengan la esperanza y las ganas de vivir.

Dos tratamientos y percepciones distintas de esa mujer diferente y vista con recelo por parte de las otras mujeres, debido a cuestiones físicas, como su belleza o su posible condición social privilegiada pero que rompen la visión mítica de Helena, para ofrecerle nuevas posibilidades, más ricas y menos ligadas a estereotipos machistas. A la vez que la mirada de ambas dramaturgas se revela más misericordiosa, puesto que exculpa a doncella/Helena de su belleza y le quita de sus hombros ser la causa del final de un tipo de sociedad egoísta y concibe, por otro, un lugar donde los estereotipos de clases sociales no tienen relevancia, puesto que la valía de las personas se mide por sus hechos y acciones, como le sucede a Mercedes en la obra de Teresa Gracia.

Hemos podido comprobar cómo en sus versiones de personajes inspirados en la Helena clásica, dos dramaturgas exiliadas, María Luisa Algarra y Teresa Gracia, huyen de cualquier estereotipo machista que presente a la mujer como mero "objeto" bello y, por tanto, causa de deseo y desavenencia entre los hombres. Una originalidad en el tratamiento manifiesta, puesto que en todas las versiones previas la trama suele centrarse en el triángulo amoroso Menelao-Helena-Paris, y no en la persona real que se esconde tras ese estereotipo de mujer velada a causa de su aspecto físico o condición social. Lejos de encontrarnos con una mujer fatal, otra Eva, que causa la perdición o los celos posesivos de los hombres, las dos dramaturgas se centran en otros puntos de interés.

De este modo, para Algarra, Helena será una víctima más de un modelo de sociedad industrial egoísta que se centra en la riqueza como valor absoluto. El dilema aquí no es si ella fue raptada o huyó con Alejandro, sino que el varón la desdeña para no perder su estatus y situación económica privilegiada. No cabe amor ni acción divina que interceda por los enamorados, puesto que el dinero será el valor absoluto y ante él cualquier crueldad o infamia son aceptables. Por

su parte, en Teresa Gracia nos encontramos con una obra que con pinceladas nos muestra diferentes conductas, condiciones y modos de vivir el sufrimiento en diferentes mujeres vencidas. Pero no para recriminarse y volver a crear nuevos bandos entre ellas, como los que se produjeron entre sus esposos, padres y hermanos durante la reciente guerra, sino para salir adelante, de una manera digna, en las situaciones más ominosas y sin echar en cara a nadie su pasado o condición social previa.

Por último, cabe destacar que en la elección de este personaje pudo ser determinante la condición de exiliadas de ambas dramaturgas. Al igual que la Helena clásica y las “Helenas” de sus obras, también ellas fueron “extranjeras” en tierra hostil. Sus personajes no se presentan como meros “objetos” de deseo, sino como activos “sujetos” de la acción dramática: Helena tendrá en su vientre al único descendiente de la familia Cirera (de cuyo fin ella misma ha sido una de las causas), mientras que Mercedes intentará mejorar su entorno y conseguir que las mujeres que la rodean no pierdan sus raíces ni olviden las causas por las que vale la pena luchar, aunque no puedan volver al país del que todas ellas fueron expulsadas.

OBRAS CITADAS

- Algarra, María Luisa. 2003. *Primavera inútil. Casandra o la llave sin puerta. Los años de prueba*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España: 129–227.
- Alsina, José. 1957. “Helena de Troya. Historia de un mito”, *Revista de filología clásica y hebrea*, 25: 373–394.
- Bartra, Agustí. 2007. *Odiseo*, Charleston: Bibliobazaar.
- Bergamín, José. 1945. *La hija de Dios y La niña guerrillera*, México D. F.: MEDEA / Manuel Altolaquirre impresor.
- Calderón Dorda, Esteban. 2009. “Algunos mitos en el teatro español de postguerra”, en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XX*, I, Madrid: Ediciones Clásicas: 293–305.
- De la Villa, Jesús. 2009. “Presencia de mitos clásicos en algunos dramaturgos contemporáneos”, en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XX*, I, Madrid: Ediciones Clásicas: 307–312.
- Enríquez, José Ramón. 1979. *Héctor y Aquiles*, México D. F.: Editorial Latitudes.
- _____. 1985. *Teatro 2: El fuego*, México D.F.: Universidad Autónoma de Puebla.
- Eurípides. 1999. *Las troyanas*, en *Tragedias*, II, Madrid: Cátedra/Letras Universales: 201–245.

- González Martín, Diana y Judith Moris Campos. 2016. “ALGARRA, María Luisa (1916–1957)”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939, II*, Sevilla: Renacimiento: 80–81.
- Gracia, Teresa. 1984. *Las republicanas*, Valencia: Pre-Textos.
- Heras, Juan Pablo. 2006. “María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática”, *Revista Sigma*, 15: 325–339.
- Homero. 1908. *La Ilíada*, Barcelona: Montaner y Simón.
- Houvenhagel, E. H. 2020. “Agencia femenina en tránsito: Teresa Gracia y Lisa Fittko en los campos franceses”, *Estreno*, 46.1: 13–28.
- Lavilla, Jonathan. 2016. “El Lógos en la Helena de Eurípides”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, 71: 405–433.
- Le Bigot, Claude. 2011–2012. “En torno a la poesía de los campos de refugiados: dos aproximaciones del testimonio (Celso Amieva y Teresa Gracia)”, *Archivum*, 61–62: 215–236.
- León Felipe. 1963. *La manzana*, en León Felipe, *Obras completas*, Buenos Aires: Losada: 421–452.
- López García, José Ramón. 2016. “GRACIA SANTILLÁN, Teresa (1932–2001)”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939, II*, Sevilla: Renacimiento: 507–508.
- Morales, José Ricardo. 2009. *Obras completas. Teatro, I*. Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 1997. “Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio”, *Hispanística XX*, 15: 123–131.
- _____. 2014. “Mujer moderna, compromiso político y cambio social en *Primavera inútil* [1944], de M^a Luisa Algarra”, en F. Vilches-de Frutos et al. (eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Ámsterdam: Rodopi: 45–58.
- Plácido, Domingo. 2006. “Vencedores y esclavos. *Las troyanas* de Eurípides”, en E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia: Universidad de Murcia: 817–822.
- Sánchez Martínez, Félix. 2006. “El rapto de Helena en la Literatura Grecorromana”, en E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia: Universidad de Murcia: 953–962.

- Santa María, Teresa. 2016. "Mito y tradición grecolatina", en Verónica Azcue y Teresa Santa María, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano español de 1939*, Sevilla: Renacimiento: 137–258.
- _____. 2018. "El ciclo troyano en el teatro del exilio español", *Forma breve*, 15: 283–296.
- _____. 2020. "Personajes femeninos de *Las troyanas* en el teatro del exilio español de 1939", *Estreno*, 46.1: 76–92.
- Saquero, Pilar. 2014. "Helena de Troya: una heroína controvertida", *Asparkía*, 25: 113–126.
- Sierra, Sonia. 2000. "Mujeres y campos de concentración en *Las republicanas* de Teresa Gracia", en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939: actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, II, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL: 577–592.
- Valcárcel, Carmen. 2011. "*Las republicanas*. Teresa Gracia tras la alambrada", en Margarita Almela / María García Lorenzo / Helena Guzmán / Marian Sanfilippo (coords.), *Ecos de la memoria*, Madrid: UNED: 326–345.
- Vicente Hernando, César de. 1998. "Escribir el pasado contra el presente: *Las republicanas*", *ADE Teatro*, 64–65: 82–86.
- _____. 2010. "El teatro de Teresa Gracia: dos notas sobre el pliegue histórico como dramaturgia", *Acotaciones*, 24: 147–156.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2005. "Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma". *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27: 43–52.
- _____. 2017. "Mitos, dilemas morales y denuncia social: Casandra en el teatro español contemporáneo", en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Frankfurt am Main: Vervuert: 73–90.
- Yousfi López, Yasmina. 2014a. "María Luisa Algarra, una autora singular", en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento: 382–397.
- _____. 2014b. "María Luisa Algarra: los estrenos", en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento: 398–401.
- _____. 2015. "Barcelona, París, Ciudad de México. María Luisa Algarra, teatro y exilio", *Laberintos*, 17: 302–309.

Francisca Montiel Rayo

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

HISTORIAS DE VIDA Y VIDAS PARA LA HISTORIA: MUJERES DE LA CULTURA HISPÁNICA VISTAS POR ESCRITORAS DEL EXILIO REPUBLICANO DE 1939

Resumen: Impulsado por Ortega y Gasset a finales de los años veinte del pasado siglo, el propósito de que España se sumase al auge que estaba experimentando la biografía en la Europa de entreguerras se vio truncado en 1936 con el inicio de la contienda civil. A su término, el cultivo del género –mediatizado por el discurso oficial en la España de Franco– se convirtió en una socorrida fuente de ingresos para los exiliados, a los que a menudo no les cupo otra posibilidad que escribir las biografías que les demandaron las editoriales para las que trabajaban. La diversidad de personalidades españolas e internacionales de todos los tiempos cuyas vidas relataron durante el largo destierro es, por esa razón, muy grande. Pero, a diferencia de lo que sucedió con sus homólogos masculinos, las escritoras centraron preferentemente su atención en un reducido número de mujeres, a las que eligieron por haber permanecido a la sombra de los relevantes hombres con los que compartieron su existencia, por haber luchado denodadamente en favor de la libertad y de los derechos sociales o por haber perseverado, contra viento y marea, en su afán por escribir. María Teresa León, Clara Campoamor, Luisa Carnés, Emilia Elías y Cecilia G. de Guilarte son algunas de las autoras que reivindicaron las figuras femeninas seleccionadas para redactar sus narraciones, mujeres en las que reconocieron algunos rasgos de su propia identidad y a las que, de acuerdo con el análisis que se ofrece en estas páginas, se propusieron convertir en mitos femeninos de la España leal, como lo fueron, desde un primer momento y para todo el colectivo exiliado, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca o Antonio Machado.

Palabras clave: Biografía, Escritoras, Exilio Republicano Español de 1939, Mitos femeninos hispánicos, Identidad femenina

Abstract: Promoted by Ortega y Gasset at the end of the 1920s, the objective of Spain joining the surge of biographies that was appearing in interwar Europe was truncated in 1936 with the outbreak of the Civil War. When it ended, cultivation of the biography genre – mediated by the official discourse of Franco's Spain – became a lifesaving source of income for the exiles which often had no other option but to write the biographies commissioned to them by the publishing houses where they worked. The diversity of Spanish and international personalities from all periods, whose life stories were told during the long

period of exile, is therefore very great. But unlike their male counterparts, women writers tended to focus on a small number of women, chosen for having lived in the shadow of the influential men alongside whom they lived, for having fought indefatigably for freedom and social rights or for having persevered against all the odds, in their ambition to write. María Teresa León, Clara Campoamor, Luisa Carnés, Emilia Elías and Cecilia G. de Guilarte are some of the women writers advocated by the women selected to write their stories, women in whom they recognised some of the traits of their own identities and who, as will be seen in the pages of this article, they aimed to turn into legendary female figures of Republican Spain, figures like Miguel de Unamuno, Federico García Lorca and Antonio Machado had been right from the start and also for the entire exiled community.

Keywords: Biography, Women Writers, Spanish Republican Exile of 1939, Hispanic Legendary Female Figures, Female Identity

Ajena durante siglos a nuestra tradición cultural, “en el presente la biografía vive una época de madurez fruto de un progreso intuitivo de su necesidad y de sus posibilidades intelectuales”, como ha asegurado recientemente Anna Caballé, para quien el género – “una de las formas más difíciles de hacer historia” – puede ser abordado por fin en España “con garantías” (2002: 8). “Nacido en Inglaterra, desde donde pasó a la vecina Francia” (Serrano 2022: 71), en el período de entreguerras experimentó un notable auge, apogeo al que contribuyó de forma decisiva la utilización por parte de los autores de técnicas novelescas y de nuevas perspectivas psicológicas, razón por la que esta modalidad de escritura “dejó de ser historiográfica para convertirse en artística y literaria” (Vara 2018: 201). En España, la buena acogida que se les dispensó a las traducciones de las obras de algunos de los biógrafos más importantes de la época –de las que se informó cumplidamente en publicaciones tan influyentes como *Revista de Occidente* (Serrano 2002: 143) o el periódico madrileño *El Sol* (Montiel 2011: 303–305; 527–531; 784–789)–, y la aparición de las primeras aportaciones nacionales a este nuevo y pujante biografismo sentaron las bases de una moda “de dimensiones desconocidas hasta el momento” (Ayala 1996: 13). El crítico Enrique Díez-Canedo reflexionó sobre este fenómeno en “El afán de las vidas”, artículo en el que relacionó el florecimiento del género con la situación en la que se encontraba la joven narrativa española (1928: 2), cuyos autores –fervientes defensores durante los últimos años de los postulados estéticos que Ortega y Gasset había proclamado en sus ensayos *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925)– empezaban a reconocer la paralizante desorientación en la que estaban sumidos.¹ Fue precisamente el filósofo madrileño quien impulsó definitivamente

1 “Todo escritor joven y de talento conocía lo que ya no debía hacerse en literatura”,

el cultivo de la biografía en su país con la creación, en ese mismo año de 1928, de *Vidas Españolas del Siglo XIX*, colección editada por Espasa-Calpe que pasaría a llamarse poco después *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX*. El proyecto editorial más sólido y ambicioso de cuantos vieron la luz en esos años se complementó en 1932 con la puesta en marcha de la colección *Vidas Extraordinarias*, ideada asimismo para Espasa-Calpe por Ortega y Gasset. “¿En qué sección incluir, con plena justificación, este género de libros que las editoriales siguen brindándonos profusamente?”, se preguntó en 1935 el crítico Guillermo de Torre en relación con las biografías al hacer balance de la producción editorial del año anterior (Torre 1935: 70).

El debate –la cuestión palpitante– se desvaneció, como no podía ser de otro modo, con el estallido de la Guerra Civil. A su término, el interés por los libros biográficos “decaió al intervenir un discurso nacional-católico que sofocaba la verdad de los personajes en beneficio de unos intereses ideológicos”, como ha recordado Anna Caballé, para quien lo que se consiguió con ello fue que “el público lector [le] diera la espalda al género peninsular” (2022: 8). En cambio, en la otra España –en la dispersa España del exilio, tradicionalmente ignorada en los estudios historiográficos–,² la biografía no solo no dejó de cultivarse, sino que –espoleada por los gustos del público y amparada, en consecuencia, por sellos editoriales de México y de Argentina, los principales centros de producción librera de Hispanoamérica– se erigió en una de las vías más factibles de expresión literaria e intelectual para los escritores, gracias a la cual pudieron iniciar o proseguir su trayectoria profesional en el destierro y, en no pocos casos, mitigar, aunque fuera parcialmente, las dificultades económicas a las que a menudo se enfrentaron.

Escritas por iniciativa propia o por encargo, las biografías debidas a los escritores del exilio republicano español de 1939 configuran un corpus nutrido y heterogéneo. Abundan, lógicamente, las consagradas a relatar las vidas de las figuras más relevantes de la historia reciente, a quienes los biógrafos se hallaban estrechamente vinculados por razones ideológicas e incluso personales,³ pero en

recordó años después Antonio Espina, “aunque todavía no supiese lo que debiera hacerse” (1963: 56).

- 2 Los trabajos llevados a cabo en los últimos años han permitido realizar importantes avances por lo que se refiere a la literatura dramática, la poesía, la narrativa, el ensayo y los escritos autobiográficos cultivados en el exilio, pero no ha sucedido lo mismo con la biografía, ausente, por lo general, de los estudios sobre el género publicados hasta la fecha.
- 3 A título de ejemplo pueden tomarse *El general Miaja. Biografía de un héroe* (1944), del periodista madrileño Lázaro Somoza Silva; *Julián Besteiro* (1961), biografía escrita

algunos casos también se ocupan de divulgar los recorridos vitales y profesionales de personalidades de la cultura española cuya obra o trayectoria estaban siendo utilizadas por el franquismo para afianzar los principios del régimen.⁴ Las biografías de políticos, artistas y otras personalidades internacionales de todos los tiempos,⁵ incluidos los nacidos en Hispanoamérica,⁶ conviven en los catálogos editoriales con las ideadas para dar a conocer o para recordar a los lectores de dichos países el lugar preeminente que ocupaban los principales autores de la historia de la literatura española, entre los que se hallaban quienes, como es el caso de Unamuno, Antonio Machado o Federico García Lorca, eran ya para los republicanos vencidos mitos de una España que no pudo ser (Martín 2017: 430–436; Muñoz 2017: 440–446; López 2017: 458–465), y por cuya recuperación continuaban apostando y luchando, de acuerdo con sus convicciones y en la medida de sus posibilidades, en no pocos casos. Algunos escritores compusieron historias de vida de manera puntual; otros, para los que dicha actividad devendría en su principal medio de vida durante años, acabaron convirtiéndose en profesionales del género, una opción a la que se acogieron escritores y periodistas como Josep María Francés, Clemente Cimorra o Antonio Espina.⁷ También lo hizo la maestra conquense Angustias García Usón en su exilio bonaerense, donde publicó, entre 1944 y 1958, siete biografías, una de las cuales la consagró a relatar la vida de la zarina Catalina la Grande (Barrachina y Moris 2016: 441–442).

Como García Usón, algunas de las escritoras radicadas fuera de España que cultivaron el género eligieron como objeto de estudio las vidas de otras mujeres,⁸

por el socialista Andrés Saborit, y *Retrato de un desconocido (Vida de Manuel Azaña)* (1961), compuesta por Cipriano de Rivas Cherif, cuñado del biografiado.

- 4 Pedro Massa publicó en 1943 *Romero de Torres*, breve biografía del pintor cordobés fallecido en 1930 cuyos retratos femeninos fueron utilizados por el régimen para enaltecer los valores folclóricos de España. *Manolete. El hombre y el torero. Su vida* (1948), biografía escrita por el periodista Emilia Vilalta i Vidal, vio la luz en México muy poco después de que el diestro perdiera la vida en el ruedo.
- 5 Entre otras historias de vida publicadas en el destierro se encuentran *Charles Chaplin, el genio del cine* (1943), de Manuel Villegas López, y *Roosevelt. El hombre del destino* (1945), de Antonio Ortega.
- 6 Ese fue el caso del historiador Manuel Isidro Méndez Rodríguez, autor de *Martí, estudio crítico biográfico* (1941); de Albert Junyent Quinquer, que publicó dos versiones de su biografía del pintor venezolano Cristóbal Rojas (1973 y 1991), o de Valentín de Pedro, cuya *Vida de Rubén Darío: biografía* se divulgó por primera vez en 1960.
- 7 Este último, que se había iniciado en el género antes de la Guerra Civil, lo cultivó sobre todo en España a su regreso de su breve exilio.
- 8 Además de las que se citan en estas páginas, cabe recordar aquí los volúmenes biográficos publicados por la doctora en Derecho Concha Peña Pastor, la mayoría de ellos

una doble circunstancia que, según Anna Caballé, apenas se dio –tampoco por separado– hasta bien entrados los años setenta del pasado siglo (2020: 39). La colección *Vidas de Mujeres Ilustres*, que la casa barcelonesa Seix Barral Hnos. había lanzado a principios de los años treinta, pudo actuar como referente de la actividad biográfica a la que se entregaron en ciertos casos, aunque dicha colección –que sin duda conocieron muchas de ellas– no se hubiera propuesto alentar a las autoras españolas a recrear las vidas de las mujeres más relevantes de la historia.⁹ Condicionadas por imperativos de todo orden –fundamentalmente económicos, pero en ocasiones también políticos–,¹⁰ aprovecharon los medios de difusión que tuvieron a su alcance para dar a conocer, cuando fue posible, las trayectorias vitales de aquellas mujeres de la historia de España –y, en menor medida, de la del Nuevo Mundo– en las que hallaron rasgos de interés. No en vano, como señaló la biógrafa Carmen Bravo Villasante, el escritor actúa siempre en esta fase inicial del proceso movido por la “afinidad electiva” (1969: 16), lo que implica que le resulta prácticamente imposible desprenderse de su propia experiencia durante el curso de la escritura. Dicha experiencia, expresada de forma sutil o subliminal, puede acabar componiendo una suerte de breve relato autobiográfico del biógrafo dentro de la narración de la vida del biografiado.

A esta luz, resulta procedente detenerse a analizar los rasgos identitarios que las escritoras del exilio republicano de 1939 hallaron en las vidas de algunas de sus compatriotas, a las que les unía, en primer lugar, el padecimiento experimentado por razones de género. Y es que, según ha advertido Anna Caballé, desde la publicación en 1857 de la biografía de Charlotte Brontë, escrita por Elizabeth Gaskell, las historias de vida de mujeres se apartaron del modelo seguido hasta ese momento. A partir de entonces se “introdujo un nuevo significado a la biografía de una mujer (igualmente considerado por Mme. de Staël y más adelante

dedicados a figuras de la historia y de la literatura hispanoamericana, como la biografía histórico-novelesca de Simón Bolívar (1944).

- 9 En sus primeros años formaron parte de la colección, entre otros volúmenes, las biografías *Santa Teresa* (1932), de Juan Chabás; *Doña María de Pacheco, “el último comunero”* (1933), de Carmen Muñoz Roca-Tallada; *Juana de Arco* (1934), de Luys Santa Marina, y *Madame Curie* (1936), de M. Luz Morales. A estos títulos, que se reeditaron después de la Guerra Civil, se sumaron los nuevos volúmenes aparecidos tras el conflicto, entre los que se encuentran *Isabel la Católica* (1941), de Luis Santa Marina, o *Sor Juana Inés de la Cruz* (1954), de Agustín del Saz.
- 10 De uno y otro signo fueron los que llevaron a Carlota O’Neill a publicar en México *¿Qué sabe Ud. de Safo? (Amó a las mujeres... y a los hombres)* (1960), y a Carmen Stengre en la isla gobernada por el dictador Trujillo, *Mujeres dominicanas (semblanzas)* (1943).

por Concepción Arenal): la dificultad de ser mujer, el sufrimiento que conlleva” (2020: 48). Dicho sufrimiento, tradicionalmente silenciado, había sido soportado con entereza en defensa de su propia dignidad y de los derechos individuales y colectivos por las mujeres en las que detuvieron su mirada, lo que bien valía que fueran elevadas a la categoría de mitos.

Libros, prólogos, artículos y guiones radiofónicos o cinematográficos permitieron que María Teresa León, Clara Campoamor, Luisa Carnés, Emilia Elías, Felisa Gil, Elvira Martín, Rosa Chacel, Juana de Ontañón, Margarita Nelken, María Enciso y Cecilia G. de Guilarte se aproximaron a las vidas de mujeres de la historia –desde la Edad Media hasta los albores del siglo XX– en cuyas existencias hallaron motivos más que suficientes para rendirles justicia, promoviendo de este modo el reconocimiento, el respeto y la admiración que a su juicio merecían. Lo hicieron asumiendo el grado de complejidad que entraña la redacción de la biografía de una mujer, ejercicio que “exige una reelaboración de los dos planos, el público y el privado, este último extraordinariamente más sutil y complejo al disponer, por lo general, de información escasa y siempre insuficiente” (Caballé 2020: 50). Sus facturas son, lógicamente, muy diversas, como no podía ser de otro modo tratándose de obras compuestas por autoras tan dispares, de vidas asimismo muy diversas y de modalidades discursivas en ocasiones también distintas. La documentación consultada está presente, de forma explícita, en algunos textos; en otros, las suposiciones resultan dominantes, por lo que, visto en su conjunto, este friso de mujeres de la cultura hispánica creado por escritoras del exilio republicano de 1939 participa de las características de la biografía como género histórico, de los rasgos propios de la novela y hasta de los mimbres del texto teatral. Ello no resulta relevante en estas páginas, en las que lo que se pretende es examinar las razones por las que las biógrafas seleccionaron los acontecimientos significativos de las vidas que relataron “en función de una intención global” (Bourdieu 1989: 28), y cómo y en qué grado operaron con la “imaginación moral”; esto es, con “la interiorización alta y cabal de la personalidad del biografiado” que habitualmente lleva a cabo el biógrafo, “más allá de la capacidad o [de] la posibilidad de probar esa imagen imaginaria de un sujeto real” (Gracia 2018: 242).

María Teresa León, las colas de los cometas y los girasoles de la historia

Con la publicación de las biografías *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. Una vida pobre y apasionada* (1946), *Rodrigo Díaz de Vivar. El Cid Campeador* (1954), *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960) y *Cervantes*,

el soldado que nos enseñó a hablar (1978), la escritora riojana satisfizo cumplidamente una inclinación por el género de la que dan fe algunos de los primeros trabajos en los que se ocupó a su llegada a Argentina en 1940. Los buscó activamente en Buenos Aires (Ferris 2017: 269), donde logró hacerse con una parte de los ingresos que su familia tanto necesitaba colaborando en publicaciones periódicas de la ciudad y en emisiones de Radio El Mundo, Radio Belgrano y Radio Splendid. Aunque todavía no se conoce con exactitud el alcance que tuvo esta última actividad en la trayectoria profesional de María Teresa León, todo parece indicar que su vinculación al medio radiofónico se extendió, de manera continuada, entre noviembre de 1942 y mediados de 1943, tiempo en el que se emitió en Radio El Mundo *Charlas de María Teresa*, breve espacio para el que la autora de *Contra viento y marea* preparó textos de su interés que, a su parecer, pudieran serlo también para los oyentes a los que iba dirigido: el público femenino (Ferris 2017: 278). Obligada a componerlos en poco tiempo, en ocasiones optó por trazar rápidas semblanzas de grandes figuras de la literatura universal –como Lope de Vega o Baudelaire–,¹¹ autores que, en el caso de Musset y de Goethe, fueron seleccionados con la intención de rememorar la incidencia que tuvieron en sus vidas y en sus obras algunas de las mujeres que conocieron.¹²

María Teresa León fijaba así su mirada en sus congéneres, mujeres desconocidas o insuficientemente valoradas por el gran público cuyas existencias habían transcurrido a la sombra de hombres incuestionablemente célebres. No podía ser de otro modo tratándose de una escritora cuyo interés “por abordar temas relacionados con la igualdad y por visibilizar el protagonismo de las mujeres a lo largo de la Historia, presente desde sus ensayos y relatos juveniles, continúa en los textos escritos en el exilio” (Vilches-de Frutos 2014: 39). Temprana muestra de ello es la charla *Teresa Mancha enamorada del poeta José de Espronceda*, que se emitió el 4 de noviembre de 1942, muy poco después de que Rosa Chacel publicara en Buenos Aires, *Teresa. Evocación novelesca de la vida de Teresa Mancha, el gran amor de Espronceda* (1941) (Nieva-de la Paz 2022). Si la autora vallisoletana se interesó por su figura a propuesta de Ortega y Gasset,¹³ el texto de María

11 *Lope de Vega, gran poeta y sacerdote enamorado* (15 de diciembre de 1942); *Un corazón puesto al desnudo: Baudelaire* (20 de abril de 1942) (León 2015: 97–102; 128–131).

12 [*Musset y Rachel*] (18 de noviembre de 1942); [*Goethe y Charlotte*] (9 de diciembre de 1942) (León 2015: 44–48; 78–82).

13 Chacel explicó en una conferencia dictada en 1958 en Bahía Blanca, Argentina, que, al idear la colección de biografías a la que ya se ha aludido en estas páginas, el filósofo “asignó a unos cuantos de sus discípulos otros tantos personajes novelables”. Todos obedecieron, y pronto descubrieron que dichos personajes valían la pena. El primer

Teresa León parece apuntar a cierta identificación de la biógrafa con la biografiada, a la que compadece continuamente por amar a un poeta. Espronceda –de cuya muerte se cumplían entonces cien años– la había conocido en el exilio, un destierro equiparable al que estaban viviendo Rafael Alberti y María Teresa León, pues, como los liberales españoles que se opusieron al absolutismo fernandino, “por la palabra ‘libertad’ arriesgaron salir de su patria sometida a la tiranía, que siempre es transitoria” (León 2015: 26). También los exiliados republicanos pensaban entonces que su regreso no se demoraría mucho en el tiempo. Ya en España, el autor de *El estudiante de Salamanca*, entregado a las actividades políticas, prosigue clandestinamente su relación con la joven, compatibilizándola en ocasiones con la que entabla con otras mujeres. “La pobre Teresa”, escribe León, “comprende demasiado pronto su soledad y su castigo. Siente en carne propia el lado prosaico, antipoético y ambicioso de los exquisitos poetas románticos”, y nada soluciona la llegada al mundo de la hija que tendrán en común. Tras su muerte prematura, el poeta escribe su célebre *Canto a Teresa*, elegía amorosa que la autora interpreta como una muestra de “ese lado vulgar, frío, cínico, vengativo de Espronceda”, quien, a su entender, como “no supo conservar su amor”, acabó “llenándola de lodo antipoético”. Pese a todo, concluye, “la pobre Teresa será, para las generaciones que vendrán, el amor de Espronceda” (2015: 29).

A la huella que dejó Julia Espín en la vida y en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer se refirió en *La niña de la calle del Perro*, guion radiofónico dramatizado perteneciente a la serie Retratos de Mujer que Maya Smerdou Altolaguirre supone escrito en la década de los cincuenta, por lo que deduce que está basado en *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (2003: 10), biografía novelada que la autora publicó, junto a una edición de las *Rimas* preparada por Alberti, poco después de que se estrenara la película homónima, cuyo guion había sido confeccionado por ambos autores. Pero también podría haber sucedido al revés.¹⁴ Sea como fuere, lo cierto es que, en todos los casos, María Teresa León se sirvió de los populares versos del Vate sevillano para componer los relatos que escribió

capítulo de *Teresa* vio la luz en *Revista de Occidente* en la entrega de noviembre de 1929. Finalizada la novela, “la guerra estalló antes de que se imprimiese, pero, por suerte, conservaba una copia que le permitió nacer en Buenos Aires” (Chacel 2014a: 204).

14 En ese supuesto, *La niña de la calle del Perro* sería el texto inicial, del que partió el encargo de la película, y, tras su estreno, el de la edición referida. Este procedimiento se habría repetido en el caso de la creación de otro guion radiofónico, *La madre infatigable* –centrado en la vida de Leonor Cortinas, progenitora de Cervantes (Vilches-de Fritos 2014) –, al que habría seguido la redacción de la biografía *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*.

sobre su vida, el mismo recurso que había empleado Carlota O'Neill en España, donde publicó, antes de poder exiliarse, *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer* (1942), breve biografía que firmó con el seudónimo de Laura de Noves. A uno y otro lado del Atlántico, la elección de un *leitmotiv* como la imposibilidad de alcanzar el amor deseado –que es lo que se privilegia en ambos casos–, y la supuesta repercusión que tuvo dicho anhelo en la composición de los poemas aseguraron la buena recepción del público, especialmente del femenino, al que se apela a través de unos títulos deliberadamente equívocos, pues parecen remitir a una biografía de Julia Espín y no de Bécquer, como sucede en realidad.

Se desconoce cuáles pudieron ser los receptores potenciales del artículo “Una pasión americana: Hernán Cortés y doña Marina, la Malinche”, en el que María Teresa León se ocupa de la controvertida heroína del nacimiento de México, a la que retrata en el momento en el que la obligan a casarse con el español Juan Jaramillo tras la llegada a la Nueva España de la esposa del conquistador Hernán Cortes, su amante. Una vez más –ahora con el añadido de la dominación colonial–, la escritora refiere el contraste existente entre la lealtad y el apoyo incondicional de la mujer enamorada y el comportamiento egoísta y continuista del hombre, lo que desemboca necesariamente en la humillación y en el padecimiento de aquella. María Teresa León resume ese ancestral sometimiento emocional con una elocuente paradoja: “Durante varios años la Malinche ha sido feliz con sus sufrimientos” (León 2015: 212). ¿Le había sucedido algo parecido a la autora?

De lo que no cabe ninguna duda es que para María Teresa León la idea de escribir *Una mujer de genio*, la segunda charla radiofónica perteneciente a la serie Retratos de mujer que ha sido exhumada, tuvo mucho que ver con algunas reflexiones sobre su propia identidad que la escritora hubo de realizar durante años, aunque no las explicitara hasta el final de su vida. Como recordó en *Memoria de la melancolía*, cuando inició su relación con Rafael Alberti a principios de 1931, un periódico de Madrid, al que había llegado la información de que la pareja se encontraba en Mallorca, insertó estas preguntas en sus páginas: “¿Quién es la George Sand que ha raptado a Chopin-Alberti? ¿Otra vez idilio en Valldemosa?” (León 1999: 203). *Una mujer de genio* recrea, precisamente, la relación amorosa de Chopin con la escritora francesa, al parecer de María Teresa León, “una de las mujeres más interesantes de todos los tiempos” (León 2003: 58). George Sand lo protege como si fuera uno de sus hijos; se ocupa de que pueda componer en silencio; soporta sus manías de artista y sus celos de hombre, y sobrelleva también su inadmisibles aproximación a su hija Solange. Pasado el tiempo, “fue cambiando el amor en ternura, en abnegación, pero a veces en nostalgia, tristeza y tedio” (León 2003: 90). Durante años escribió cuando y como pudo, pero, tras

preguntarse si Chopin habría podido componer su música “sin esta mujer de cabellos cenicientos”, decidió relatar todo su sufrimiento en una novela. “Si no lo hiciera”, aseguró, “si no matase dentro de mí hasta el fondo de esta impasibilidad de cristal con que hemos rodeado nuestros sentimientos, sería yo la que muriese” (León 2003: 94). Tras la marcha de Chopin, “esta mujer que no se dejaba abatir” “escribía como un hombre” (León 2003: 100), convirtiéndose así, al parecer de María Teresa León, en una “mujer moderna en medio de un mundo de prejuicios” (León 2003: 102).

A través de la figura de George Sand, la escritora riojana defiende la necesidad de que la mujer se libere de los condicionamientos emocionales y culturales que le impiden desarrollar su individualidad, condicionamientos que se traducen, en este caso, en el apoyo incondicional al crecimiento artístico de su compañero y en la renuncia a desarrollar su propia obra de creación. La novelista francesa lo logró finalmente, y así quiso recordarlo María Teresa León. Ella debió de pensar en dicha posibilidad durante su larga convivencia con Alberti, pero acabó desistiendo. Así lo confesó en *Memoria de la melancolía*, clave interpretativa de numerosos aspectos de su vida y de su obra con la que pueden entablarse continuos diálogos intertextuales:

Ahora yo soy la cola del cometa. Él va delante. Rafael no ha perdido nunca su luz. A veces, él cree que se eclipsa y se enfada con sus pensamientos. [...] Puede que sea de poetas el sentir más hondo cómo se detiene el aliento, cómo se corta y se retira, pero, casi sin transición, se cruza su rabia con la impalpable poesía, salvándose (León 1999: 224).

El texto, bien conocido, cobra mayor sentido si se compara con este otro fragmento, procedente de sus cuadernos personales, que fue exhumado por Estébanez Gil. En él se explicitan los problemas de convivencia a los que se enfrentó María Teresa León a causa del carácter de Alberti y de la alta consideración que tenía de su labor como artista, siempre por encima de cualquier otra actividad y, al parecer, también del respeto debido a su compañera, que acababa plegándose siempre a sus deseos:

... Tengo un sabor amargo. Miro la casa y los libros con distintos ojos. Hace mal tiempo. Lluvias de mayo. Todo está parisinamente gris. Ni los perros ladran. Silencio: hay que... Y se me presenta el planteamiento de problemas que no entiendo: ¿Azúcar en la sangre? No, no, si Rafael no azucarará ni sus palabras ni sus actos. ¿Un poeta dulce? No, no, tiene más bien desplantes, frialdades, le molesta mucha gente, se calla, se aleja. ¡Adiós, Rafael! Gruñe un poco, rezonga: Estoy pintando. Voy a ir a comprar... y me mira con unos ojos asombrados ¿Te vas? Y yo cambio mis ideas, me siento, llamo a los perros, me siento... (Estébanez 2005: 187–188; citado por Castillo 2019: 205).

A pesar de su propia contradicción interna –o quizás precisamente por ello–, María Teresa León decidió dar visibilidad a un rol femenino minoritario –el de la mujer que consagra su vida a satisfacer las necesidades del profesional o del artista con el que convive para que este pueda alcanzar el reconocimiento al que aspira–, un rol que se imbrica necesariamente con los más comunes y tradicionales de la maternidad y de la conyugalidad, y que analiza poniendo al descubierto las luces y las sombras –sobre todo estas últimas– de la esfera íntima de sus congéneres (Vilches-de Frutos 2014). Y es que, como ha señalado María Castillo Robles, “las colas de cometas fueron siempre un puntal de la literatura de María Teresa León” (2019: 182), un motivo recurrente con el que construyó un discurso identitario a cuya luz es posible leer también su biografía novelada *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*, “uno de sus más hermosos libros” (Torres 1999: 33).

La redacción de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, que concluye con Jimena al mando de Valencia tras la muerte de su esposo, la situó frente a frente con el personaje, sobre el que hubo de reflexionar necesariamente en el tiempo que medió entre la escritura de ambas biografías. Como es sabido, el mundo cidiano estuvo presente en su mente desde su infancia, inseparablemente unido a ella por su origen burgalés y por los estrechos vínculos familiares que mantuvo con los Menéndez Pidal. No es de extrañar, por ello, que como les sucedió a muchos otros exiliados republicanos estableciera una lógica analogía entre el destierro de El Cid y el que se vieron obligados a padecer muchos de los vencidos de la Guerra Civil (Vilches-de Frutos 2022). María Teresa León aludió a dicha semejanza en *Sonríe China* (1958), obra en la que Gregorio Torres Nebrera encuentra “una explicación del interés que la llevó a la novelización del héroe de Vivar” (1999: 33–34). La decisión de recrear la vida de Jimena, fundamentada en las confesiones que la propia autora vertió en *Memoria de la melancolía* (León 1999: 431), se atribuye así, además de a “la cercanía afectiva hacia el personaje” (Estébanez 1995: 190), a su deseo de mostrar “la problemática de las mujeres españolas” (Castillo 2019: 320), “mujeres a quienes la ausencia de sus hombres de España habían dejado en tanta soledad como a doña Jimena, desolada y triste, en medio de Castilla dejó el destierro del Cid Campeador” (León 1999: 430). María Teresa León se mostró convencida de que algún día se contarían o se cantarían “las pequeñas historias, las anécdotas menudas, esas que quedan en las cartas escritas, a veces, por otra mano, porque no todas las mujeres españolas saben escribir...”. Estaba segura de que se relataría asimismo “la pequeña epopeya diaria, el heroísmo minúsculo de los labios apretados de frío, del hambre, de los trabajos casi increíbles. Esto fue capaz de hacer mi madre, dirán algunos hombres” (León 1999: 432). Dicha lectura de la obra en clave colectiva no es incompatible

con otra interpretación, apuntada también por Castillo Robles, aunque se desdibuje finalmente en favor de las pretensiones perseguidas por María Teresa León antes aludidas. De las cuatro biografías escritas por la autora riojana, esta es, en efecto, “en la que María Teresa León se muestra más a sí misma”, puesto que al compás del relato de su vida es posible

conocer tanto de Jimena como de María Teresa León. A través de Jimena, María Teresa León narra la historia de las mujeres de España, la historia de quienes urdieron en silencio los grandes acontecimientos, la historia de aquellas que fueron ensombrecidas por la gloria de sus esposos. En este sentido, a María Teresa León, de la vida de Jimena le interesan fundamentalmente dos aspectos: el exilio y la fortaleza para superar las dificultades (Castillo 2019: 322).¹⁵

Así es. Para María Teresa León, la experiencia vital de Jimena es tan extrema que la transforma como mujer. Aunque solo pueda hacerlo en su fuero interno, como no podía ser de otro modo en su época, acabará cuestionando el proceder de su marido, para actuar llegado el momento de acuerdo con sus propias convicciones, del mismo modo en que –como ha sido visto– hiciera George Sand siglos después. Jimena, “la estupenda”, “la bien nacida” (León 1968: 16; 124) –epítetos épicos con los que la autora se refiere a ella para complementar el “honrada mujer” que, tomado de las fuentes históricas, utiliza a menudo El Cid–, apoya incondicionalmente a su marido desde que tienen conocimiento del destierro al que ha sido condenado, asumiendo así el rol que se espera de ella. Sin embargo, pronto reparará en las consecuencias emocionales –e incluso sexuales– que entraña su partida. La mano de El Cid “los árabes la han visto de hierro y tú de dulzura”, escribe León al relatar los instantes previos a la despedida de los esposos (1968: 26), momento crucial en el que acude a la misma metonimia del ser amado que utilizaría después para hablar de su relación con Alberti.¹⁶ Una vez

15 Años antes, Gregorio Torres Nebrera ya había señalado que con esta biografía María Teresa León “decidió hacer justicia de una vez a la figura que podría dar vida –a la vez que a hijos de guerreros– a otro mito, el de la ‘querida y ondrada mugier’, que dice el v. 1604 del *Cantar*. Y lo hace desde una identificación feminista total con aquella castellana también compañera, como ella, de exilios y avatares de toda especie” (1999: 35). Para Sierra Infante, María Teresa León reinterpreta los personajes reales y literarios de la obra “desde una clave feminista” (2011: 1119).

16 En *Memoria de la melancolía*, María Teresa León evoca el inicio de su relación con Rafael Alberti asegurando que “aquellas manos que la reclamaban se juntaron a su espalda y jamás supieron separarse de su cuerpo”. Cuando refiere los momentos iniciales de su exilio, escribe: “Una patria para reemplazar a la que me arrancaron del alma de un solo tirón [...]. ¡Una patria! Agarré la mano siempre amada. Temblaba un poco” (1999: 104; 81).

separados, Jimena se siente atenazada por la soledad. Se refugia en los recuerdos; la melancolía la invade.¹⁷ Teme envejecer y que ello la aleje definitivamente de él, sobre cuya vida en la distancia elucubra constantemente. “¿Por dónde andará su Rodrigo?”, se pregunta. “¿La habrá olvidado por alguna morisca gentil de talle, ardorosa de maneras?” (1968: 37). No puede saberlo, pero de lo que sí está segura es de que, mientras sus días transcurren “a lanzazos contra moros”, ella vive “a lanzazos contra ella” misma (1968: 82). Sobreponiéndose a un desánimo que no puede compartir con nadie, asume en todo momento las funciones que le corresponden como madre, y acepta con entereza, por el honor de su esposo, la prisión a la que es temporalmente condenada. En Cardeña se halla, “ella también, desterrada” (1968: 54), pero, cuando llega la hora de abandonar el monasterio para reunirse con El Cid en Valencia, “siente la melancolía de dejar su dolor, que ahora le parece todo su haber” (1968: 105).

Teme salir de Castilla –“¿Qué habrá enfrente?”–, y teme “por el que la ha de mirar” (1968: 111). Cuando se reencuentran, “son dos extraños”. El Cid la besa al tiempo que “le pasa por la ventana del recuerdo el tacto de la mejilla de la morisca que esconde en el arrabal de Alcudia” (1968: 124). “Los caballeros vivís y nosotras apenas respiramos, solas, muriendo”, le había dicho Jimena a Álvaro Fáñez durante el viaje que la llevaría a Levante (1968: 110). “Son demasiados años de soledad” (1968: 121), por eso ya no tiembla cuando su marido se apresta a emprender una nueva batalla, una reacción que, como señala El Cid, contradice lo que los juglares dirán en su día (1968: 133). Jimena no comparte su espíritu guerrero (1968: 157), una ambición que no tiene límites y que la sigue condenando a la soledad. “Ahora, jamás viene. ¡Es tan difícil cuando ya se ha ganado el pan conservarlo!”, se lamenta (1968: 180). No le gustan los banquetes ni la riqueza que la rodea –“la riqueza a la que hay que velar, desvelados” (1968: 155) –; no quiere recibir su parte del botín tras cada victoria (1968: 139); no desea seguir siendo la cola del cometa, aunque no tenga más remedio que parecerlo. “¿Tan cambiada está Jimena? ¿Habría dejado de admirarle el girasol que buscaba siempre su mirada?”, se pregunta Rodrigo (1968: 156). Eso parece querer decir María Teresa León cuando Jimena interroga a su marido sobre las alianzas que estableció con el enemigo para alcanzar sus objetivos (1968: 142), o cuando le reprocha que no la auxiliara mientras estuvo en prisión por su causa (1968: 143). Le conmueve la muerte de sus adversarios –“¡Pobre y negra sangre

17 Los sentimientos de soledad y de melancolía que experimenta Jimena recorren de manera creciente, y a menudo unidos, las páginas de la biografía, del mismo modo que sucede, por lo que se refiere a la autora, en *Memoria de la melancolía*.

infiel!” (1968: 139)– y la de los suyos, a los que desea velar como si fuera su madre (1968: 139). Ese será el rol que adopte finalmente con su esposo, al que, mientras agoniza “y, sin saber por qué, le llama Diego” (1968: 189), el nombre de su único hijo varón, fallecido en la batalla. Tras su muerte, Jimena se dirige a su esposo con estas elocuentes palabras: “Hasta aquí fui como tú, ¿cómo voy a saber desde ahora ser yo?” (1968: 190). Para María Teresa León, las decisiones que toma Jimena desde entonces demuestran que fue, al fin, dueña de sus actos. Renuncia al poder que ha heredado de su marido, entrega Valencia y regresa a Cardena, donde, “¡serena mujer sola!”, pasará sus últimos años “escondida, viviendo la casa del olvido”. “La gran señora [...] no dejará su imagen en ningún lado, ni siquiera sobre el fondo de azul de una estampa. Cuando se desvanezca solo brillará su nombre” (1968: 210). Por eso María Teresa León quiso reivindicar su figura, con la que se identificó no solo por su condición de desterrada y de esposa de desterrado, sino por haber renunciado a una vida plena –por haber asumido la insatisfacción, la renuncia y el sufrimiento– en pro de la futura existencia eterna de un héroe. Desde la Edad Media, parece querer decirles la autora a sus lectores, esa ha sido la realidad de la mujer, una verdad que María Teresa León denunció de manera recurrente cuando, obligada a escribir textos biográficos *pro pane lucrando*, eligió hacerlo sobre mujeres tradicionalmente opacadas por la historia cuyas vidas, siempre a contraluz, contribuyeron a hacer más visibles y valiosas las de sus compañeros.

Pioneras de la historia

Conscientes de que la ancestral discriminación de la que ha sido objeto la mujer por razones de género no había llegado, ni mucho menos, a su fin, las también exiliadas Felisa Gil, Manuela Ballester y Juana de Ontañón reivindicaron la igualdad por la que todavía era necesario luchar divulgando las biografías de algunas de las mujeres españolas de la Edad Moderna que se habían enfrentado denodadamente a los prejuicios de su época. Por orden cronológico, la primera de estas pioneras de la historia en las que repararon fue María Pacheco, esposa del comunero Juan de Padilla. La escritora y periodista palentina Felisa Gil la eligió para iniciar con su recuerdo la sección “Cómo son nuestras mujeres”, página que la revista *Mujeres Españolas* –portavoz de la organización comunista Unión de Mujeres Españolas, con sede en México– dio a la luz el 1 de enero de 1954.¹⁸ El

18 Felisa Gil incluyó posteriormente este texto en su libro *España en la cruz (España dolorida y sangrienta no está muerta)* (1960: 220–224).

propósito de las responsables de la publicación que dirigía Luisa Redondo no era otro, como advirtió Gil, que dar a conocer a las “figuras señeras de las gestas históricas, que alumbran como antorchas luminarias las sendas de las generaciones que las suceden”, “en la lucha por las libertades, en el empeño por el mantenimiento de las conquistas adquiridas a través de los siglos” (Gil 1954a: 7). María Pacheco –protagonista, como ha sido dicho, de un volumen de la colección *Vidas de mujeres ilustres*, de la editorial Seix Barral Hnos., publicado en 1933– merecía formar parte de la mitología femenina de la izquierda española. Con ese objetivo, Felisa Gil se refirió, sirviéndose de marcados tintes épicos, a “la bravura de aquella castellana”, al “arroyo de aquella mujer española”, al “don de mando de aquella heroína” (1954a: 7) que, tras la derrota y ejecución en Villalar de los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado, se puso al frente del levantamiento contra las tropas de Carlos I en Toledo, por lo que, meses después, se vio obligada a exiliarse en Portugal. “Jamás hubo indulto para ella, negándosele, por parte del rey, el último deseo” (1954a: 7), ser enterrada junto a su esposo, con quien la equipara Felisa Gil al aquilatar, como creía que era de justicia hacerlo, su relevancia en la historia de España. Por razones identitarias, la semblanza reivindica también, aunque de forma tácita, el reconocimiento debido a las mujeres que, como la propia Felisa Gil, habían luchado contra el fascismo durante la Guerra Civil y seguían haciéndolo, desde su finalización, dentro y fuera de España.

Unos meses más tarde la artista Manuela Ballester divulgaba en la sección de arte de la misma revista un retrato de Luisa Roldán, escultora española del siglo XVII de la que Ballester confesaba tener muy pocos datos reales a su alcance.¹⁹ Pero, más allá de la información que podía encontrarse entonces en cualquier libro de consulta, lo que le interesaba trasladar a los lectores –a las lectoras, fundamentalmente, a las que iba dirigida la publicación– era que su figura había estado presente en su mente desde su adolescencia, “como viven esos seres reales o fabulosos con los que, por el ejemplo de su heroísmo, belleza o bondad, procuraban nuestros mayores inculcar en nosotros esas virtudes con las que querían prepararnos para triunfar en la vida” (Ballester 1954: 11). Como Luisa Roldán, Ballester era descendiente de un maestro imaginero que anhelaba que alguna de sus hijas siguiera sus pasos, del mismo modo en que lo había hecho siglos antes

19 “Por la lejanía de la madre España no nos ha sido posible conseguir otras muestras más valiosas, que conocemos y que quisiéramos poder mostraros”, añadió Ballester en alusión a las dos fotografías de obras de Roldán que acompañaban al texto, que fue ilustrado asimismo con un dibujo de Elvira Gascón (Ballester 1954: 11), camarada y miembro también de la redacción de *Mujeres Españolas*.

la de Pedro Roldán. La artista valenciana recordó a este propósito las “burlas groseras de los bedeles” de la Escuela de Bellas Artes en la que decidió formarse; “las puyas hirientes con las que los mismos maestros trataban de desanimarnos, y, en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros”. Al llegar a casa, encerrada en su cuarto, la joven derramaba “lágrimas de despecho y coraje”. Su padre le hablaba en aquellos dolorosos momentos de Luisa Roldán, presentándosele “como una heroína combatiendo denodadamente, dentro del estrecho círculo de los prejuicios y normas por las que debían regirse las jóvenes de su tiempo”. A continuación la animaba a reflexionar en los siguientes términos: “Si estos tiempos están en contra de vosotras [...], piensa qué sería entonces, cuando el pensar era pecado en la mujer”. Finalmente, le aconsejaba cómo debía proceder: “Resiste y lucha como ella debió resistir y luchar [...] hasta imponer su derecho”. Ballester creía, por todo ello, que era preciso proclamar que La Roldana fue “la primera y quizá la única mujer en su tiempo que alcanzó que se valorara su personalidad por algo que no tenía relación con las gracias propias de su sexo, camino que era el único no vedado a las mujeres”. Lo logró, según la imaginó Ballester, “estudiando fervientemente, avara de conocer todos los secretos del arte del cual su padre era maestro, consciente de que solamente por la maestría y sentimiento que inculcara a sus obras, sentaría los principios del respeto a que sabía que tenía derecho” (Ballester 1954: 11). La semblanza, necesariamente parcial, incide en “la dificultad de ser mujer” y en el “sufrimiento que conlleva” – significados presentes, como ha sido dicho, en las biografías femeninas desde mediados del siglo XIX (Caballé 2020: 48)–, cuando, lejos de aceptar con resignación los roles de género que les han sido asignados, las mujeres se ven obligadas a redoblar esfuerzos para desarrollar su vocación, una realidad a la que, más allá de la identificación con la biografiada que confesó en su artículo, no era ajena la artista exiliada, acaso la razón por la que decidió escribirlo.²⁰

La biografía de santa Teresa de Jesús compuesta por la profesora y pedagoga institucionista Juana de Ontañón vio la luz como preámbulo de *Las moradas y Libro de su vida*, volumen publicado en 1966 por la mexicana Editorial Porrúa –con la que la exiliada colaboró en la divulgación de la obra de los

20 ¿Sintió también Manuela Ballester que era la cola del cometa que logró ser su marido, el pintor Josep Renau, del que acabaría separándose? Algunas de las notas de sus diarios dan que pensar. “No trabajo en algo de provecho”, escribió el 1 de diciembre de 1944. “Únicamente los niños me absorben la mayor parte del tiempo” (2021: 213). El 6 de octubre de 1950 confiesa: “A la noche, mientras Renau escribe la nota de la revista *Las Españas*, yo he estado haciendo los guantes” (2021: 657).

clásicos españoles– que contó con varias reediciones.²¹ Como era de esperar en un trabajo de este tipo, realizado con toda probabilidad por encargo, Ontañón relató la trayectoria vital de santa Teresa tomando como base la bibliografía existente sobre ella y el contenido de sus libros, que aparecen citados en numerosas ocasiones. Se trata, por tanto, de una biografía pretendidamente objetiva y rigurosa –intención a la que contribuyen la relación y la valoración crítica de sus obras y la cronología de los hechos más importantes de su vida que se incluyen tras su cierre– en la que abundan datos y anécdotas sobre sus fundaciones, la escritura de sus textos, sus viajes o sus cualidades humanas. Al hablar de su creciente fama, la biógrafa no olvida mencionar a sus enemigos, tan numerosos como sus partidarios dado que “la idea de que por primera vez en la historia de la Iglesia fuese una mujer la fundadora de una orden monástica era muy criticada por no pocos” (Ontañón 1975: XXV). Los problemas a los que hubo de hacer frente por este motivo legitiman a Ontañón para abandonar, de vez en cuando, la supuesta imparcialidad desde la que escribe. Su exaltación de la futura santa, a la que considera una “mujer única”, una “mujer indomable” (Ontañón 1975: XXVIII; XXXIII), culmina cuando, tras finalizar la historia de su vida, asegura que esta “siempre servirá de estímulo para todo el que quiera conseguir alguna perfección” (Ontañón 1975: XXXIII).²² Fue otra mujer pionera a la que la biógrafa, llevada por la distancia de la patria que le impuso el destierro, vio –junto con Colón y con Don Quijote– como encarnación de “toda la España maravillosa” (Ontañón 1975: XXIX) que tanto le complacía recordar.

Si Juana de Ontañón no olvidó señalar que “Santa Teresa escribió sus libros por obediencia” (1975: XXXVIII), sabido es que sor Juana Inés de la Cruz lo hizo llevada por el afán de conocimiento que presidió su vida, un anhelo que no ha dejado de reseñarse desde que, superado el olvido –e incluso la caricaturización– de los que fue objeto durante casi dos centurias, se inició a principios del siglo XX un imparable proceso de recuperación y de valorización de su figura y de su obra que ha llevado incluso a la invención de una gran “variedad de Sor Juanas” (Trabulse 1980: 19). Las que retrataron las escritoras exiliadas en los textos en

21 La primera se realizó en 1966; la segunda, en 1972. Tres años después vio la luz una tercera, por la que se cita.

22 Angelina Muñiz, perteneciente a la segunda generación del exilio, reescribió la vida de santa Teresa de Jesús en *Morada interior* (1972), su primera novela. Sobre dicha obra puede verse el trabajo de Serlet y Houvenaghel (2015). Otra integrante de la segunda generación del exilio, Aurora Correa, publicó en 1966 *Agustina Ramírez, heroína del pueblo*, biografía sobre el personaje que entregó a sus hijos para defender la República de México de la invasión francesa que no nos ha sido posible localizar.

los que se ocuparon de ella parten del reconocimiento debido a la mujer que, mucho tiempo antes de que ellas mismas lucharan por materializar su propia vocación de autora,²³ había logrado, a pesar de los pesares, alcanzar su sueño. Para recordar su condición de adelantada les bastó con referir los episodios más conocidos de su biografía y con reproducir y comentar algunos de los fragmentos más significativos de su producción intelectual y literaria. Pero, más allá de ese denominador común, todas ellas se aprestaron a ofrecer su particular visión de la Décima Musa, una visión inspirada en buena medida en razones de carácter identitario que, en el caso de Clara Campoamor, bien pudo deberse, según imagina Luis Español, a su formación autodidacta (2021: 23–24), el único modo de aprendizaje al que tuvo acceso la mujer durante siglos. Aunque de forma tardía, la abogada madrileña había logrado realizar estudios superiores, un esfuerzo personal equiparable al llevado a cabo en su época por sor Juana que muchas mujeres deberían seguir efectuando en tanto no lograran la igualdad de derechos por la que Campoamor había trabajado sin descanso en España.

En su exilio argentino la autora de *El voto femenino y yo: mi pecado mortal* se aproximó sin duda a la figura de sor Juana por razones de corte feminista, pero lo cierto es que en la primera semblanza que divulgó sobre aquella “singular mujer” cargó las tintas en su condición de “enamorada del amor”, deteniéndose a comentar y a encomiar algunos de los versos que escribió sobre ese tema (2018: 101 y 102). El ensayo, publicado en la revista femenina *Chabela*, formaba parte de una serie de artículos sobre literatura aparecida entre 1943 y 1945. En ellos se refirió, de manera “casi confidencial”, a las “pasiones que fueron la sustancia vital de muchos de los grandes poemas de nuestra lengua” (Ledesma 2018: 13). Como hiciera María Teresa León en las charlas radiofónicas emitidas también en esos años a las que ya se ha aludido, Campoamor decidió ampliar algunas de las historias de vida que había esbozado en sus ensayos escribiendo las biografías de Quevedo (1945) y de sor Juana Inés de la Cruz. Esta última, publicada en 1944 –meses después de que viera la luz el artículo “Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa”–, fue objeto de duras críticas por parte de especialistas como el mexicano Alfonso Méndez Plancarte, para quien el libro incluía imperdonables desaciertos, algunos de los cuales podrían atribuirse, según ha sido interpretado, al hecho de haber sido escrito por una mujer (Badía 2021: 127).

23 Es lo que sucede en las primeras décadas del siglo XX en el caso de algunas poetas españolas, en las que Isabel Gómez Sobrino observa “una marcada ansiedad de autoría y alienación” (2017: 436–459).

En rigor, lo que Méndez Plancharte pudo considerar un demérito constituye un valor añadido de la obra por cuanto *Sor Juana Inés de la Cruz* alumbró tanto la personalidad de la biografiada como la de su biógrafa. Es esta última la que, al hilo del relato de la vida de la escritora novohispana, asoma a las páginas del libro asumiendo una función inequívocamente didáctica, una misión que, por lo que se refiere a la reivindicación de los derechos de la mujer, podía considerarse ya inherente a su persona. Campoamor se propuso informar o recordar a los lectores que “en 1667 [...] la sapiencia en la mujer, más que alentar, como revelación de fuerza del alma, asusta como amenaza” (Campoamor 2021: 43); que entonces y durante muchos años más “se arrojaría el varón administrar, por la negativa, la mente femenina” (Campoamor 2021: 83), y que “la escasa o nula protección a la mujer y los peligros de que se veía rodeado al sexo” recomendaban entonces su reclusión conventual (Campoamor 2021: 57). En ese contexto, esta “mujer singular, difícil de comprender en su época” (Campoamor 2021: 60), no tuvo otra opción que ser autodidacta (Campoamor 2021: 48 y 92), para satisfacer así su “deseo personalísimo de realizarse” (Campoamor 2021: 93), lo que le permitió escribir poemas en los que llega a aludir a “una moral igual para los dos sexos ¡en el siglo XVII!” (Campoamor 2021: 52–53). No necesitó “de ejemplos, pero no dejaron de ayudarle los muchos que había leído” (Campoamor 2021: 133).²⁴ “¡Gentil y sabia Juana Inés de Asbaje, que no esperase tu alma dos o tres siglos para hacer su aparición en el mundo!”, exclamó Campoamor en reconocimiento a su condición de precursora (2021: 92). Por ello, algunas páginas más adelante añadió la que fuera pionera en la defensa de los derechos de la mujer en España,

no será mucho premio el que la mujer mejicana, de estas o posteriores épocas, si alguna vez batalla por sus propios intereses, llegue a evocar a la altísima mujer que en el siglo XVII vino a sufrir una singular tortura moral por realizar, por simples móviles culturales, lo que ellas intenten por iguales impulsos o también por el progreso material (Campoamor 2021: 124–125).

En 1951, otra precursora del feminismo en España, Margarita Nelken, dedicó una de sus habituales colaboraciones en la prensa mexicana a informar de la resonancia que había tenido en todo el mundo de habla española la conmemoración

24 Campoamor enumera entonces algunas de “las claras mujeres de la vida y la historia”: “Desde Débora a Teresa de Jesús”, pasando por Esther, Abigail, Roab o Aspasia Milesia (2021: 133).

del tercer centenario del fallecimiento de sor Juana Inés de la Cruz,²⁵ cuya figura, “a medida que transcurre el tiempo”, escribió, “en lugar de menguar su irradiación, se amplifica, al socaire del mayor conocimiento de su obra” (Nelken 1951: 47). Por razones de espacio, la autora de *La condición social de la mujer en España* solo pudo recordar algunos de los acontecimientos más relevantes de su biografía y ciertos rasgos bien conocidos de su obra, pero no quiso dejar de referirse a “la caridad llevada a sus últimas consecuencias” de la que hizo gala “la mujer que conscientemente se había dado cita con la muerte al asistir a los enfermos de la terrible epidemia que asolaba la capital” (Nelken 1951: 48).

Lo que para la activista político-social madrileña fue una muestra del extraordinario sentido de la solidaridad de sor Juana, Rosa Chacel – “más racionalista”, según reconoció ella misma– lo interpretó como la aceptación consciente de la muerte, por la que pudo sentirse llamada en otros momentos de su vida, pero a la que no atendió hasta que, invirtiendo la conocida frase de Unamuno, “se dio por convencida y no vencida. Se convenció porque triunfó una vez más su razón invencible” (Chacel 1980: 18). La escritora vallisoletana se aproximó a la vida y a la obra de la Décima Musa en clave filosófica desde que asumió la redacción del prólogo de una antología de sus versos y, poco después, en 1958, dictó una conferencia que tituló “Poesía de la circunstancia”.²⁶ A partir de entonces, reconoció Chacel, “Sor Juana quedó dentro de mi órbita personal” porque la interpretó a la luz de “los dos grandes espíritus” que habían conducido a su generación: Unamuno y, sobre todo, Ortega y Gasset. Por ello, esta “criatura de la razón vital” (Chacel 2014b: 34–35 y 39), cuyo pensamiento –en el que encontró la fuerza que le permitió enfrentarse a la adversidad (Chacel 1980:14)– le hubiera gustado estudiar en un libro que nunca llegó a escribir (Chacel 1980: 12), se apareció ante ella como un “genio ibérico” (Chacel 2014b: 33), consideración que no dudó en rectificar al reconocer que “su vigor indiscutible sobrepasa lo racial, lo cultural, en fin, todo lo parcial, todo lo local” (Chacel 1986: 178).

La periodista Cecilia G. de Guilarte, en cambio, no renunció a la reivindicación nacionalista de la que, mediado el siglo XX, fue objeto, tanto por parte de mexicanos como de españoles, la monja criolla. Animada a proseguir el trabajo iniciado en “Ensayo incompleto sobre la vida y la obra de Sor Juana” –por el que

25 La conmemoración de la efemérides propició la publicación de numerosos trabajos sobre la escritora novohispana tanto en la España interior como en la del exilio (Rodríguez y Hernández 2021: 195).

26 El texto de dicha conferencia, incluido en su libro *Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela* (1958), fue reproducido, con variaciones, en otras publicaciones de la autora vallisoletana (Chacel 1986).

recibió la Mención de Honor en el concurso convocado en 1951 por el periódico mexicano *Novedades* al cumplirse el tercer centenario de la muerte de la monja jerónima-, escribió *Sor Juana Inés de la Cruz. Claro en la selva*, biografía que vio la luz en Buenos Aires en 1958, cuatro años después de su finalización. La Editorial Vasca Ekin asumió la difusión de una obra que había sido concebida para reivindicar la decisiva incidencia que había tenido en la singular personalidad de sor Juana su ascendencia éuscara, origen que compartía con la autora, como esta quiso dejar claro en la dedicatoria con la que se iniciaba el libro, que contó con las ilustraciones de la también exiliada Elvira Gascón: “A mis padres, que con fe inextinguible esperan nuestro retorno en el viejo solar guipuzcoano” (Guilarte 1958: 5). En sus primeras páginas –consciente de que la tesis que defendía había impedido que su trabajo inicial viera la luz en la prensa mexicana– se aprestó a reconocer que sor Juana era una excelsa poeta de ese país, pero reivindicó su derecho a experimentar “el placer legítimo” de recordar sus orígenes, propiciando así un hermanamiento, a través de ella, de España y México, países que deberían sentirse orgullosos de tenerla por suya (Guilarte 1958: 10–11).

Pese a estas palabras iniciales, la escritora exiliada recorre la vida de sor Juana empeñada en demostrar –aunque, lógicamente, no logre hacerlo– que es la herencia paterna la que explica el carácter excepcional de su persona y de su obra. Y es que, aunque la procedencia castellana de su madre también la incline hacia la excelencia, “para mí tengo”, escribe Guilarte, “que, a lo largo de su vida, lo Asbaje da a su obra una sombra más frondosa, un matiz más acusado” (1958: 26). “Por la clara vena vasca fluye generoso un afán multifacético de conocimientos” (Guilarte 1958: 27), precisará poco después, introduciendo así un insostenible argumento interpretativo, el de la raza, en el que se detiene a menudo y sobre el que realiza constantes excursos, convirtiendo en más de una ocasión la biografía de sor Juana en un pretexto para exaltar las virtudes de su tierra y de sus gentes.

Aunque no fue el objetivo que guio a Guilarte a escribir esta biografía, la autora tolosarra no pudo obviar lo que para todas las exiliadas que se aproximaron a la vida y a la obra de sor Juana era un deber inexcusable: la constatación de la discriminación de la que había sido objeto como mujer. La periodista recordó el sufrimiento que había padecido por ello, y se refirió al camino recorrido desde entonces y al que quedaba todavía por transitar en estos términos:

Por cientos se cuentan los años transcurridos y son agua pasada los prejuicios de aquel tiempo. La sangre de muchas revoluciones consolidó los derechos esenciales de la mujer y nuevas luces iluminan su camino. Pero, aun en estos tiempos nuestros, el nacer mujer y traer como dote el don de la poesía no es suceso como para echar al vuelo las campanas del regocijo. Condiciones son que con harta frecuencia se estorban y hieren, causando más pesadumbre que dicha (Guilarte 1958: 58–59).

La aceptación de las supuestas verdades difundidas por las que Guilarte consideró autoridades en la materia, como fue el caso del doctor Gregorio Marañón, le sirvieron de ayuda para sustentar la idea de que “en las mujeres de genio se hallan latentes muchos elementos varoniles” (Guilarte 1958: 138), posibilidad que contempló en el caso de la biografiada, cuya obra –especialmente su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*– no puede ser utilizada como pretexto para concederle a la autora “carácter de sufragista”. En su opinión, lo que sor Juana defendió en ese texto, “más que el derecho genérico de las mujeres, es la expresión y uso de una inteligencia y afán que a ella viene de Dios. Genio creador y feminismo, como movimiento emancipador de nuestro tiempo”, concluyó Guilarte, “no van siempre de la mano. Y hasta diría yo que muchas veces son como a modo de parientes lejanos” (Guilarte 1958: 141).

Ya en España, tuvo la oportunidad de reeditar su biografía, difundida en esta ocasión por la editorial bilbaína La Gran Enciclopedia Vasca. En la página inicial de *Juana de Asbaje, la monja almirante (Sor Juana Inés de la Cruz)*, nuevo título del libro, la autora reconoció que, “a tantos años pasados” desde la composición de la obra, había aprendido que sor Juana no era “cristal, sino espejo, en el que todos nos vemos”. Tal vez por ello decidió dedicárselo a la traductora mexicana Judith Horcasitas de Forgrave, a Donna Elisabeth Burgett y a su amiga, la exiliada Silvia Mistral, “hermanas elegidas en la otra orilla del mar” (Guilarte 1970: 7).²⁷

Modelos de mujer

Necesitados de señas de identidad comunes, los exiliados se sintieron representados como colectivo por figuras de la historia y de la literatura nacional a los que elevaron en no pocas ocasiones a la categoría de mitos. Alguno de ellos, como el de Mariana Pineda, había empezado a edificarse desde el momento mismo de la proclamación de la Segunda República. Cabe recordar a este propósito que a finales de mayo de 1931 se había conmemorado, con la máxima solemnidad oficial –tal como había sido decretado por el Gobierno Provisional del nuevo régimen–, el centenario de su fallecimiento, un homenaje a la heroína liberal que presentó en Madrid evidentes “rasgos de reivindicación feminista” (Aguilera 2002: 157). Para las republicanas que se vieron obligadas a salir de España

27 A Silvia Mistral, que no llegó a regresar de su exilio mexicano, le recomendó que se animara a seguir escribiendo de este modo: “¿Por qué no te decides de una buena vez a tomar un tema y escribir un libro, aunque no sea de muchas páginas? [...] Ya ves, yo hice *Sor Juana* y hasta ahora es el único que se ha editado dos veces y [...] es posible hasta que le saque más jugo” (Guilarte y Mistral 2015: 342).

al término de la Guerra Civil la demanda no solo resultaba más obligada que antes, sino que adquiría un sentido identitario que hasta entonces únicamente le habían otorgado algunas de ellas, como la granadina Matilde Cantos (Alfonso 2016: 217), miembro de la Unión de Mujeres Españolas en México, organización nacida en los años cuarenta como resultado de la fusión de dos grupos de refugiadas republicanas con inquietudes políticas que se denominó, precisamente, Mariana Pineda (Domínguez 2009: 77).

No es de extrañar, por ello, que las escritoras desterradas que pudieron hacerlo se aprestaran a dar a conocer y a ensalzar la vida y la significación de la mártir granadina, modelo de mujer al que se refirió Isabel de Palencia –Isabel Oyarzábal– el 11 de agosto de 1945 en la sección “Folletones de *Reconquista de España*”, órgano de la Unión Nacional Española en México. Lo hizo partiendo de una doble identificación con la biografiada. Ambas eran andaluzas y ambas habían vivido en el seno de una familia acomodada, lo que le permitió a Oyarzábal imaginar algunas de las escenas de su infancia, relato en el que se detuvo para referir después, mucho más rápidamente, los episodios de su vida que dieron lugar a su trágico final. Este no se explicita en el texto; no es necesario hacerlo porque la autora lo considera bien conocido gracias al romance popular “que pasa de boca en boca de generaciones sucesivas”, alimentando así “el recuerdo de aquella mujer que no quiso dejar de ser libre en el sentido más alto de la palabra y se negó a traicionar”. En lo que sí le pareció preciso porfiar fue en la idea de que “su alma, reencarnada en tantas y tantas españolas”, pervivía en la España de hoy, “ese nuestro rincón del mundo que fue el primero en alzarse contra la concupiscencia y el primero que al parecer ha sido olvidado” (Palencia 1945: 4). Concluida la Segunda Guerra Mundial y desvanecidas las esperanzas republicanas de que la derrota del fascismo internacional permitiera acabar también con la dictadura de Franco, Oyarzábal animaba a todos los españoles en el destierro a unirse para luchar por el futuro de España, donde no era posible hacerlo abiertamente. De ese modo podrían sentirse tan orgullosos como “las miles y miles de Marianas Pineda” que habían dado “su sangre por la República” (Palencia 1945: 4).

Al ejemplo debido a la “heroína popular”, “uno de los pioneros de la democracia que con su acción abrieron el surco y con su sangre lo fecundaron para que en él germinase y floreciera la República de 1931”, se aludió asimismo en la contraportada del número de *Mujeres Españolas* –órgano, como ha sido dicho, de la Unión de Mujeres Españolas en México– que vio la luz en el mes de julio de 1953 (“Mariana Pineda” 1953: 16). Se acababan de cumplir ciento veintidós años de su fusilamiento, asesinato –sacrificio– que, tras reseñar algunos de los hechos más relevantes de su vida, fue recordado por las responsables del boletín con el

orgullo de lo propio que compartieron con no pocos miembros del colectivo exiliado.²⁸ Los ecos que ese sentimiento de identificación con Mariana Pineda dejó en sus obras –sobre todo en la todavía hoy insuficientemente conocida producción periodística de los desterrados– están por determinar. Lo que resulta probado hasta la fecha es que la única biografía completa de la granadina compuesta en el exilio fue obra de una mujer, la maestra y pedagoga comunista Emilia Elías. *Mariana Pineda (Una vida ejemplar)* se publicó en Ciudad de México en 1958. Había sido escrita “con ternura y con emoción, pensando en otras mujeres que, como Mariana Pineda, lucharon y murieron por causas grandes y generosas”, declaró la autora en la dedicatoria inicial, en la que también reconoció que, al escribir el libro, su pensamiento se había volcado “en las mujeres de España, en las cuales alienta aún, vivo y fragante, el espíritu de la heroína de Granada” (Elías 1958: 9). Para Elías –como para Oyarzábal y para sus camaradas de la Unión de Mujeres Españolas en México– Mariana Pineda era la encarnación de la mujer republicana que había defendido valientemente dicha causa durante la Guerra Civil, y que, una vez finalizada, había continuado dando muestras de su arrojo oponiéndose al régimen de Franco.²⁹ Por ello, la autora temía no haber sido capaz de estar a la altura de “esta mujer excepcional” (Elías 1958: 13), de esta mujer “serena, firme, digna”, que se mostraba ante ella “tan grandiosa, con la inspiración del héroe, con la fuerza arrolladora del genio” (Elías 1958: 14).

El relato de su vida se convierte, en consecuencia, en una hagiografía en la que se dan cita tanto informaciones procedentes de fuentes historiográficas –imposibles de utilizar en su totalidad por razones de espacio (Elías 1958: 181)– como las contenidas en los romances populares, de los que Elías toma una imagen mítica

28 En su primera entrega, la revista, entonces dirigida por Luisa Carnés, había reivindicado como “símbolo glorioso del pueblo que no se deja vencer y que, por ello, por la conquista de la libertad, de la justicia, de la independencia, es capaz de luchar hasta la muerte” a Agustina de Aragón, heroína de la Guerra de la Independencia que también hizo suya el franquismo. Con la divulgación de esta breve biografía de la defensora de Zaragoza, publicada de forma anónima el 1 de agosto de 1951, las responsables de *Mujeres Españolas* tal vez se propusieron responder a la utilización política de su figura que estaba haciendo la España de Franco, donde pocos meses antes se había estrenado la exitosa película de Juan de Orduña *Agustina de Aragón* (1950). Sea como fuere, lo cierto es que “Mujeres de España: Agustina de Aragón” vio la luz en la misma página en la que la publicación republicana ofreció el texto “Las trece rosas. Relato de un testigo presencial”, equiparándose así la representatividad republicana de todas ellas.

29 Ese fue el caso de la militante comunista Matilde Landa, cuyo suicidio en una cárcel franquista la elevó a la categoría de heroína. Su biografía se publicó, sin firma, en 1946, en el primer número de *Mujeres Antifascistas Españolas*, revista editada en París.

del personaje que somete a una suerte de *remitificación*. Con ese mismo objetivo imagina episodios de la vida cotidiana de Mariana Pineda, y convierte en un efectivo *leitmotiv* las alusiones a su muerte, presentes desde el inicio de la biografía –donde se reproduce el comunicado oficial, aparecido en *Gaceta de Madrid* el 7 de junio de 1831, en el que se daba cuenta de su ejecución (Elías 1958: 11) – hasta el final de la misma, lo que lleva a la autora a introducir continuas prolepsis en su relato. También son frecuentes los apóstrofes con los que se propuso mostrar la cercanía ideológica y emocional que la unía al personaje, la misma proximidad que habían experimentado los españoles de su tiempo –“¡Marianita, Marianita, alegría y orgullo de Granada! ¡El pueblo está contigo! ¡No lo sientes?” (Elías 1958: 226)– y que seguían percibiendo los del presente. A estos se dirigió asimismo la autora, tras establecer continuos paralelismos entre la España fernandina y la franquista, a fin de comprobar si había logrado cumplir los propósitos perseguidos al escribir el libro:

Amable lector [...], si en estas páginas en las que hemos querido verter principalmente toda la pasión que hubo en el corazón de Marianita, por la causa de la libertad de la España universal y eterna, has sentido la emoción de confundirte con ella en los momentos culminantes de su vida [...], creemos que estas páginas modestas [...] han cumplido su misión: destacar en el panorama dolorido, lleno de dramatismos también de la España de hoy, una figura de mujer que supo y pudo por obra y gracia de su maravilloso patriotismo, teñir de aureolas rosadas, llenas de promesas para el pueblo, el horizonte ensombrecido de su Patria (Elías 1958: 231–232).

Desprovistas del halo mítico con que se rodeó la figura de Mariana Pineda, las biografías de Concepción Arenal que compusieron en el destierro Clara Campoamor, María Enciso, Felisa Gil y Elvira Martín dan cuenta de su deseo de rendir el reconocimiento debido a la que fuera precursora del servicio social moderno, adalid de la justicia social y pionera del feminismo en su país. Mientras en España se cernía sobre su existencia y sobre su obra un ignominioso olvido (Caballé 2018: 13–14), en Buenos Aires veía la luz en 1939 *El pensamiento vivo de Concepción Arenal*, volumen antológico de la colección Biblioteca del Pensamiento Vivo, de la Editorial Losada, para el que Clara Campoamor escribió una extensa presentación.³⁰ En sus páginas recordó algunos de los principales acontecimientos de su vida, y se refirió asimismo al contenido esencial de sus libros, lo que la llevó a concluir que Arenal, quien “en razón de su sexo, no aspiraría en su época a ‘hacer carrera política o administrativa’”, “escribía, batallaba, actuaba

30 El libro se reeditó en 1943, año al que se alude a menudo por error como fecha de la primera edición.

por verdadero y hondo apostolado”, misión a la que la inclinaron “tres fuerzas: su pasión por la justicia; su dominio de la razón; su fe en la caridad como manifestación del amor humano. Y la fuerza que las ponía en marcha era su voluntad, una de las de mejor temple que se conocen” (Campoamor 2013: 24). En Concepción Arenal, aseguró Campoamor, “revive el espíritu del Quijote”; constituye “el paralelo femenino más acabado del loco genial y bueno de Cervantes” porque, “como él, salió numerosas veces por el páramo de la indiferencia española en defensa de todas las injusticias y de todos los dolores” (Campoamor 2013: 48). Tampoco a la autora de *La mujer del porvenir* se le hizo justicia, aseguró Campoamor, ni siquiera después de su muerte. “Solo llegará para ella”, auguró, “el día en que su pueblo, al que con vehemencia amaba, medite al fin, serenamente, en aquellos anhelos de derecho, fraternidad y paz con que Concepción Arenal soñaba, y a los que dio su mente poderosa, su corazón inmenso, su templada voluntad” (Campoamor 2013: 49).

Si, por su propia trayectoria, Clara Campoamor fue una de las mejores biógrafas que Concepción Arenal pudo tener, no es de extrañar que la maestra y escritora comunista María Enciso –que había trabajado como inspectora de trabajo en España y conocía bien la situación social y profesional de la mujer (Montiel 2020: 61) – decidiera aquilatar también la altura y la significación de la intelectual gallega. Con toda probabilidad lo hizo inicialmente en alguna publicación periódica de Colombia, donde transcurrieron los primeros años de su exilio. En México, país en el que se radicó definitivamente, vio la luz “Concepción Arenal, voz de justicia y libertad”, texto fechado en 1944 que se incluyó en su volumen de ensayos *Raíz al viento* (1947). Influida tal vez por la lectura del trabajo de Campoamor, Enciso también emparentó a Concepción Arenal con Don Quijote, y se refirió asimismo a esa vocación apostólica que la llevó a vivir “en perenne llaga de amor humano por el dolor ajeno” (Enciso 1947a: 56). Los comentarios que le sugirieron algunas de sus obras resultan, sin duda, de mayor interés, sobre todo cuando alude a la situación de sus congéneres. Para Enciso, “sus ideas a este respecto son tan avanzadas que cualquier mujer podría ponerlas en práctica casi un siglo después” (Enciso 1947a: 62). La mujer del porvenir que imaginó Arenal, ¿no es una certera visión de estas mujeres de hoy?, se preguntó de forma retórica (Enciso 1947a: 63). “¿No es admirable que al repasar sus libros encontremos en sus páginas muchos párrafos aplicables a nuestra vida de hoy, y muchas iniciativas que todavía no se han llevado a cabo?”, continuó poco después. En su día no fue escuchada, “pero no importa”, aseguró. “Hasta nosotros llega” (Enciso 1947a: 64).

Para Felisa Gil, Concepción Arenal también fue un modelo de mujer. Desde las páginas de *Mujeres Españolas*, la exiliada rememoró brevemente los hitos más

relevantes de su existencia y los principios fundamentales de su pensamiento.³¹ Lo hizo sin escatimar elogios para la que consideró “una mujer superior y espejo de ciudadanía”, “una excelente mujer de su casa; hacendosa, femenina, madre”, que –de acuerdo con el objetivo perseguido por la publicación– debía ser considerada por las lectoras “un símbolo”, iluminador paradigma de que “dedicar unas horas semanales en defensa de la colectividad no resta a la mujer ninguna obligación en el hogar, si quiere cumplirla” (Gil 1954b: 6).

Gil inició su artículo apelando a los orígenes gallegos de Arenal, condición de la que partió la escritora y traductora coruñesa Elvira Martín para redactar en el destierro *Tres mujeres gallegas del siglo XIX. Concepción Arenal. Rosalía de Castro. Emilia Pardo Bazán* (1962), “triple ensayo biográfico” que se publicó en España, con prólogo de la periodista María Luz Morales, tras haberle sido concedido en 1961 el Premio de Biografía Aedos. Empeñada en incentivar el orgullo por la patria chica de sus padres, del que carecían, en su opinión, los hijos de los emigrantes gallegos en América –sentimiento que sí experimentaban, en cambio, los descendientes de los exiliados, menos dados a desprenderse fácilmente “de sus raíces telúricas” (Martín 1977: 222)–, se propuso hacerlo destacando, como sucede en otros países, “la calidad intelectual de sus mujeres notables”, tradicionalmente ignoradas en España, donde solo se refieren “cualidades muy estimables”, como “su gracia y su ternura”, pero poco significativas para “determinar la superioridad de las razas y de los pueblos” (Martín 1977: 223). “Como mujer y como gallega” que aún recordaba relatos de sus abuelos sobre aquellas gallegas ilustres, Martín recreó sus vidas “en base a los pocos datos fehacientes que se conocen”, informaciones que complementó con “una interpretación libre de sus motivaciones y su psicología, siempre más fácil de captar”, según aseguró, “por una mujer también gallega” (Martín 1977: 223).

Identificada, por tanto, con todas ellas, la escritora relató ordenadamente la vida de Concepción Arenal, al tiempo que ponderaba el alcance de su pensamiento y de su trayectoria. “El más elevado monumento a su gloria será el que se alce en cada corazón que logre vencer el egoísmo con ayuda de su recuerdo” (Martín 1977: 85), resumió al fin. Concepción Arenal era un modelo de mujer, como lo fue también, a su parecer, Emilia Pardo Bazán, en su caso por haber sabido sublimar su fracaso en el amor gracias a la maternidad y al “gran triunfo de su talento” (Martín 1977: 202). Poco identificada con ella por su condición aristocrática, Martín cuestionó su feminismo. A la luz de sus narraciones le

31 Felisa Gil incluyó posteriormente este texto en su libro *España en la cruz (España dolorida y sangrienta no está muerta)* (1960: 218–220).

parecía que estaba “lleno de personalismo y reticencias”. Pardo Bazán, afirmó, “compadece a la mujer, pero la ve débil y no la estima”, por lo que “deja caer a sus heroínas víctimas de su propia debilidad” (Martín 1977: 199). Esta objetable lectura de su obra no impidió que acabara considerándola “una gran escritora, la mejor desde los tiempos de Santa Teresa, honra del sexo femenino y de las letras españolas” (Martín 1977: 209).

La vida de Rosalía de Castro –“el alma de Galicia” (Martín 1977: 97), “médula del galleguismo” (Martín 1977: 139) – es desgranada con ayuda de la documentación consultada, fuentes que Elvira Martín pone en duda en numerosas ocasiones. También reitera la condición de “desterrada bajo el agotador cielo castellano” (Martín 1977: 106) de la poeta, circunstancia por la que su biógrafa se siente muy próxima a ella. Comprende su nostalgia por la tierra lejana; entiende la tristeza que le reporta su matrimonio, y se solidariza con la escritora, reprobando a menudo el comportamiento de su esposo. Pero, por encima de todo, valora su capacidad para trasladar su dolor a sus poemas. “La evocación de la tierra natal en los versos nostálgicos de Rosalía no solo humedece los ojos de los gallegos ausentes”, asegura Martín, “sino que son también espolique que los acicatea en la lucha con afanes de triunfo, porque triunfar es volver” (Martín 1977: 153).

“Rosalía escribe en la dulce lengua gallega, con el sentimiento y la melancolía de su raza” (Enciso 1947b: 80), afirmó María Enciso en “Rosalía de Castro y la soledad”, semblanza compuesta en 1944 que vio la luz, como la de Concepción Arenal antes mencionada, en el volumen *Raíz al viento*. Desde el destierro, el recuerdo de Galicia provocó en ella –que había nacido en Almería y había vivido durante años en Cataluña– tanta nostalgia por la patria perdida como la que sentían los naturales de la que ella consideraba “la alborada de España” (Enciso 1947b: 76). Como Enciso, Luisa Carnés no dejó de referirse en ningún momento a su esencia gallega en las páginas de *Rosalía de Castro. Raíz apasionada de Galicia*, biografía que se difundió por primera vez en 1945.³² La autora de *Follas novas* fue, en palabras de la escritora madrileña, “profundamente regionalista”, pero también, y precisamente por ello, “hondamente española en su corazón” (Carnés 2018: 129). Por eso quiso denunciar la “sistemática postergación” a la que había sido condenada. “Este olvido de los contemporáneos hace profundamente simpática a Rosalía” (Carnés 2018: 112), confesó Carnés, que acaso vio en ella un precedente de lo que habría de pasar consigo misma y con tantos y

32 Un capítulo de la misma se reprodujo en el volumen colectivo *Retablo Hispánico* (1946); el texto completo se publicó, nuevamente en Ciudad de México, en 1964. Sobre esta obra véase Olmedo (2014: 220–233).

tantos escritores exiliados. Lo que queda acreditado en esta biografía es que se identificó con ella –“el más dulce y amoroso de los seres” (Carnés 2018: 79)– por su condición de “escritora popular” (Carnés 2018: 115) y por haber vivido al margen del ambiente literario de Madrid –“las tertulias intelectuales de los cafés [...] le son profundamente molestas”, aseguró Carnés (2018: 57)–, una ciudad –la suya– que la exiliada conocía muy bien y que recreó en la distancia con un desacostumbrado y nostálgico costumbrismo. Pero fue su firme compromiso social y político –perfectamente acreditado en sus novelas *Natacha* (1930) y *Tea rooms* (1934)– lo que la hermanó con Rosalía de Castro, cuyo “dolor por los emigrantes, por la miseria y el abandono de Galicia” (Carnés 2018: 107), presente en su obra y referido en numerosas ocasiones en la biografía, era el suyo propio.

Esta aproximación a la producción biográfica de las escritoras del exilio republicano de 1939 da cuenta del cultivo nada desdeñable, en términos cuantitativos, que hicieron del género, extremo en el que, para empezar, resulta de interés reparar. Su común inclinación a relatar las vidas de algunas de sus congéneres invita a reflexionar sobre las razones por las que las eligieron para hacerlo. Necesitaban revisitarse el pasado para entender y para afrontar un presente y un futuro que les resultaban mucho más dolorosos e inciertos que a sus homólogos masculinos. Porque, si bien todos ellos tuvieron que asumir que habían sido arrojados de su propia patria –con lo que eso conlleva–, para las españolas que habían celebrado los avances alcanzados en favor de la igualdad de la mujer y que habían albergado esperanzas de continuar caminando en esa dirección, la derrota de la República fue una doble derrota. Refugiadas en países con costumbres y políticas tan o más sexistas que las desarrolladas tradicionalmente en España, eran conscientes de que su propia trayectoria como profesionales, intelectuales o artistas –por la que habían luchado con denuedo en sus inicios– se vería afectada por las nuevas circunstancias, lo que las convertiría en víctimas de un proceso de regresión que no parecían dispuestas a aceptar. La práctica periodística o literaria debe verse, por ello y en primer lugar, como un acto de afirmación de su deseo de realización personal, acto que, en los casos que nos ocupan, adquiere mayor significación puesto que las escritoras recuperan de la historia de España y de la del Nuevo Mundo las vidas de mujeres pioneras y de mujeres ejemplares que les pueden ayudar a fortalecer sus convicciones y que estaban llamadas a servir asimismo para que contribuyeran a que las lectoras tomaran conciencia de su propia realidad.

Las narraciones analizadas presentan, a pesar de su diversidad, rasgos comunes. Las biógrafas no eluden nunca el análisis de las emociones, estados de ánimo

que ocasionan e incrementan el sufrimiento de ser mujer en el que todas reparan. Lo experimentan por tener que asumir los roles que les han sido impuestos en cada época, pero también por no ser capaces de sobreponerse a las contradicciones en las que ellas mismas incurren. Hubo muchas colas de cometa entre las exiliadas republicanas, una realidad que subyace en varias de las biografías analizadas, no solo en las escritas por María Teresa León. En la mayoría de ellas se vislumbran las renuncias que tuvieron que asumir o que podrían llegar a asumir en el ámbito público a causa de las exigencias procedentes de su entorno íntimo y doméstico. En la prensa de partido, la aceptación de los roles de género tradicionales parece no cuestionarse. La heroicidad de la mujer debe ponerse al servicio de los objetivos políticos de la colectividad, no de la consecución de sus derechos. El mensaje feminista –cuando se incluye– no es unánime ni está exento de contradicciones. No la hay a la hora de reconocer el esfuerzo que supone ser mujer. Las historias de vida en las que decidieron ahondar las escritoras del exilio republicano de 1939 así lo demuestran.

OBRAS CITADAS

- Aguilera Sastre, Juan. 2002. “La República de la Libertad: homenaje a Mariana Pineda”, en Juan Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República. Ilusión y compromiso*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos: 143–172.
- Alfonso García, María del Carmen. 2016. “A la sombra de una muchacha muerta en flor: la huella de Mariana Pineda en *Cartas de doña Nadie a don Nadie* de Matilde Cantos”, en Helena Houvenaghel (coord.) y Florian Serlet (col.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano. Estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Ciudad de México: Porrúa: 207–222.
- Ayala, Óscar L. 1996. “El fin de la vanguardia: De la crisis de la novela al éxito de la biografía en España. El ejemplo de Antonio Espina”, en Antonio Espina, *Audaces y extravagantes y otros aventureros con fondo ambiental*, Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi: 11–51.
- Badía, Mindy E. 2021. “Década de 1940. Aproximaciones biográficas, feministas y metacríticas”, en Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: Un siglo de apreciaciones críticas (1910–2010)*, Nueva York: IDEA: 121–147.
- Ballester, Manuela. 1954. “La escultora Luisa Roldán”, *Mujeres Españolas*, 22, octubre: 11.
- _____. 2021. *Mis días en México. Diarios (1939–1953)*, ed. Carmen Gaitán Salinas, Sevilla: Renacimiento.

- Barrachina, Esther y Judith Moris Campos. 2016. "García Usón, Angustias", en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (dirs.), *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento, vol. II: 441–442.
- Bravo Villasante, Carmen. 1969. *Biografía y literatura*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Bourdieu, Pierre. 1989. "La ilusión biográfica", *Historia y Fuente Oral*, 2: 27–33.
- Caballé, Anna. 2018. *Concepción Arenal. La caminante y su sombra*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- _____. 2020. "Mujer, feminismo y biografía", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29: 37–59.
- _____. 2022. "La biografía ya es mayor de edad", *Babelia. El País*, 2 de abril: 8.
- Campoamor, Clara. 2013. *El pensamiento vivo de Concepción Arenal*, Sevilla: Espuela de Plata.
- _____. 2018. "Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa", en *Del amor y otras pasiones (Artículos literarios)*, Madrid: Fundación Santander.
- _____. 2021. *Sor Juana Inés de la Cruz*, Sevilla: Renacimiento.
- Carnés, Luisa. 2018. *Rosalía. Raíz apasionada de Galicia*, Gijón: Hoja de Lata.
- Castillo Robles, María. 2019. *María Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político*, Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Chacel, Rosa. 1980. "Prefacio", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos y endechas*, Barcelona: Editorial Labor: 7–19.
- _____. 1986. "Sor Juana Inés, poeta de la circunstancia", *Rebañaduras*, Salamanca: Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León: 159–181.
- _____. 2014a. "Cómo y por qué de la novela", *La lectura es secreto*, Madrid: La linterna sorda: 200–219.
- _____. 2014b. "Poesía de la circunstancia", *La lectura es secreto*, Madrid: La linterna sorda: 30–49.
- Díez-Canedo, Enrique. 1928. "El afán de las vidas", *El Sol*, 18 de octubre: 2.
- Domínguez Prats, Pilar. 2009. "La actividad política de las mujeres republicanas en México", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 735: 75–85.
- Elías, Emilia. 1958. *Mariana Pineda (Una vida ejemplar)*, Ciudad de México: Impresora Juan Pablos.
- Enciso, María. 1947a. "Concepción Arenal, voz de justicia y libertad", *Raíz al viento. Ensayos*, Ciudad de México: EDIAPSA: 54–64.
- _____. 1947b. "Rosalía de Castro y la soledad", *Raíz al viento. Ensayos*, Ciudad de México: EDIAPSA: 76–83.
- Español, Luis. 2021. "Prólogo", en Campoamor 2021: 7–31.

- Espina, Antonio. 1963. "Ramón, genio y figura", *Revista de Occidente*, 2ª época, 1, abril: 54–64.
- Estébanez Gil, Juan Carlos. 1995. *M.ª Teresa León. Estudio de su obra literaria*, Burgos: Editorial La Olmeda.
- _____. 2005. "María Teresa León: valoraciones de un centenario", en Olga Álvarez (coord.), *María Teresa León: memoria de la hermosura*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales: 173–198.
- Ferris, José Luis. 2017. *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903–1988)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Gil, Felisa. 1954a. "Dª María Pacheco de Padilla", *Mujeres Españolas*, 19, 1 de enero: 7.
- _____. 1954b. "Concepción Arenal", *Mujeres Españolas*, 20, marzo: 6
- _____. 1960. *España en la cruz (España dolorida y sangrienta no está muerta)*, México DF: Ediciones Libertad.
- Gómez Sobrino, Isabel. 2017. "La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcín y Carmen Conde: *Una habitación propia* como taller de autenticidad estética", *Castilla. Estudios de Literatura*, 8: 436–458.
- Gracia, Jordi. 2018. "Imaginación moral y biografía", *Letras de Hoje*, 53.2: 240–244.
- Guilarte, Cecilia G. de. 1958. *Sor Juana Inés de la Cruz. Claro en la selva*, Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin.
- _____. 1970. *Juana de Asbaje, la monja almirante (Sor Juana Inés de la Cruz)*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- _____. y Silvia Mistral. 2015. *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla: Ediciones Ulises.
- Ledesma Fernández de Castillejo, Beatriz. 2018. "Entre coplas y amores...", en *Campoamor 2018*: 9–14.
- León, María Teresa. 1968. *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 1999. *Memoria de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Castalia.
- _____. 2003. *La niña del balcón de la calle del Perro. Una mujer de genio*, ed. fac., Madrid: Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- _____. 2015. *Trabajos de una desterrada*, ed. de Gabriel Cacho Millet, Madrid: Sial Pigmalión.
- López García, José-Ramón. 2017. "Mitos de la literatura, las artes y la política en el exilio. Lorca", en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Siglo XXI: 458–465.

- “Mariana Pineda”. 1953. *Mujeres Españolas*, 17: 16.
- Martín, Elvira. 1977. *Tres mujeres gallegas del siglo XIX. Concepción Arenal. Rosalía de Castro. Emilia Pardo Bazán*, Barcelona: Editorial Aedos, 2ª ed.
- Martín Gijón, Mario. 2017. “Mitos de la literatura, las artes y la política en el exilio. Unamuno”, en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Siglo XXI: 430–437.
- Montiel Rayo, Francisca. 2011. *Esteban Salazar Chapela en su época. Obra literaria y periodística (1923–1939)*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/32175>
- ____ (ed.). 2020. *De mujer a mujer. Cartas desde el exilio a Gabriela Mistral (1942–1956)*, Madrid: Fundación Santander.
- “Mujeres de España. Agustina de Aragón”, *Mujeres Españolas*, 1, 1 de agosto: 6.
- Muñoz Soro, Javier. 2017. “Mitos de la literatura, las artes y la política en el exilio. Antonio Machado”, en Mari Paz Balibrea (coord.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Siglo XXI: 440–446.
- Nelken, Margarita. 1951. “En el tricentenario de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Revista Internacional y Diplomática*, 30 de noviembre: 47–48.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2022. “Contingencia histórica y mito romántico: Teresa (1941), de Rosa Chacel”, en Susanne Hartwig (ed.). *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana: 49–69.
- “Nuestras heroínas. Matilde Landa”, *Mujeres Antifascistas Españolas*, 1, 1 de noviembre: 8.
- Olmedo, Iliana. 2014. *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*, Sevilla: Renacimiento.
- Ontañón, Juana de. 1975. “Biografía”, en Teresa de Jesús 1975: VII–XLVIII.
- Palencia, Isabel de. 1945. “Mariana Pineda”, *Reconquista de España*, 10, 11 de agosto: 4.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio y Dalia Hernández Reyes. 2021. “Década de 1950. Temas sobresalientes y conmemoraciones durante ‘El año Sor Juana’”, en Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: Un siglo de apreciaciones críticas (1910–2010)*, Nueva York: IDEA: 149–283.
- Serlet, Florian y Helena Houvenaghel. 2015. “El personaje femenino y la libertad temporal en tres novelas históricas de Angelina Muñiz: *Morada interior* (1972), *El mercader de Tudela* (1995) y *La burladora de Toledo* (2008)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44: 59–72.

- Serrano Asenjo, Enrique. 2002. *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928–1936)*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sierra Infante, Sonia. 2011. “Exilio y mujer en *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* de María Teresa León”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López-García (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento: 1113–1119.
- Smerdou Altolaquirre, Maya. 2003. “Preliminar”, en León 2003: 7–10.
- Teresa de Jesús, Santa. 1975. *Las moradas. Libro de su vida*, México DF: Porrúa.
- Torre, Guillermo de. 1935. “El ensayo, la crítica y otras prosas”, en Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela (eds.), *Almanaque literario 1935*, Madrid: Plutarco: 62–71.
- Torres Nebrera, Gregorio. 1999. “Introducción. Biografía y crítica”, en León 1999: 63.
- Trabulse, Elías. 1980. “Prólogo”, en Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, Ciudad de México: 13–22.
- Vara Ferrero, Natalia. 2018. “La crítica e historia literaria desde el exilio”, en Mario Martín Gijón (ed.), *El ensayo del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento, vol. II: 13–211.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2014. “Entre ondas, lienzos y bambalinas: los retratos de mujer de María Teresa León”, *Foro Hispánico*, 48: 31–44.
- _____. 2022. “Estrategias de adaptación de una exiliada: mito e historia en la obra de María Teresa León”, en Susanne Hartwig (ed.). *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana: 29–48.

Luisa García-Manso

Universiteit Utrecht

LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO DE 'LA LIBERTARIA' EN LA OBRA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, FEDERICA MONTSENY Y TERESA GRACIA¹

Resumen: María Silva Cruz (1915–1936), más conocida como ‘la Libertaria’, fue una joven campesina anarquista que sobrevivió a la masacre de Casas Viejas (11–12 de enero de 1933), y atrajo la atención de la prensa, que la presentó como una revolucionaria peligrosa, una campesina inocente o una heroína anarquista. Al comienzo de la Guerra Civil, María Silva fue ejecutada por el bando sublevado, lo que la convirtió en una heroína. Una de las representaciones más llamativas de su trágico destino se encuentra en el “Romance de la Libertaria” (1936), una llamada a las armas escrita por la poeta anarquista Lucía Sánchez Saornil. Tras la victoria de Franco, la Libertaria desapareció de la literatura producida en España. Su recuerdo, sin embargo, pervivió en dos obras escritas por autoras de distintas generaciones que se exiliaron en 1939: *María Silva la Libertaria* (Toulouse, 1951), novela breve de Federica Montseny, y *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)* (Roma, 1973), obra de teatro de Teresa Gracia. En este ensayo examino el mito de la Libertaria y su recorrido desde la Segunda República hasta el exilio republicano. ¿Qué elementos definen el mito de la Libertaria? ¿Cómo se recrea en cada momento la figura de la heroína anarquista? El recorrido por los textos mostrará cómo el mito de la Libertaria se va consolidando en las obras de estas escritoras desde la inicial exaltación como icono femenino de la revolución hasta la reivindicación de la agencia y el empoderamiento femenino.

Palabras clave: Representación literaria, Feminismo, Anarquismo, Casas Viejas, María Silva Cruz

Abstract: María Silva Cruz (1915–1936), better known as ‘la Libertaria’ [Libertarian], was a young anarchist peasant who survived the massacre of Casas Viejas (11–12 January 1933). The press depicted her as either a dangerous revolutionary, an innocent peasant or

1 Este ensayo forma parte del proyecto de investigación “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-100; MCIU/AEI, FEDER, UE).

an anarchist heroine. At the beginning of the Spanish Civil War, María Silva was executed by the Rebel faction, which turned her into a heroine. One of the most appealing representations of her tragic fate lies in the “Ballad of The Libertarian” (1936), a call for revolution written by anarchist poet Lucía Sánchez Saornil. After Franco’s victory, la Libertaria disappeared from the literature produced in Spain. Her memory, however, lived on in two works written by authors from different generations who went into exile in 1939: *María Silva the Libertarian* (Toulouse, 1951), a short novel by Federica Montseny; and *Casas Viejas (Gothic and Peasant Tragedy)* (Roma, 1973), a play by Teresa Gracia. In this article, I examine the myth of la Libertaria and her journey from the Second Republic to the Republican exile. What elements define the myth of la Libertaria? How is the figure of the anarchist heroine recreated at each moment? The literary construction of the myth of la Libertaria gets stronger from the initial exaltation of the female icon of revolution to the recognition of female agency and empowerment.

Keywords: Literary Representation, Feminism, Anarchism, Casas Viejas, María Silva Cruz

María Silva Cruz, la Libertaria: entre la historia y el mito

Pocos personajes históricos traspasan las fronteras de la historia para convertirse en mitos. Este es el caso de dos campesinos andaluces, Francisco Cruz Gutiérrez y María Silva Cruz, abuelo y nieta, más conocidos como “Seisdedos” y “la Libertaria”, cuyas vidas quedaron trágicamente vinculadas a los sucesos de Casas Viejas en 1933. María Silva Cruz (Benalup-Casas Viejas, Cádiz 1915 - Paterna de Rivera, Cádiz, 1936), saltó a la fama tras sobrevivir a la represión de Casas Viejas (11-12 de enero de 1933) y morir fusilada tan solo tres años después, al comienzo de la Guerra Civil. En Casas Viejas, consiguió escapar del asalto e incendio de la choza de su abuelo, donde fallecieron ocho personas, en su mayoría pertenecientes a la familia Cruz, incluido el propio Seisdedos. Este acontecimiento tuvo lugar en el contexto de la segunda insurrección anarquista de enero 1933. La prensa se hizo eco de los sucesos de Casas Viejas y la represión acometida en la localidad gaditana causó una grave crisis política que terminaría por poner fin al primer bienio de la Segunda República Española presidido por Manuel Azaña (Mintz 1982: 227-251).

Las figuras del anciano Seisdedos –apodado así por tener seis dedos en manos y pies– y de su joven nieta, la Libertaria, adquirieron enseguida tintes legendarios por la manera en que tanto sus detractores como sus simpatizantes estilizaron sus figuras en la prensa de la época. Tal y como indican Brey y Maurice, ambos reunían una serie de características que favorecieron la rápida mitificación de sus personas: su edad, “un anciano de setenta y tres años y una muchacha de diecisiete”; sus apodos, que “ya les concedía cierto rasgo épico”; y, por último,

“lo desigual de la lucha” y la “confusión creada por las noticias contradictorias o falsas publicadas en la prensa” (1976: 185), un aspecto que, como veremos, contribuyó también a potenciar su perfil heroico. A estos motivos habría que añadir, en lo que respecta al interés despertado en torno a la figura de la Libertaria, su condición de mujer comprometida con la lucha anarquista en una época en la que las mujeres obtuvieron el derecho al voto, estaban accediendo a la esfera pública y ocupaban puestos de responsabilidad política por primera vez, una realidad emergente que causaba desasosiego en las capas más conservadoras de la sociedad (Vilches-de Frutos 2008).

María Silva Cruz formaba parte de “Amor y Armonía”, un grupo de mujeres anarquistas de Casas Viejas al que también pertenecían su hermana Catalina Silva Cruz y su amiga Manuela Lago, quien falleció durante el asalto a la choza de Seisdedos (Mintz 1982: 162–163; Gutiérrez Molina 2008: 53). Después de escapar de las llamas de la choza de su abuelo junto con su primo Manuel García Franco, María Silva se refugia en la casa donde estaba su madre, hasta que deciden emprender la huida del pueblo, como habían hecho otros vecinos. A su regreso a Casas Viejas el día 14 de enero, es apresada por unos guardias civiles y llevada a la cárcel de Medina Sidonia (57–59). Allí es entrevistada por algunos medios y conoce a Miguel Pérez Cerdón (Algar, Cádiz, 1909 – Cartagena, 1939), conocido periodista anarquista que se convertirá en su compañero y con quien tendrá a su único hijo.

Años después, a comienzos de la Guerra Civil, María es detenida y fusilada por el ejército sublevado, unos hechos de los que se hicieron eco nuevamente los escritores y periodistas del momento. Sin embargo, tras la victoria del bando franquista, la pervivencia de su memoria quedó relegada al exilio. Así pues, este ensayo pretende profundizar en la construcción del mito de la Libertaria en tres tiempos: después de los sucesos de Casas Viejas en 1933, tras su asesinato en 1936 y en el exilio. Con el fin de indagar en las bases del mito, se tomará como punto de partida una selección de noticias publicadas en la prensa en los días siguientes a los sucesos, así como *Viaje a la aldea del crimen* (1934), de Ramón J. Sender, las crónicas sobre Casas Viejas que mayor proyección han tenido a lo largo del tiempo y que sirvieron de inspiración creativa para otros autores, como el poeta valenciano Pascual Plá y Beltrán. A continuación, se analizarán tres obras literarias de autoría femenina en las que la Libertaria cobra un mayor protagonismo. En primer lugar, el “Romance de la Libertaria” (1936), de la poeta Lucía Sánchez Saornil; *María Silva la Libertaria* (1951), novela breve de Federica Montseny; y, finalmente, *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)* ([1973] 1992), de Teresa Gracia. ¿Qué elementos definen el mito de la Libertaria? ¿Cómo se recrea la figura de la heroína anarquista en cada momento?

En los días posteriores a los sucesos, las informaciones sobre María Silva publicadas en la prensa son confusas y oscilan entre la imagen de una revolucionaria mortífera y la de una joven, bella e inocente campesina. En un primer momento, como se observa en un artículo de *La Voz* del 13 de enero, es presentada prácticamente como la guerrillera que carga la escopeta del “terrible Seis Dedos [sic]” para que este, con “una audacia loca”, pueda disparar tiros ciertos: “una niña, llamada Libertaria, que preparaba las armas al padre para que éste hiciera fuego continuo” (“La tragedia” 1933: 1). Unos días después, los medios comienzan a matizar los detalles sobre la joven, sin abandonar por ello el tono sensacionalista, como se puede observar en este llamativo titular de *El Heraldo de Madrid* publicado el 16 de enero: “Ahora resulta que la terrorífica ‘Libertaria’ es una bella e inocente panadera de dieciocho años, que no intervino en los sucesos” (“Figuras” 1933: 11). El reportero del diario *Ahora* que la entrevista en la cárcel destaca también su juventud y belleza en un artículo del 17 de enero: “Se trata de una mujer joven y guapísima, que se llama María Silva Cruz, alias ‘la Libertaria’” (“Lo que dice” 1933: 9). El 22 de enero se publica un reportaje en la revista gráfica *Crónica* en el que se hace referencia expresa a la atención despertada en torno a los sucesos de Casas Viejas y al papel desempeñado por aquella joven de “alma brava”:

Las gentes quieren conocer hasta los más nimios detalles del extraordinario suceso. Se habla con delectación egoísta y morbosa de la lucha –más de fieras que de hombres– entablada entre guardias y campesinos en torno a la choza miserable de *Seisdedos*, escondida entre las chumberas de Casas Viejas. Se preguntan unos a otros qué clase de criatura es *la Libertaria*, moza de alma brava. Y se comenta, con el alma dolorida y angustiada, cómo el odio, el coraje y el valor de los luchadores, ha convertido en guñapos sangrientos los cuerpos de veinticuatro hombres. Y al hablar de Casas Viejas, las gentes lo miran a uno con los ojos muy abiertos, con emoción contenida, como si en vez de ir a un pueblecito andaluz, relicario de románticos amores, de decirse graciosos y de tierra florecida, marcháramos al infierno (Romano 1933: 3).

Ese mismo día, aparece en *Ahora* un artículo de Pío Baroja, en el que reacciona a la carta de un anónimo lector que culpabiliza a la literatura del desorden sentimental que existe en España, pues considera que enaltece al bandido generoso, al aventurero y al anarquista, en lugar de honrar a los héroes patrióticos y políticos. Baroja responde que no hay figuras heroicas entre los republicanos, los socialistas o los monárquicos alfonsinos y afirma que “no eran de esos lepóridos el jefe anarquista de Casas Viejas, ‘el Seisdedos’ con sus hijos y la muchacha que preparaba las armas para que el hombre hiciera fuego sin interrupción. Esos tenían madera de héroes como los de Numancia o los de Zaragoza. [...] Hay en ellos valor y una idea grande, aunque sea utópica” (Baroja 1933: 5). Como vemos,

además de recrearse en la imagen de guerrillera audaz, el escritor vasco alaba el heroísmo de la joven hasta el punto de considerarla con derecho a entrar en el panteón revolucionario clásico:

Yo, si fuera andaluz y anarquista, pugnaría por que en los Sindicatos de la C.N.T. quitaran de las paredes los retratos de algunos viejos barbudos vulgares, dogmáticos y pedestres y pusieran, en cambio, la efigie de la muchacha anarquista, desconocida hasta hoy, de Casas Viejas. Como los países militaristas tienen el culto del soldado desconocido, los libertarios podrían tener el culto de la anarquista desconocida. Esa andaluza admirable por lo brava, tiene el derecho de entrar en el panteón revolucionario clásico (Baroja 1933: 5).

Veremos que esta identificación de la Libertaria con una heroína anarquista se reforzará a partir del año 1936, tras el trágico fallecimiento de la joven. En la línea de Baroja, aunque con una perspectiva más centrada en el papel de las mujeres, se halla el artículo de Hildegart Rodríguez Carballeira aparecido el 26 de enero de 1933 en *La Tierra*. Su artículo supone ya un giro con respecto al retrato de la Libertaria ofrecido en las noticias mencionadas anteriormente, ya que las apreciaciones sobre el físico y la belleza de la joven ceden paso a una aproximación más empática, centrada en su tragedia personal: "Otra 'Libertaria', joven también, a la que la terrible tragedia de Casas Viejas privó de todos sus familiares, abandonándola en la más absoluta soledad, vive ahora tras las rejas de la cárcel de Cádiz" (Rodríguez Carballeira 1933: 4). Curiosamente, Hildegart apenas le dedica espacio a María Silva, ya que su artículo es en realidad una ofrenda "para la muchachita que cayó víctima del doble ataque de las balas y del fuego y que unió su nombre tan discutido (para unos, Francisca; para otros, Manolita; para otros, Mariquilla) a la lista de los mártires de la revolución que, iniciándose en Jaca, prosigue su curso, del cual esta República es un simple tumor que será menester sajar un día" (4). Las verdaderas protagonistas de la tragedia de Casas Viejas son, para Hildegart, las otras dos mujeres que estaban en la choza de Seisdedos y que no corrieron la misma suerte que María Silva, pereciendo durante el asalto y cuyos nombres no resultan tan conocidos: Josefa Franco –tía política de María Silva– y Manuela Lago (Gutiérrez Molina 2008: 56). En concreto, la joven a la que Hildegart dedica su elogio es Manuela Lago, amiga de María Silva, que murió acribillada por las balas cuando intentaba huir de las llamas (57). Hildegart compara a Manuela Lago con un personaje histórico femenino de gran proyección literaria, Mariana Pineda: "La muerte de esta muchacha, Mariana Pineda del siglo XX, que no se limita a bordar banderas para los rebeldes o a ocultar conspiradores en su hogar, sino que actúa a su lado en el fragor de la pelea, con sublime desprecio de su vida, será un 'yo acuso' que se alzarán constante frente a

cuantos han contemplado impávidos la tragedia, la han causado o la han dirigido” (Rodríguez Carballeira 1933: 4). Sin embargo, Hildegart no acertará en su predicción en que esa será la libertaria “que se incorporará a la leyenda, a la que se dedican las coplas de los poetas populares” (4).

Sin duda, la representación de la Libertaria que ha contado con más lectores a lo largo del tiempo y, por lo tanto, con mayor proyección, es la propuesta por Ramón J. Sender (Chalamera, Huesca, 1901 - San Diego, EE. UU., 1982) en sus crónicas publicadas en el diario *La Libertad* a partir del 19 de enero de 1933 y, posteriormente, recopiladas en *Casas Viejas* (1933) y en *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (1934), versión esta última que incluye algunas modificaciones.² Las crónicas de Sender profundizan en el contexto social en que se produce la insurrección anarquista de Casas Viejas y le otorgan un papel determinante a Francisco Cruz, el famoso Seisdedos, destacando su afiliación ideológica, a pesar de que su rol en la insurrección no fuera tan relevante (Brey y Maurice 1976: 187; Mintz 1982: 275; Ramos Espejo 1984: 62-70). Gutiérrez Molina achaca a Sender la imagen de Seisdedos como líder de la revuelta (2008: 60). Mintz coincide con esta idea y, además, considera las crónicas de Sender como una obra de propaganda que denigró al gobierno de Azaña (1982: 250).

En lo que respecta a la representación de la joven María Silva, se observa cierta confusión en torno a aspectos biográficos concretos como su edad.³ En su caracterización del personaje, Sender insiste en aspectos positivos que también destacaron otros periodistas que la entrevistaron, como su atractivo físico y su buen carácter: “Mariquilla –diecisiete años morenos y gentiles, con una alegría natural–” (Sender 2016: 86). El uso del apelativo familiar “Mariquilla”, quizás escuchado en sus entrevistas con vecinos de Casas Viejas, incide en su juventud y su procedencia andaluza, un aspecto que se recalca también en los rasgos del habla del personaje tal y como los transmite Sender y que le otorgan un tono costumbrista a sus pocas apariciones.⁴ Destacan también las referencias a su

- 2 Las crónicas de Eduardo de Guzmán aparecidas en *La Tierra* tuvieron también una gran repercusión en su momento, aun sin alcanzar la misma proyección que las de Sender en las décadas siguientes. Guzmán menciona brevemente a María Silva, aunque no estiliza su figura (Guzmán 2007).
- 3 En una de las crónicas Sender señala que tiene diecisiete años (2016: 86); en otra que es una “chiquilla de quince años” (126); y, en la explicación de su declaración, tiene dieciséis (171).
- 4 Por ejemplo, en la crónica dedicada al desarrollo de los acontecimientos dentro de la choza, Sender indica que “Mariquilla animaba a sus parientes: / –Totá, la cárse, ¿no es eso?” (2016: 87).

carácter melancólico, su inteligencia natural y su discreción; lo que contribuye a generar una imagen positiva y amable de María Silva:

Mariquilla, no solo no se quejaba, sino que estaba alegre casi siempre, con motivo o sin él. Mariquilla Silva Cruz, morena gentil, con una tilde de melancolía entre dos sonrisas o dos frases dichas como ella las dice, atropelladamente, pero bien enderezadas a su objeto, había de revelar luego, en la cárcel, en la calle, ante los fotógrafos, con los periodistas, una inteligencia natural y una discreción muy superiores a lo usual en las personas cultivadas de la ciudad (Sender 2016: 87).

La obra de teatro proletario en verso *Seisdedos (Tragedia campesina)* (1934), de Pascual Pla y Beltrán (Ibi, Alicante, 1908 - Caracas, 1961),⁵ recupera al personaje de “Mariquilla” en la estela de las crónicas de Sender. La coincidencia nominal no es trivial, ya que también se dan otras correlaciones en el papel adoptado por el personaje. En ambas obras, Mariquilla irrumpe en el local del sindicato para informar de que el tren de la tarde ha vuelto a pasar y Josefa lo cuestiona. Acto seguido, Seisdedos le pide a Mariquilla que lea una octavilla (Sender 2016: 44–45; Pla y Beltrán 1934: 19–21). Más adelante, en el drama de Pla y Beltrán se repiten las palabras que Sender puso en boca de Mariquilla dentro de la choza de Seisdedos.⁶ Por lo demás, el personaje de la Libertaria no tiene en esta obra mayor protagonismo, tal y como ocurre en las crónicas de Sender. Es posible por lo tanto afirmar que Pla y Beltrán ha usado a Sender como fuente de inspiración en lo que respecta a la representación de este personaje.

El poeta valenciano había publicado anteriormente un romance titulado “Casas Viejas” en su poemario *Epopeyas de sangre* (1933), incluido en el estudio de Brey y Maurice. En dicho romance, Seisdedos es ensalzado nuevamente como el héroe de la revolución, mientras que el personaje de Mariquilla aparece nombrado en dos ocasiones, la primera cuando acompaña a su abuelo al sindicato y la segunda cuando huye con “su hermanito” del asedio (Brey y Maurice 1976: 199–204). Así pues, la versión de Mariquilla presentada por Sender y por Pla y Beltrán en estas obras es la de un personaje secundario, amable y alegre, que se sitúa al lado del abuelo anarquista, verdadero protagonista de los textos.

5 Para una presentación biobibliográfica de Pla y Beltrán y un análisis en profundidad de *Seisdedos (Tragedia campesina)*, véase Aznar Soler (2002). La obra de teatro fue llevada a escena por la compañía de Teatro Proletario de César Falcón el 17 de septiembre de 1934 en el Teatro de la Libertad de Valencia, según documenta Plaza Plaza (2019: 172).

6 Compárese con el fragmento de *Viaje a la aldea del crimen* citado en una nota más arriba: “MARIQUILLA: Alegrarse; / no tengáis temor; / total, qué, ¿la cárcel? / ¡Y qué importa eso!” (Pla y Beltrán 1934: 83).

La encarnación del pueblo oprimido: “Romance de la Libertaria” (1936), de Lucía Sánchez Saornil

El asesinato de María Silva Cruz, el 24 de agosto de 1936, dio pie a nuevas recreaciones literarias de su vida, como el “Romance de la Libertaria”, de Lucía Sánchez Saornil (Madrid, 1896 - Valencia, 1970), escritora y periodista bien conocida por su producción poética ultraísta y su activismo anarquista durante la II República y la Guerra Civil. En 1936 fundó junto con Mercedes Comaposada y Amparo Poch la federación anarquista Mujeres Libres y la revista con el mismo nombre. El “Romance de la Libertaria” se publicó en el quinto número de *Mujeres Libres*, en septiembre de 1936 (Sánchez Saornil 1936), y encabeza la colección de siete romances titulada *Romancero de Mujeres Libres* (1937), el único poemario que Sánchez Saornil publicó en vida.⁷ El *Romancero* recoge composiciones escritas al calor de los acontecimientos,⁸ en las que se enaltece la lucha del pueblo prestando una especial atención al “importante rol que las mujeres de las clases sociales más humildes y desfavorecidas desempeñan en el conflicto” y ofreciendo a las lectoras “unos modelos como mujeres que no solo les sirvan como referentes, sino también como espejos en los que puedan ver reflejado el heroísmo” (Plaza-Agudo 2019: 49). Así pues, la poeta encumbra en sus romances a mujeres como María Silva y Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina, haciéndolas merecedoras del mismo respeto y aliento poético que el también homenajeado Buenaventura Durruti.

En el número 10 de *Mujeres Libres*, publicado en julio de 1937, aparece un breve artículo sin firma titulado “España tierra de romance” en la que se define esta forma poética tradicional como “la expresión de todo lo trágico popular”, afirmando que la “rica cosecha de romances” de “nuestra guerra civil” componen “todo un nuevo ‘Romancero Español’, en el que quedará condensado lo más dramático y glorioso de nuestra Historia” (“España” 1937: 27). En el último número de la revista, de otoño de 1938, otro artículo sin firma ahonda en las características de estos romances surgidos de la guerra:

[...] la palabra vulgar, la poesía del pueblo, ya sea en acción o imaginada, es siempre así: sencilla, clara, surgida espontáneamente de la emoción de los gestores, y, por fluida

7 Fue publicado como folleto en 1936 por Mujeres Libres. El poemario ha sido reeditado en 2020 por la CGT con ilustraciones de Nuria Negro.

8 Los títulos de los romances incluidos en el volumen son los siguientes: “Romance de la Libertaria”, “¡Madrid, Madrid, mi Madrid!”, “¡Ay, rinconcito de Asturias!”, “Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de Guadalmedina”, “El 19 de julio”, “Romance de Durruti” y “Pasión de Asturias” (Sánchez Saornil 2020).

y viva, rica, no por cantidad silábica ni de palabras, sino en riqueza lírica auténtica -y muy honda- que exteriorizan simples vibraciones: gritos, vehemencias, exclamaciones, moviéndose: toda la gama de voces naturales castas de erudición y limpias de ficción engolada y representativa (“Romance” 1938: 23).

Podemos, en efecto, reconocer estos rasgos en los romances de Sánchez Saornil, escritos “desde la militancia, a vuelapluma” (Martín Casamitjana 1992: 60) y con un lenguaje vehemente y directo, con figuras retóricas que añaden expresividad y musicalidad al poema sin entorpecer su comprensión. El uso de exclamaciones, por ejemplo, se utiliza tanto para evocar la figura de la protagonista, lamentar su destino fatal y advertirle de un peligro inminente -“¡‘Libertaria’, has de ser fuerte! / María Silva, ¡de hierro!” (Sánchez Saornil 2020: 17)- como para arengar a los camaradas y al pueblo -“¡A las armas!, camaradas” (15)-. Además, se adopta un tono épico para enaltecer la fortaleza demostrada por María Silva en los momentos más arduos de su vida, que coinciden con eventos significativos de la historia del momento, fusionándose de esta manera el personaje individual con la memoria colectiva.

En primer lugar, se rememora la noche trágica de Benalup, con la consiguiente huida de María Silva. La agilidad con la que la voz poética exhorta a la joven a huir de una muerte segura en Casas Viejas presenta claras resonancias con el romance lorquiano “Preciosa y el aire”:

¡Ay, María Silva Cruz,
nieta del bravo ‘Seisedos’;
tus piernas de corza joven
hacen competencia al viento!
¡Corre hacia los negros campos;
corre viva, corre presto;
salva tus dieciséis años,
tu vida en flor, que aún es tiempo!
Salta las tapias enanas,
busca refugio en los cerros;
chacales con voz humana
siguen tu rastro sangriento,
¡Corre, María Silva, corre! (Sánchez Saornil 2020: 11).

A continuación, se alude a su paso por las cárceles, marcado por el acoso sexual perpetrado por “alguaciles y escribanos” (Sánchez Saornil 2020: 13).⁹ Sigue su experiencia de la maternidad, amenazada por el comienzo de la guerra

9 Gutiérrez Molina reproduce unos artículos de Miguel Pérez Cerdón -futuro compañero de María Silva- en los que el periodista anarquista denuncia “las insinuaciones groseras” que el “jefe de la cárcel y el municipal carcelero” le prodigaron a María Silva

que la acerca a un destino aciago. El *fatum* de María Silva la asemeja a “los grandes personajes femeninos de las tragedias clásicas” (Plaza-Agudo 2019: 47) y hallará su culmen al final del romance con la irrupción de sus verdugos: “Puños de gigante baten / la puerta del aposento / y la noche entra de pronto, / negra de horror y misterio” (Sánchez Saornil 2020: 17).

El romance presenta también algunos rasgos propios de la estética anarquista. En la literatura ácrata, es frecuente deformar al enemigo otorgándole características asociadas con animales feroces y detestables (Litvak 1981: 46), como se observa en estos ejemplos: “chacales con voz humana” (Sánchez Saornil 2020: 11), “una fiera al acecho” (11), “jeta asquerosa de puercos” (13), “Atila picó de espuelas / su raudo potro siniestro” (15), “los perros / han quebrado sus carlancas” (15). Por su parte, la heroína, María Silva, no solo es identificada con el pueblo, sino que se constituye en la *encarnación* del pueblo, conformando ambos un único *cuerpo* social y afectivo –y resalto estas palabras, dada la importancia del campo semántico referido al cuerpo y la carne en el romance–. En el poema se establecen dos bandos claramente diferenciados: el del privilegio y el de la pobreza, enfrentados en una guerra de clases –“sobre los campos de España / la sal del odio vertieron, / porque [sic] no dieran más pan / que el pan de su privilegio” (15)–; y más adelante: “Lucha cruel han trabado / la aristocracia y el pueblo, / y en revuelto amasijo / de carnes rotas y nervios, / rugen por tierras de España / cada uno por sus fueros” (17). María Silva y el pueblo humilde y libertario al que ella pertenece –un pueblo, como ella, “sin pan, sin libro y sin credo” (9)– son una misma carne. Su futuro compañero, Miguel Pérez Cordon, a quien conoce en la cárcel y que vendría a salvarla de sus depredadores sexuales, es carne de su carne: “Fuera botín descontado / tu carne, carne del pueblo, / si en la sombra no velaran / como dos puntas de acero / –carne de tu misma carne–, / un afán con ojos negros” (13). También su hijo, que le será arrancado de sus brazos, forma parte de su cuerpo: “Pedazos de tus entrañas / necesitan tus alientos” (17). Y, por último, el pueblo a quien la voz poética le encarga vengar su muerte: “¡Ay María Silva Cruz, / carne dolida del pueblo! / [...] ¡carne de tu misma carne, / te vengará el pueblo ibero” (19). De esta manera, el romance de Sánchez Saornil enaltece la figura de la Libertaria y la sitúa a la altura de una heroína trágica con la que el pueblo ácrata puede identificarse.

en la cárcel de Medina Sidonia (2008: 370 y 375). Este acoso se aborda tanto en el romance de Sánchez Saornil como en la novela de Federica Montseny.

La mártir de la revolución: *María Silva la Libertaria* (1951), de Federica Montseny

En 1951, la escritora y política anarcosindicalista Federica Montseny (Madrid, 1905 - Toulouse, 1994) publica una novela breve titulada *María Silva la Libertaria*, en la colección “El mundo al día” de Ediciones Universo (Toulouse). Esta colección sucedió a la revista *Universo* (1946–1948) de la CNT, primera publicación anarquista de carácter cultural del exilio español en Francia (López García 2017: 500), en la que se editaron obras literarias y sobre todo ensayos de temas diversos en formato folleto, a un precio asequible. Al igual que aquellas novelitas publicadas en “La Novela Ideal” y “La Novela Libre” durante los años 20, editadas por sus padres -Federico Urales (Juan Montseny) y Soledad Gustavo (Teresa Mañé)- y ella misma, se trata de una obra que divulga los principios ideológicos del anarquismo (Siguan Boehmer 1981). Aparece además publicada dentro de una serie titulada “Figuras de la revolución española”, cuyo cometido era recuperar y ensalzar a personalidades representativas del movimiento anarquista y mantener viva su memoria en el exilio.¹⁰

Siguiendo la estética de la literatura popular libertaria, Montseny ofrece una biografía novelada de María Silva en diecinueve capítulos cargada de romanticismo, con diálogos que agilizan la acción y le aportan dramatismo y digresiones de corte historiográfico que la ralentizan, en las que la narradora ofrece su propia valoración e interpretación de algunos momentos emblemáticos de la historia y la política de los años treinta en España. Así, las secuencias en las que se novela la vida de María Silva ceden paso por momentos a la contextualización del movimiento anarquista en Andalucía, la crítica feroz a la actuación de Azaña y su gobierno, el testimonio de Germinal García Pérez -quien relata lo ocurrido en Casas Viejas como testigo- o la crónica de las protestas que tuvieron lugar durante el bienio negro, la formación del Frente Popular y el enfrentamiento de las dos Españas.¹¹

En lo que respecta a la representación de la Libertaria en esta novela, interesa observar cómo la narradora contribuye a la mitificación del personaje histórico a través de su identificación con el pueblo anarquista, vencido y relegado al exilio, sirviéndose para ello de ciertas imágenes procedentes del acervo cultural.

10 Otra de las novelas aparecidas en esta serie es *Salvador Seguí, Noy del Sucre* [sic] (1950), de José Viadiu.

11 Esta yuxtaposición de técnicas narrativas diversas está muy presente también en *Mis primeros cuarenta años* (1987), uno de los textos autobiográficos de Federica Montseny, como bien ha analizado Nieva-de la Paz (2019).

Al igual que sucedía en el romance de Lucía Sánchez Saornil, el personaje de María Silva encarna al pueblo sometido a la fuerza bruta de “chacales” (Montseny 1951: 12) y “fieras” (42). En torno a ella, se va tejiendo también “la tela sutil del Destino” (27). Sin embargo, a diferencia del romance escrito en el año 36, la historia de la Libertaria no tiene como fin enaltecer los ánimos y llamar al pueblo a las armas, sino que más bien sirve para ensalzar la superioridad moral de un pueblo ya vencido, como se observa en este fragmento:

Y mientras en la España dominada por la España negra se asesinaba al Arte en la persona de García Lorca, y al pueblo en la figura de María Silva; mientras se humillaba a Unamuno y el ‘¡Muera la inteligencia!’ de Millán Astray era aullado por toda la jauría reaccionaria, en la otra se pugnaba por abrir nuevas perspectivas al mundo absorto y maravillado, simultaneando la lucha en los frentes con las realizaciones socialistas en la retaguardia; respetando la vida de sabios reaccionarios como Marañón y de escritores enemigos del pueblo como Benavente, esforzándose en llenar el vacío de cien años de ultramontanismo con los magníficos elementos del alma popular española, capaz siempre de entusiasmo y de idealismo, abierta al mundo, anhelante de saber y de recuperarse, creciendo siempre dentro de sí misma, en el más conmovedor y magnífico ejemplo de compenetración y de voluntad que pueda dar colectivamente un pueblo (Montseny 1951: 39).

La protagonista es representada con cualidades admirables que hacen de ella un modelo a seguir para las jóvenes lectoras que, como la propia María Silva, acudan a novelas populares anarquistas en su etapa formativa:¹² “estaba dotada de un robusto buen sentido. Era serena y equilibrada, como su abuelo, de alma fuerte, bien templada, poco propensa a los excesos imaginativos. Veía las cosas con lucidez y con calma” (47–48). Su apariencia física se corresponde con la imagen de mujer andaluza “arrancada a un cuadro de Romero de Torres” (8). Algunas de las claves de lectura del personaje creado por Montseny son patentes ya en la nota inicial que encabeza la obra:

No fue una mujer brillante ni extraordinaria. Hija de simples campesinos, no pudo seguir estudios ni adquirir cultura. Era sencilla, buena, humilde, honrada y bonita, *como millones de mujeres españolas*. Pero, tal como es, *nimbada* de poesía y de tragedia, penetra en la *inmortalidad*. Es la *encarnación* y el símbolo del *martirio* de España. Mariana Pineda representa un momento de la conciencia y de la vida españolas. María Silva es

12 “El viejo Seisdedos adora a su nieta. [...] Es él quien la aconseja, quien le pone en las manos las primeras lecturas. Sin duda *Sembrando flores* [de Federico Urales], quizás *Las aventuras de Nono*, de Grave, y esos libros simples de Sánchez Rosa, que hablan el lenguaje sencillo de estos hombres, la lengua que ellos pueden comprender. / Y María lee, atenta y seriecita” (Montseny 1951: 6).

la voz, el alma, la *carne sangrante de un Pueblo crucificado* (Montseny 1951: 2, la cursiva es mía).

De nuevo, se identifica a María Silva con la “carne del pueblo”, una idea frecuente en la estética anarquista que estaba muy presente en el romance de Sánchez Saornil y que aquí se suma a la comparación con esa masa de mujeres españolas que, como ella, no tuvieron acceso a unos estudios o a la cultura. Además, llama la atención la abundancia de vocablos procedentes del ámbito religioso. María Silva es presentada como símbolo del martirio del pueblo español crucificado por la guerra. El uso de un lenguaje propio del fervor religioso es frecuente en la literatura ácrata (Litvak 1981: 134), así como la asunción de una estética del martirologio para glorificar a aquellas “figuras históricas sacrificadas por los valores de la anarquía” (168). Litvak achaca el uso de este tipo de vocabulario cristiano en la literatura anarquista a su “poder evocador y aun aliterativo” (135). En efecto, en la novela proliferan las referencias cristológicas en los episodios finales de la vida de María Silva, cuyos capítulos llevan títulos tan significativos como “Via crucis” y “Las estaciones del calvario”, pero siempre con una intención expresiva, con el fin de sublimar el sufrimiento de la protagonista acudiendo a esas referencias bíblicas compartidas con el público lector. De hecho, la protagonista manifiesta el rechazo de las estructuras religiosas, propio del movimiento libertario, en el episodio en el que el capellán de la cárcel le ofrece salvar la vida a cambio de realizar una confesión completa y abjuración pública de todas sus culpas. María Silva demuestra su superioridad moral sobre sus victimarios al rechazar esta opción y mantenerse fiel a sus convicciones, a pesar de que eso signifique abandonar a su hijo (Montseny 1951: 35–37).

Asimismo, destacan los pasajes en los que se compara a María Silva con la Virgen María, sobre todo en conexión con su embarazo, el parto y la subsecuente maternidad.¹³ La narradora incluso evoca el dolor de aquellas mujeres que dieron a luz en los campos de exterminio nazis como el *summum* del sufrimiento

13 “¿Es posible imaginar nada más sublime, ni más conmovedor, ni más patético que esa joven mujer, casi una niña, con el cuerpo hecho sagrado por la naturaleza, depositaria de la vida y ofrendada a la muerte? / Un rayo de sol, filtrándose por la reja, aureolaba de luz la cabeza angélica. Sus grandes ojos, anegados en una humedad dulce, le comían el flaco semblante... Murillo no tuvo más hermosa ni más extraordinaria modelo para sus vírgenes” (Montseny 1951: 37). El alumbramiento del hijo de María Silva en la cárcel da pie a la exaltación mística de la experiencia del parto: “¡Horas de indecible sufrimiento, en las que la mujer asciende, por el sufrimiento, hasta la divinidad!” (42). Véase Nash para un análisis de la visión esencialista de la maternidad defendida por Montseny en algunos artículos, a la que se opone la perspectiva manifestada por Lucía Sánchez Saornil (1975). Tal y como explica Nieva-de la Paz, la maternidad todavía era considerada un “pilar fundamental en la construcción de la identidad femenina” para

humano, que considera muy superior al padecimiento de Cristo y su madre, “símbolos cristianos del sufrimiento”:

¡Oh, madres que alumbrasteis después entre las alambradas de los campos de concentración nazis; madres que paristeis en los trenes cerrados que os conducían al exterminio; madres que supisteis lo que era el DOLOR, con mayúscula, que apurasteis hasta la hez un cáliz de amargura que ni Cristo ni su madre, símbolos cristianos del sufrimiento, conocieron; vosotras, muertas o supervivientes en la gran tragedia de la que el drama español era el preludio; vosotras, solo vosotras, comprenderéis el martirio de María! (Montseny 1951: 39).

En este fragmento, la narradora se dirige de forma directa a las lectoras, apelando a sus emociones y denunciando el impacto diferencial de la guerra y la represión en las mujeres. Se insiste en las consecuencias de la guerra para las mujeres en otros momentos, como cuando alude a que ellas también padecieron penas de cárcel y muerte como los hombres: “No se respetó a las mujeres. Aquellas señaladas como militantes de partidos de izquierdas y de organizaciones obreras, fueron a la cárcel como los hombres y no pocas a la muerte” (31). Además, la visibilización del papel de las mujeres en momentos significativos de la historia reciente se produce de forma consistente a lo largo de la novela. La narradora menciona tanto a mujeres anónimas como a mujeres cuyos nombres han pasado a la historia, reconociendo la importancia de reivindicar las genealogías femeninas en el ámbito del anarquismo. Por sus conexiones con Andalucía, se refiere expresamente a Teresa Claramunt, dirigente anarcosindicalista que vivió varios años en Sevilla (7), y a Ana Villalobos, maestra racionalista a quien dedica palabras llenas de afecto y reconocimiento (6–7). Mención aparte merecen las alusiones a su madre, Soledad Gustavo, y a la campaña que mantuvo hasta conseguir en 1901 la amnistía de los libertarios detenidos tras la insurrección de Jerez (5), por constituir un reconocimiento de su propio matrilinaje: “Para los andaluces, para los viejos compañeros de Seisdedos, de Cristóbal Grima, de Sánchez Rosa, yo he sido siempre ‘la hija de Soledad’, a la que todos han querido

muchas escritoras del momento (2020: 132), entre las cuales destaca Montseny (136), cuya mirada idealizada es patente en los fragmentos citados. De hecho, la alusión al embarazo y al parto de María Silva en la cárcel forma parte de las licencias novelescas que se toma la autora para añadir un mayor dramatismo al personaje y su situación, poniendo de relieve el impacto que la guerra tuvo en la experiencia femenina de la maternidad. En realidad, el hijo de María Silva y Miguel Pérez Cordon nació meses antes del comienzo de la guerra y “parece seguro que estuvo con ella hasta que se lo entregaron a la familia el día en que se la llevaron para matarla” (Gutiérrez Molina 2008: 145).

con una mezcla de orgullo paternal y de nostalgia” (7). El yo autorial se revela asimismo en otros momentos para reivindicar su participación personal en la denuncia de los sucesos de Casas Viejas.¹⁴

Por último, cabe destacar aquellas alusiones a personajes femeninos históricos que han sido mitificados por la tradición y que contribuyen a ensalzar a la figura protagonista de la novela mediante la comparación. Así ocurre con el paralelismo establecido con otras heroínas o “mártires” revolucionarias, como Mariana Pineda, mencionada en la nota inicial de la obra reproducida más arriba, o Juana de Arco, cuya sombra fantasmagórica aparece al final de la obra, en un pasaje en el que destaca también la introducción del misterioso personaje de la mendiga andaluza, “bruja” o “sibila” que parece salida de una tragedia rural de García Lorca:

Por la carretera avanzaba, apoyándose en un cayado, con un morralillo a cuestras, una vieja, una de esas viejas andaluzas, sarmentosas, cubiertas de andrajos, renegridas, desdentadas, imagen de sibila o de bruja.

El ruido del cayado sobre el asfalto hizo volverse bruscamente a los hombres, que no se cansaban de mirar a la muerta. La vieja avanzó hacia ellos, hasta llegar frente al grupo de los fusilados. Al ver el cuerpo inerte de María, lanzó un alarido y huyó, gritando con voz ronca y rota:

-¡Verdugos! ¡Verdugos! ¡Habéis matado a una santa!

Los falangistas se miraron, inquietos. Un terror irracional hizo presa de ellos. Fanáticos y supersticiosos, contemplaron la extraña y súbita aparición de la vieja como una señal agorera. Oscuras reminiscencias alteraron sus nervios.

Las palabras de la mendiga levantaron ante ellos un fantasma histórico. Y por el aire frío, en la media luz del naciente día, les pareció ver flotar la sombra de Juana de Arco (Montseny 1952: 52).

Si el romance de Sánchez Saornil ofrecía ya unas pautas para convertir a la Libertaria en un icono anarquista, como encarnación del pueblo en lucha con el opresor, en la novela de Montseny se potencia su perfil de mártir, enfatizando la superioridad moral de la heroína trágica y del pueblo vencido sobre sus enemigos.

14 “En aquellos días, solo un diario burgués, ‘La Tierra’ hizo campaña contra las atrocidades de la fuerza pública y acogió en sus páginas los escritos denunciando los atropellos sin nombre que se cometían. Recuerdo que un artículo mío, titulado ‘Los chacales tienen hambre’, ataque violento contra Azaña, le valió al periódico la recogida y a mí un proceso por injurias al jefe del Gobierno que me llevó a las puertas de la cárcel” (Montseny 1951: 12).

La reivindicación de la agencia femenina: *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina* (1992), de Teresa Gracia

El texto dramático *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina*, de Teresa Gracia (Barcelona, 1932 - Madrid, 2001), fue publicado en 1992, aunque su redacción tuvo lugar en 1973 en Roma, todavía bajo las coordenadas del exilio, según aclara la autora en el “Prólogo al lector” (Gracia 1992: 15).¹⁵ Su padre estuvo afiliado a la CNT¹⁶ y, aunque Gracia no menciona este detalle en su prólogo, sí que afirma haber oído hablar de Casas Viejas en su infancia, “pocos años después de los acontecimientos” (14-15), y también, años después, “en el seno de un grupo de anarquistas vegetarianos” que consideraban Casas Viejas como “una tragedia religiosa en la que Dios era la tierra” (15).

La obra se divide en tres partes, con un entreacto sin título entre la segunda y la tercera parte. En la primera parte se introduce a los personajes principales de la obra, quienes ofrecen diversas posiciones frente al anarquismo –destaca especialmente el monólogo de Seisdedos sobre el dinero (90)– y se presenta la peculiar relación entre María, la nieta de Seisdedos, y su novio, Antonio, quien ya anuncia que ha habido tiroteos en Jerez de la Frontera.¹⁷ La segunda parte tiene lugar el 11 de enero de 1933 y trata sobre la implantación del comunismo libertario en Casas Viejas y el comienzo de la represión, a la que también se refiere Seisdedos en el entreacto. Por último, la tercera parte transcurre dentro de la choza de Seisdedos, cuyas escenas finales de incendio y muerte son interrumpidas por Seisdedos para evitarle al público “oír aquí nuestros gritos y daros a oler nuestro olor” (121).

Destaca en este texto dramático, así como en el resto de la producción teatral de Gracia, el uso de un lenguaje poético muy personal y vanguardista (Serrano 1999), alejado del habla cotidiana y plagado de imágenes chocantes, juegos de

15 Teresa Gracia pertenece a la segunda generación del exilio republicano español. Abandonó España cuando acababa de cumplir siete años con su madre y otros parientes. Se formó en Francia, aunque también pasó periodos de su vida en Venezuela, Italia y, finalmente, España. Entre sus obras publicadas se cuentan varios textos dramáticos y dos poemarios en español, además de una novela escrita en francés.

16 El texto dramático va precedido de la siguiente dedicatoria: “A mi padre / a quien la lengua debo” (Gracia 1992: 73).

17 El personaje de Antonio anticipa en la obra el trágico destino de María Silva al insistir varias veces en su temor a que una bala perdida pueda dañar a su novia. Nótese que la alusión al destino fatal que acecha a la Libertaria es una constante en el “Romance de la Libertaria”, *María Silva la Libertaria* y *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina*, lo que contribuye a potenciar el perfil mítico del personaje.

palabras con tendencia a un humor absurdo¹⁸ y una sintaxis compleja con frecuente hipérbaton. El subtítulo de la obra, “Tragedia gótica y campesina”, aparece explicado en el monólogo metateatral de Seisdedos que da comienzo a la obra. Seisdedos, protagonista de este drama, se dirige al público desde la ultratumba, exclamando: “¡estoy quemado!” y señalando que tiene sus “carne divididas entre el fuego y la muerte” (76). Con esa misma apariencia siniestra, propia de un relato gótico de terror, reaparecerá en algunas escenas de la segunda parte – “*de incendiado*” (102), “*de incendiado, con tiras de ropa pegadas a la piel*” (107–108) y “*solo y chamuscado*” (108)– y de la tercera – “*solo y quemado*” (121)–. En el entreacto antes de la tercera parte “*sale otra vez, muy limpio y compuesto*” (111).

Además de estos cambios en la apariencia de Seisdedos, es posible distinguir que el personaje cumple dos funciones en el drama. Por un lado, Seisdedos actúa en varias escenas como una presencia del más allá, llegada de entre los muertos, que representa la voz de la memoria que conduce al público hasta el mensaje final de la obra. En el drama histórico contemporáneo es frecuente encontrar este tipo de personajes espectrales situados en un espacio liminal entre la vida y la muerte, cuyo cometido es conminar al público a asumir el mandato de la memoria, utilizando con frecuencia la apelación directa a un “vosotros” (García-Manso 2018), como ocurre en las palabras finales de *Casas Viejas*: “Pero vengo por cada uno de nosotros, como si supiera cuántos fuimos y cómo éramos, a pedir que apaguéis este incendio, porque no nos acaba de convencer aquel chiste que se oyó poco después en el parlamento, de que se nos había pegado fuego para apagar la hoguera” (Gracia 1992: 122).

En otras escenas, Seisdedos se comporta como un personaje más de la “tragedia campesina” que se va desarrollando ante el público y participa en las acciones principales del drama: la insurrección esperanzadora con proclamación del comunismo libertario y la subsecuente represión violenta por las fuerzas del orden en la famosa choza. También interactúa con los variopintos personajes que van apareciendo en escena, algunos de ellos, como su nieta María Silva la “Libertaria” o Antonio,¹⁹ el novio de esta, inspirados también en personajes

18 Véase este ejemplo que tiene lugar durante el asedio a la choza de Seisdedos: “UNA MUJER: Ave María... / SEISDEDOS: ¿Qué tiene que hacer esa pájara aquí?” (Gracia 1992: 114).

19 Según ha sido documentado por los historiadores, el novio de María Silva en aquella época era Antonio Cabañas Salvador, alias “Gallinito”, “activo libertario de Casas Viejas” de 27 años, perteneciente a las Juventudes Libertarias, que sobrevivió a la represión y fue detenido y llevado a la cárcel (Gutiérrez Molina 2008: 53–54). La ruptura de María Silva y Antonio Cabañas, tras enamorarse esta de Miguel Pérez Cordon, aparece

reales. Aparece también el personaje de la Abuela –esposa de Seisdedos–, que, como nos revela al final de la obra, lo acompaña desde que murió. Asimismo, se produce una breve aparición del líder anarquista Buenaventura Durruti, pronunciando un mitin político, mientras que los personajes de Madre Vegetariana, Niña Vegetariana y Anarquista Violinista Austriaco participan en diálogos en los que dan sus opiniones sobre el comunismo libertario.²⁰

Al igual que Sánchez Saornil y Montseny, Gracia refleja en su obra el impacto de la guerra en las mujeres: “UNA VOZ DE MUJER (*a lo lejos*): Ha empezado el tiempo en que andan las mujeres por la calle solas en busca del hombre que les cupo en suerte: marido, hijo, novio y hermano. ¡Ay de la mujer con el corazón muy grande! ¡A los cuatro buscará al mismo tiempo!” (108). No obstante, el personaje de María Silva creado por Teresa Gracia difiere bastante de la tradición asentada por los textos anteriores, en los que se presentaba como un personaje humilde, heroico por su final trágico, convertido en icono femenino del pueblo sacrificado por la causa anarquista. En la obra de Gracia, la Libertaria es un personaje con mayor agencia, a quien ya antes de la famosa huida de la choza en llamas se le da la posibilidad de manifestar sus convicciones políticas. En su primera aparición, le habla a su abuelo del mitin de Durruti y exclama: “¡Qué contenta estoy de ser joven! Ser joven es mi destino. Me da la impresión de estar viviendo los últimos días de una era y que mañana, a las ocho, empezará otro milenio” (79). La revolución se acerca y para María Silva esto es un motivo de esperanza, por el que no duda en decirle a su abuelo que ofrecería su vida (80). Más adelante, Antonio, su novio, sale a escena buscándola, preocupado ante el comienzo de la insurrección y la posibilidad de que una bala “volando invisible tres o cuatro veces por su trayectoria, la tuerza y se llegue a descansar en el pecho de tu novia...” (82). Seisdedos le informa entonces de que “María Silva

ficcionalizada en la novela de Federica Montseny. Teresa Gracia opta por modificar el perfil político de su personaje, Antonio, que se muestra como un joven apolítico que solo se significa al final de la tragedia, forzado por los acontecimientos, y que muere en la choza incendiada de Seisdedos. Esta decisión contribuye a ensalzar el empoderamiento del personaje de María Silva, como veremos.

20 El personaje de la Niña Vegetariana, por ejemplo, interrumpe el mitin de Durruti para decirle que “no estuvo bien matar a un hombre viejo que hubiera podido ser su padre, el señor Soldevilla, si es que fue él, si es que se llamaba así, tan viejo que ya tenía a Dios a la vista...” (Gracia 1992: 78). Se refiere a Juan Soldevila Romero (1843–1923), político y cardenal español asesinado por el grupo anarquista “Los Solidarios”, del que formaba parte Durruti. En diálogos como este es posible observar la perspectiva crítica de Teresa Gracia.

estaba leyendo *La Soli* hace poco debajo de un árbol” (83), y resalta así nuevamente su interés por la política. En un diálogo con el Anarquista Violinista Austriaco, María Silva demuestra tener conocimientos sobre *La conquista del pan*, de Kropotkin (86–87) y, más adelante, hablando con Antonio, citará a Proudhon y señalará haber estado leyendo “hasta las tantas” desde *El hombre y la tierra* – del geógrafo anarquista francés Élisée Reclus– hasta la *Filosofía de la miseria* – de Proudhon–, pasando por seis novelas de Zola (97). Aparece retratada, pues, como una anarquista bien informada, autodidacta. María Silva demuestra también tener convicciones feministas en sus conversaciones con Antonio, su novio, quien se queja de que ella no le haga caso y valore su libertad por encima de él (91). En el siguiente diálogo se puede observar cómo María Silva reprende a Antonio por no implicarse en la lucha libertaria:

MARÍA SILVA: No podemos quedarnos sentados en cómodas órbitas, Antonio...

ANTONIO: Te cedo las mías y verás por mis ojos.

MARÍA SILVA: ...habiendo tanto que hacer en... el cielo, porque esas transparencias de azulada leche que nadie ha podido beber, salvo el alma que diariamente de ellas mama, tendrán que reflejar un día la imagen de la nueva sociedad, proyectada por los potentes rayos de la Justicia, ese sol de la tierra que tantas lecciones le puede dar al otro (Gracia 1992: 94).

María Silva es una mujer moderna, que expresa sus ideas con pasión y se sitúa en la primera línea de la lucha anarquista; un comportamiento ante el que Antonio reacciona conminándola a asumir los roles de género tradicionales, llegando incluso a cuestionar que sea una verdadera mujer, dado que no se adapta a la visión esencialista predominante y no parece preparada para adoptar un rol maternal y tener hijos:

ANTONIO: ¿Lo ves que de todo hablas menos de nosotros? ¿Qué vas a llevar en la barriga tú? ¿Para qué te la han puesto?

MARÍA SILVA: Si el tenerla hasta los topes con un niño no me impide pensar, y es probable que así sea porque romper aguas en el parto no lleva a un derrame de materia cerebral, pariremos... Pero quiero que el compañerito conozca un mundo mejor.

ANTONIO: Y la compañerita muerte ¿en qué punto del programa la ponéis? ¿Es un derecho? ¿un deber por cumplir ante todo? (morir primero, vivir después)... ¿Habrá buenas y malas muertes? ¿Se repartirán, se prepararán, se impedirán?

MARÍA SILVA: Para cada cual la suya. Estoy contra la pena que la da.

ANTONIO: Dame por fin tu mano que quiero que me entienda. María Silva, esas ideas, esos vuelos, más vale que no los tengamos nosotros. Quienes los albergan viven muy cerca de la tapa de sus sesos [...].

Mira, yo que por hombre [...] debiera lanzarme a pelear en guerras bajo las faldas de una bandera, esperando de mis venas que me den la gloria en el acto de estallar, me quedaré sin embargo a tu lado, en el hogar, salvo a partir en pedazos a quien te hiciere daño

a ti y a quien pisara mi tierra con zapatos que no son de campo. En eso sí podría morir, gastándome de una vez en muerte todo mi ahorro en vida que es la edad...

Tendrás un hombre en casa, que no se afilia, porque viejo y todo seguirá siendo hijo de su madre y de ninguna puta idea.

María Silva, ¡quítate los pájaros de la cabeza, dales libertad!

MARÍA SILVA: ¿Para meterlos en tu jaula? (Gracia 1992: 95-96).

Como se puede observar en el fragmento, María Silva cuestiona y reacciona a todos sus argumentos, señalando que parir no le impide pensar y que le gustaría dejarle a su hipotético hijo un mundo mejor. En cuanto a la oferta que Antonio le hace de permanecer a su lado en el hogar y solo tomar las armas para protegerla a ella o a su tierra, sin afiliarse a ningún partido, pidiéndole que a cambio se quite “los pájaros de la cabeza”, ella también contesta con una negativa, sin someter su propio criterio a “la jaula” que él le ofrece, asociando de esta manera la imagen tradicional de Antonio con una restricción para la libertad de las mujeres. Así pues, estamos ante una María Silva empoderada, con un ideario anarquista y feminista firme y que no se somete a criterios ajenos. Durante el asedio de la choza, rechaza en un principio abandonar el refugio junto con las otras mujeres: “Abuelo, no os vamos a dejar, aceptando la libertad que libertariamente nos dais, en el momento en que el más alto y libre albedrío exige que quedemos presas con vosotros...” (113). Finalmente, accederá a salir ante la insistencia de Antonio, quien decide sacrificarse por la causa (120). En su parlamento final, Seisededos informará al público de cómo murió la Libertaria tres años más tarde, y da cuenta de su destino trágico.²¹

La construcción del mito de la Libertaria, según se ha podido observar en el recorrido propuesto, se va consolidando desde las primeras recreaciones realizadas en los años 1933 y 1934, hasta el último texto dramático incluido en este estudio, escrito en 1973. En cierta medida, es posible reconocer la influencia de las impresiones y retratos ofrecidos en la prensa del año 1933, que oscilaban entre la imagen de una temible joven guerrillera que ayudaba a su abuelo a cargar las armas y la de una bella e inocente campesina sin ningún vínculo con la revolución. Sin embargo, no será hasta el año 1936, con el fusilamiento de la

21 “María Silva, la nuestra, la Libertaria aquella que tanto soñaba con meterse en una revolución de un salto, aquélla... ¡Ay, me falta la palabra, ya de por sí escasa! A la vuelta de un camino, no sabemos si de frente o por la espalda, perdió la vida por un agujero. [...] María Silva salió un día con sus sueños y se encontró con una bala que volaba con los suyos, y ambas cayeron juntas...” (121).

Libertaria a comienzos de la Guerra Civil, que la figura de María Silva cobre especial protagonismo en la producción cultural.

El “Romance de la Libertaria” (1936), de Lucía Sánchez Saornil, la presenta como una heroína revolucionaria, encarnación del pueblo con el que aparece identificada social y afectivamente. El romance ensalza la fortaleza de la joven en distintos momentos de su vida y alude de forma específica a experiencias femeninas como la vivencia del acoso sexual sufrido en la cárcel o la maternidad. La voz poética arenga al pueblo a tomar las armas y vengarse de la camarada caída, fusionando la historia individual con la memoria colectiva de la guerra. Sánchez Saornil convierte a María Silva en un icono anarquista con el fin de arengar al pueblo en su lucha contra el opresor.

Ya en el exilio, Federica Montseny publica la biografía novelada *María Silva la Libertaria* (1951), en la que la protagonista se convierte en mártir de la revolución. Los episodios dedicados a María Silva, cargados de romanticismo, contrastan con las digresiones históricas en las que la narradora ofrece su interpretación crítica de algunos momentos emblemáticos de la política de los años 30 en España. En esta obra, respondiendo al momento histórico en el que la Guerra Civil –y la posibilidad de regresar a España tras la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial– está ya perdida, la Libertaria se convierte en el símbolo del pueblo anarquista martirizado por la guerra; un pueblo vencido y en el exilio al que la narradora otorga una superioridad moral muy por encima de la de su enemigo.

Por último, *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina* (1992), la obra escrita por Teresa Gracia en 1973, cuarenta años después de los sucesos de Casas Viejas, mantiene el interés por la lucha anarquista de 1933, si bien revela una mayor diversidad de opiniones y, sobre todo, le otorga una mayor agencia política e intelectual al personaje de María Silva que las anteriores versiones. El personaje de la Libertaria cuenta en esta obra con una conciencia revolucionaria clara, forjada a través de la lectura de textos de destacados teóricos anarquistas. Además, aparece caracterizada como una mujer moderna con convicciones feministas al oponerse con argumentos firmes a los deseos de Antonio, su novio, de relegarla al rol tradicional del “ángel del hogar”.

Las tres obras presentan interesantes diferencias de forma y fondo en lo que respecta a la representación del personaje histórico mitificado, diferencias que tienen mucho que decir sobre la intención ética y política de sus autoras, el contexto histórico y cultural en que tuvo lugar su creación y el público al que se dirigían. No obstante, sobresale en todas ellas el sólido compromiso de sus autoras a la hora de visibilizar el impacto de la guerra y la represión en las mujeres y de

reivindicar la construcción de un matrilinaje, una genealogía de mujeres admirables con la que cada generación pueda identificarse.

OBRAS CITADAS

- Aznar Soler, Manuel. 2002. “*Seisdedos*, tragedia campesina de Pascual Pla y Beltrán”, en Marie-Claude Chaput y Thomas Gómez (dirs.), *Histoire et mémoire de la Seconde République Espagnole. Hommage à Jacques Maurice*, París: Université Paris X-Nanterre: 239–250.
- Baroja, Pío. 1933. “La literatura culpable”, *Ahora* (Madrid), 22 enero: 5.
- Brey, Gérald y Jacques Maurice. 1976. *Historia y leyenda de Casas Viejas*, Bilbao: Zero.
- “España tierra de romance”. 1937. *Mujeres Libres*, 10 julio: 27.
- “Figuras del drama de Casas Viejas. Ahora resulta que la terrorífica ‘Libertaria’ es una bella e inocente panadera de dieciocho años, que no intervino en los sucesos”. 1933. *Heraldo de Madrid*, 16 enero: 11.
- García-Manso, Luisa. 2018. “Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo”, *Signa*, 27: 393–417.
- Gracia, Teresa. 1992. ‘*Casas Viejas*’ y ‘*Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*’, Madrid: Endymion.
- Gutiérrez Molina, José Luis. 2008. *Casas Viejas. Del crimen a la esperanza. María Silva “Libertaria” y Miguel Pérez Cordón: dos vidas unidas por un ideal (1933–1939)*, Córdoba: Almuzara.
- Guzmán, Eduardo de. 2007. *La tragedia de Casas Viejas, 1933. Quince crónicas de guerra, septiembre de 1936*, Madrid: Vosa.
- “La tragedia de Casas Viejas”. 1933. *La Voz* (Madrid), 13 enero: 1.
- Litvak, Lily. 1981. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880–1913)*, Barcelona: Antoni Bosch.
- López García, José-Ramón. 2017. “Universo”, en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939. Tomo IV*, Sevilla: Renacimiento: 500–501.
- “Lo que dice ‘La Libertaria’ de los trágicos sucesos de Casas Viejas”. 1933. *Ahora* (Madrid), 17 enero: 9.
- Martín Casamitjana, Rosa María. 1992. “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”, *DUODA. Revista d’Estudis Feministes*, 3: 45–66.
- Mintz, Jerome R. 1982. *The Anarchists of Casas Viejas*, Chicago: University of Chicago Press.

- Montseny, Federica. 1951. *María Silva la Libertaria*, Toulouse: Universo.
- Nash, Mary. 1975. "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil", *Convivium*, 44-45: 72-99.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2019. "Autobiografía, política y escritura. *Mis primeros cuarenta años*, de Federica Montseny", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7: 55-84.
- _____. 2020. "Identidad femenina y maternidad: *Yerma* (1934), de Federico García Lorca", en *Mujeres en las artes - Marzo 2019*, Madrid: Comunidad de Madrid: 132-150.
- Pla y Beltrán, Pascual. 1934. *Seisdedos (Tragedia campesina)*, Valencia: Unión de Escritores y Artistas Proletarios.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. 2019. "Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7: 25-54.
- Plaza Plaza, Antonio. 2019. "El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934)", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 14: 137-177.
- Ramos Espejo, Antonio. 1984. *Después de Casas Viejas*, Barcelona: Argos Vergara.
- [Rodríguez Carballeira,] Hildegart. 1933. "Ofrenda cordial: Libertaria", *La Tierra* (Madrid), 26 enero: 4.
- "Romance". 1938. *Mujeres Libres*, 13 (otoño): 23.
- Romano, Julio [González y Rodríguez de la Peña, Hipólito]. 1933. "La bárbara tragedia rural de Casas Viejas", *Crónica*, 22 enero: 2-8.
- Sánchez Saornil, Lucía. 1936. "Romance de 'La Libertaria'", *Mujeres Libres*, día 65 de la Revolución: 8.
- _____. 2020. *Romancero de mujeres libres*, Madrid: Confederación General del Trabajo.
- Sender, Ramón J. 2016. *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas*, Barcelona: Libros del Asteroide.
- Serrano, Virtudes. 1999. "La expresión dramaturgica de Teresa Gracia: Vida y territorio", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona: Gexel: 379-389.
- Siguan Boehmer, Marisa. 1981. *Literatura popular libertaria (1925-1938)*, Barcelona: Península.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2008. "Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República", en Pilar Nieva-de la Paz, Sara Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (eds.),

Mujer, literatura y Esfera pública: España 1900-1940, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 159-177.

María del Mar Mañas Martínez

Universidad Complutense de Madrid /Instituto del Teatro
de Madrid

VARIACIONES ARTÍSTICAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN EN EL SIGLO XXI: EMILIA ‘LA IMPRESCINDIBLE’¹

Resumen: El presente trabajo trata acerca de dos variaciones artísticas, muestras de diversas artes de autoría femenina a comienzos del siglo XXI, que recrean la figura de Emilia Pardo Bazán: la obra teatral *Emilia*, de Noelia Adánez y Anna R. Costa, estrenada en 2016, y el cómic de Carla Berrocal *La Imprescindible. Retrato en diez actos de doña de Emilia Pardo Bazán*, publicado en 2021 con ocasión del centenario de la muerte de la autora. En las dos obras, apoyadas en una gran documentación biográfica, se reivindican las características de ‘Mujer Moderna’ y precursora feminista de Emilia Pardo Bazán. Permiten observar también cómo Emilia ha pasado de ser “la inevitable”, peyorativamente para sus contemporáneos en el siglo XIX, a aparecer considerada como “la imprescindible”, en los siglos XX y XXI.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, Feminismo, Mujer Moderna, Teatro español del siglo XXI, Cómic

Abstract: The present work deals with two artistic variations, various arts’ samples of female authorship at the beginning of the 21st century that recreate the figure of Emilia Pardo Bazán: the play *Emilia*, by Noelia Adánez and Anna R. Costa, premiered in 2016, as well as the comic by Carla Berrocal *The Indispensable. Portrait of Mrs. Emilia Pardo Bazán in ten acts* published in 2021 on the occasion of the author’s death centenary. Based on a huge biographical documentation, the two works show the characteristics of Modern Woman and feminist precursor Emilia Pardo Bazán. Both titles reveal how Emilia has

1 Realizo este trabajo dentro de la línea de investigación que desarrollo en el grupo de la Universidad Complutense de Madrid, al que pertenezco actualmente, “Educación Literaria y Literatura Infantil” (ELLI). En ella me ocupo de la educación literaria a través de diversos géneros y manifestaciones no solo literarias, sino también audiovisuales, como puede ser el cómic en este caso, y de la proyección de las épocas literarias del pasado en el presente con especial atención a la imagen de la mujer.

become from “the inevitable”, in a pejorative way for her contemporaries in the 19th century, to “the indispensable” in the 20th and 21st century.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, Feminism, Modern Women, Spanish Theater 21st Century, Comic

Para Marina Mayoral, que me descubrió a Emilia Pardo Bazán

El centenario de la muerte de Emilia Pardo Bazán conmemorado en 2021 ha generado obras de investigación y de creación en diferentes artes alrededor de su figura. El objeto central de este trabajo, la obra teatral *Emilia*, de Noelia Adánez y Anna. R. Costa, es anterior a esa fecha (fue estrenada en 2016), aunque también se repuso con motivo del centenario. Me ocuparé también más brevemente del cómic de Carla Berrocal *La Imprescindible. Retrato en diez actos de Doña Emilia Pardo Bazán*, con reminiscencias teatrales en esos “actos” que son en realidad capítulos, aparecido por el centenario en *Eme21 Magazine*.² Utilizaré además el documental *Emilia Pardo Bazán, inclasificable*, de Blanca Flaquer Carreras (Candi) y Núria Barreiro Gómez, perteneciente al programa “Imprescindibles” de RTVE, estrenado el día 19 de diciembre de 2021 y disponible en *rtve es play*. Haciendo honor al nombre del espacio donde se aloja es absolutamente “imprescindible” para conocer a la autora. En este documental aparecen las autoras de ambas obras, Noelia Adánez y Carla Berrocal, y hay una curiosa secuencia de animación de unas viñetas del cómic que transforman así el género gráfico.

Emilia: la obra teatral

Emilia, de Noelia Adánez y Anna. R. Costa con dramaturgia y dirección esta última protagonizada por Pilar Gómez, se estrenó en Teatro del Barrio (Madrid, 16 de noviembre de 2016) y fue posteriormente publicada por la SGAE en la colección Teatroautor (2020). Noelia Adánez y Anna R. Costa fueron finalistas a la Mejor Autoría Teatral en la XXI edición de los Premios Max en el año 2018 y Pilar Gómez ganó el Max a la mejor interpretación femenina.³ La obra forma

2 *Eme21 Magazine* es una revista ilustrada que edita Madrid Destino, dependiente del Área de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid y que tiene publicación *on line* mensual (<https://www.madrid-destino.com/eme21magazine>) y en papel de distribución gratuita en los 21 distritos madrileños.

3 Estuvo programada desde el 16 de noviembre hasta el 22 de diciembre, alternando días con otros espectáculos, como es habitual en Teatro del Barrio, y dado su éxito continuó hasta el 26 de febrero del 2017. Como producción de esta compañía ha ido alternando las giras por España con sus reposiciones en la Sala de Lavapiés durante las

parte de una trilogía titulada “Mujeres que se atreven”, y aparece a veces citada como *Emilia (Mujeres que se atreven I)*. Las otras dos piezas, también de Noelia Adánez, son *Gloria* (2018) y *Carmiña* (2020), sobre Gloria Fuertes y Carmen Martín Gaité, aunque al principio se anunció que las continuadoras serían María Teresa León y Eva Forest. *Emilia*, según expone Anna R. Costa⁴ en una entrevista en el programa teatral de RNE “La Sala”, es una reivindicación poliédrica de Emilia Pardo Bazán:

Yo me documenté con un trabajo muy exhaustivo y después de ver todo aquel material tenía clarísimo que teníamos que reivindicar el personaje desde todos sus lados, no solo el feminismo, sino desde la madre, la autora, la mujer que reivindica su posición porque se la merece, desde el sentido común, desde la mujer liberal que era; que flipé muchísimo con eso de que una mujer del siglo XIX tuviese amantes, dejase a su marido y fuera católica y apostólica; bueno unas cosas que rompían todos los esquemas que yo me podía figurar, y entonces tenía mucho interés en contarlos así (Costa 2018).

Anna R. Costa reconoce también en sus declaraciones los tres elementos presentes en la obra: “el humor”, para llegar a un público joven al que un personaje del siglo XIX le pudiera parecer “un tostón”, “un mensaje que llegase muy claro”, y “la sensibilidad y la emoción” (Teaser 2018). Noelia Adánez,⁵ por su parte, señala en ese mismo video que habían escogido a Pardo Bazán por ser una mujer del XIX que hablaba ya como una “Mujer Moderna”, un personaje “conocido”, pero no suficientemente reconocido, al que era necesario recuperar desde una perspectiva actual, “con un respeto exquisito por lo histórico” (Teaser 2018). Ellas quieren que Emilia hable “con sus palabras” y recurren para ello a la reproducción de textos encontrados en las fuentes documentales (epistolarios, artículos de prensa, etc.). La actriz, Pilar Gómez, asegura en este mismo video que era necesario contar hoy “su valentía, su pasión” y su carácter reivindicativo como mujer.

siguientes temporadas. En el año 2021 se programó de nuevo del 24 al 27 de junio del 2021 y del 16 al 23 de octubre con motivo del centenario de la muerte de Emilia Pardo Bazán y era anunciada en esas fechas como “Vuelve Emilia, la obra que revolucionó el off y homenajea a Emilia Pardo Bazán” (<https://www.revistagodot.com/2009-2/>). Se ha programado también en el año 2022 (26 de enero), en la llamada “Sesión Teta” que programan cines y teatros de varias ciudades españolas para que puedan acudir las madres lactantes con sus bebés.

- 4 Anna R. Costa es la guionista y directora, junto con Paco León, de la serie de Movistar + *Arde Madrid* (2018) sobre la estancia de Ava Gardner en Madrid a comienzos de los 60, que se ha convertido en una serie de culto.
- 5 Noelia Adánez es editora (Recalcitrantes), ensayista, colaboradora en diversos medios de comunicación y gestora cultural.

La obra plantea en forma de monólogo teatral una situación imaginaria en la que Emilia Pardo Bazán irrumpe en la Real Academia increpando a los académicos porque han vetado su entrada en esa institución y les obliga a escuchar su discurso reivindicativo. Habla al público rompiendo la cuarta pared porque los académicos somos el público, como aparece en la acotación inicial:

Madrid finales del siglo XIX

Salón principal de la Real Academia Española en el que se encuentran reunidos unos ficticios e invisibles señores académicos (el público)

*Doña Emilia Pardo Bazán aparece en el vano de una puerta. Habla a un conserje, al que no vemos (Adán y Costa 2020:19).*⁶

Parece una escena de la película *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel: los académicos, encerrados, no pueden salir de la Real Academia; claro que, desde una posición de superioridad, están ‘en su casa’, un ‘elitista’ club privado masculino, y tienen que escuchar el discurso reivindicativo de Emilia Pardo Bazán.⁷ Asistimos a un pacto teatral en el que en vez de expulsar a la intrusa es posible reconocer en los académicos la ‘condescendencia’ y algo de ‘fascinación’ (como la nuestra) ante su discurso, aunque las únicas reacciones que se perciben por su parte en las acotaciones son negativas (abucheos, risas, pateos...). Lo cierto es que, a pesar de que nunca pudo entrar en la Academia, la obra parece sugerir que Emilia finalmente ‘convence’, aunque no vence, en una especie de justicia poética y victoria moral.

Emilia se muestra inteligente y se adueña del feminismo de la diferencia que le permite llevar la crítica desde las cosas de mujeres, como Carolina Coronado se atrevía a criticar la difícil situación de las poetas precursoras en el poema “La flor del agua”, pero los críticos no se daban cuenta porque hablaba de florecitas. Emilia se vale de la alusión amable y sumisa a los elementos decorativos para dar el ‘guantazo’ al final: “Y la sala es preciosa. Confortable. Hace calor eso sí, para mi gusto hace calor. Y huele mucho a tabaco. Se debe de pegar el olor a las cortinas, preciosas también. *Se nota que aquí no entran mujeres*” (la cursiva es mía) (*Emilia* 2020: 19). El sillón es un símbolo de estatus patriarcal.

6 Pilar Gómez afirmaba en una entrevista en el programa “Atención Obras”: “Ella fue más sutil reivindicándose en la Academia, no se presentó nunca y dijo ‘Estoy aquí, quiero un sitio’; lo hizo de otra manera” (Gómez 2018), y lo hizo, en efecto, a través de sus escritos.

7 “Tranquilos, se les ve muy bien en sus sillones. Se les ve muy a gusto. Cómodos. (*Con mucha retranca*) Meritorios y honorables académicos” (Adán y Costa 2020: 19).

Coincido con Noelia Adánez cuando afirma que, aunque Emilia es una mujer del siglo XIX, parece en todo una verdadera ‘Mujer Moderna’ (Teaser 2018).⁸ Dolores Thion Soriano ya había apuntado, acertadamente: “El concepto de Edad de Plata requiere ser revisado para que se ajuste al proceso de transformación social femenino que se inició con la Revolución de 1868 y culminó en 1939. El uso restringido al siglo XX que se viene haciendo en el campo literario responde a esquemas y ritmos masculinos que excluyen a mujeres como Emilia Pardo Bazán” (2021:53 y 54).

Emilia se incluye en una serie de montajes estudiados por Pilar Nieva-de la Paz en su trabajo titulado “Iconos femeninos contemporáneos: propuestas desde la escena actual” como son *Beatriz Galindo en Estocolmo*, de Blanca Baltés; *La tumba de María Zambrano (Pieza poética en un sueño)*, de Nieves Rodríguez (2018); *Tardes con Colombine*, de Carmen Sánchez Molina (2018), y *Gloria (Mujeres que se atreven, 2)*, de Noelia Adánez y Valeria Alonso (estrenados todos en 2018).⁹ Como bien señala en este artículo: “La condesa aparece retratada como una mujer segura, orgullosa de sus realizaciones intelectuales y firme en la defensa de sus derechos. Es un modelo positivo de mujer para las nuevas generaciones” (Nieva-de la Paz, 2019:198). Luisa García-Manso ha estudiado también, por su parte, la dramatización en la escena española contemporánea de la biografía de otros personajes históricos coetáneos, como María Lejárraga y Concha Méndez.¹⁰ La reivindicación teatral de todas estas figuras femeninas se enmarca en la corriente del ‘teatro de

-
- 8 “Sin duda, Emilia Pardo Bazán es la decana de las escritoras modernas del siglo XX, una moderna entre dos siglos que lo era igualmente en el siglo XIX y es muy interesante la posición de Dolores de Thion Soriano-Mollá (2021) para la que Emilia Pardo Bazán es ‘una intelectual moderna también en la Edad de Plata’ ya que esta investigadora cuestiona y amplía los límites tradicionales de la Edad de Plata de 1898 a 1936 establecidos por Mainer y otros críticos, cuando se trata de la autoría femenina” (Mañas 2022:13).
- 9 “En las dos últimas temporadas se han programado varios montajes que recrean figuras femeninas pioneras del feminismo, las dotan de carga simbólica, y las presentan como modelos positivos de mujer para la sociedad actual. Partiendo de unos datos biográficos mínimos, estas creaciones ponen el énfasis en sus logros profesionales y en la recuperación de sus ideas. La mayoría de estos montajes se centran en un período clave de nuestra historia reciente, las primeras décadas del XX, período en el que empezaban a cuajar importantes transformaciones en los roles de género, con la incipiente incorporación de las mujeres al trabajo profesional cualificado” (Nieva-de la Paz 2019: 192).
- 10 “Pertencen a una tendencia del drama histórico contemporáneo que busca contribuir a la construcción de la identidad colectiva mediante el ejercicio de la memoria. Pero, además, estas obras dramáticas suponen una forma de divulgación a un público amplio de la vida de mujeres excepcionales, aunque poco conocidas, cuyas biografías se hallan

la memoria, denominación actual para el ‘drama histórico’ (Floeck 2006), que en estas obras abarca distintas perspectivas: desde el teatro documento (o próximo a él), hasta el teatro lírico, que incluye obras como *La tumba de María Zambrano* (2017), subtitulada “pieza poética” para un sueño, de Nieves Rodríguez, o el lírico musical, como la ópera *María Moliner* (2016) con libreto de Lucía Vilanova, basada en la biografía de María Moliner de Inmaculada de la Fuente, y con partitura de Antoni Parera Fons por iniciativa del director de escena Paco Azorín.

Emilia parte de una situación dramática inventada, como ya hemos visto, su irrupción en la Real Academia de la Lengua que nunca existió: al basarse en documentos reales se podría entender como ‘teatro documento’ desde la concepción menos rigurosa que propone Jerónimo López Mozo (2017), para quien el documento no está reñido con la ficción. La principal fuente documental de esta pieza, según figura en su introducción, ha sido el libro de Eva Acosta *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía* (2007), que a su vez se basaba en los textos de la propia autora. No podemos olvidar que esa reivindicación de mujeres fundamentales de la Edad de Plata, entendida en el sentido ampliado anteriormente expuesto, se produce tanto en la investigación académica como en la ficción, a través de la narrativa y el teatro. Con todo, sería más exacto afirmar que la recuperación se produce primero en el ámbito de la investigación académica, con la aparición de estudios biográficos sobre las autoras y el análisis y edición de sus obras, y llega después a la creación artística, a la ficción, valiéndose de modo documental de esas mismas investigaciones.¹¹

El proceso de intento frustrado de Emilia Pardo Bazán por entrar en la Academia está muy bien explicado en la entrada del blog de la Biblioteca Nacional Española titulada “Pardo Bazán, la académica que no pudo ser” del 4 de junio

estrechamente ligadas a la historia española reciente. El hecho de que tantas autoras contemporáneas –y autores– estén concentrando sus esfuerzos en los últimos años en divulgar estas vidas, es muestra también de su propio interés por reconstruir una genealogía de mujeres en la que hallar un reflejo de sus aspiraciones y retos vitales y profesionales” (García-Manso 2016: 897).

- 11 Xulia Santiso firma el prólogo de la edición de *Emilia*, donde califica a Eva Acosta de “biógrafa imprescindible de Pardo Bazán antes de la monumental biografía de Isabel Burdiel”, y afirma en relación con la obra de Acosta: “Ha sabido equilibrar los textos de la autora con el discurrir del monólogo. Los engarza como perlas en un precioso collar (ya que nos movemos en el campo literario...) y a quienes sabemos de ellos, a quienes lo susurrábamos en el teatro, nos impresionó oírlos; vivos, actuales. A Eva Acosta le emocionó oír el aliento de sus palabras y ver cómo el público las seguía atentísimo. Ver a Dña. Emilia tan vivita y coleando, tan cautivadora y completa” (Adánz y Costa 2020: 11).

de 2021 firmado por Antonio García Jiménez. Incluye una entrevista a Pardo Bazán publicada en *Por esos mundos* (1–6–1913) y firmada por “El duende de la colegiata”, donde leemos:

- ¿Y la Academia? ¿Cuándo entra usted en la Academia?, pregunté a Doña Emilia con curiosidad.
- Probablemente, nunca, a menos que desaparezca de allí *el obscuro dominio* que la mangonea. Ellos no me admiten porque soy mujer, y yo aspiro a entrar justamente por lo mismo. Si fuese hombre, me sería muy fácil y no me preocuparía. [...]
- Es ilógico realmente que usted no esté en la Academia.
- Ya ve usted ... ¿No soy Consejera de Instrucción Pública?... ¿No fui presidenta de la sección de literatura del Ateneo y Profesora en él de Estudios Superiores. Cuando se presentó mi candidatura para socio de número del Ateneo, hubo también muchas discusiones. La entrada de la mujer en el Ateneo iba a ser el fin del mundo. ¡A esas alturas andamos todavía por acá y no fue el fin de nada! Lo mismo sucedería con la Academia, créame usted... Yo a pesar de los elementos oscuros que rigen y gobiernan la Academia a su antojo y son los que se oponen a mi ingreso, me creo en el deber de no abandonar esta campaña. Que lo consiga o no, la lucha es bonita (Duende... 1913: 669–679).

Esa enumeración de cargos se recoge en *Emilia* (Adánez y Costa 2020: 20–21) de modo ampliado, y también algo de esa frase: “Si fuese hombre, me sería muy fácil y no me preocuparía”. Se refleja en la intervención final que pronuncia Emilia como personaje, porque del epílogo de la obra se encarga “la actriz” tras despojarse del traje de Emilia. La cuestión dirigida a los académicos: “Una última pregunta: ¿Qué pasaría si mi nombre terminara en O? Emilio Pardo Bazán. Pero termina en A. Y contra esto no cabe ni petición ni súplica” (Adánez y Costa 2020: 31). También hay que recordar sus declaraciones en la entrevista publicada en *El Día*, “Lo que dice la Pardo Bazán de la Real Academia Española” (7 de febrero de 1917), que demuestra que Doña Emilia hizo de su entrada en la Academia una lucha quijotesca:

Para mí, esta es una cuestión que solo ha llegado a interesarme por un concepto ideal, por el aspecto feminista. Yo no he luchado por la vanidad de ocupar un sillón en la Academia, sino por defender un derecho indiscutible que, a mi juicio, tienen las mujeres. A mí no se me ha admitido en la Academia, no por mi personalidad literaria, según han dicho todos los que podían votarme, sino por ser mujer. [...] Y conste que es cuestión que sólo me ha llegado a interesar, por un idealismo, por una convicción, porque cada cual tiene sus propósitos, y yo tengo el de separar obstáculos de los que estorban a la mujer. No espero entrar nunca en la Academia; pero en este caso especial la lucha vale más que el triunfo (citada en Hurtado González 2021).

Este discurso reaparece en *Emilia* y en el capítulo 9 del cómic “La Imprescindible” titulado “La Academia”. A partir del rechazo de la Real Academia, que es la situación que vertebra toda la obra y que fue el gran fracaso de doña Emilia, se desarrollan temas que tienen que ver con su vida privada (su matrimonio, la maternidad, su separación), que articulan así el equilibrio entre la memoria pública y la memoria privada muy típico en estas obras:

El monólogo cobra pues la apariencia y el dinamismo escénico de un vivo y apasionado diálogo con los espectadores. Los protagonistas responden así a intervenciones que solo ella misma escucha, procedentes del patio de butacas. Esta técnica permite también deducir a partir de las réplicas, los argumentos y ataques recibidos por parte de varios de sus famosos coetáneos, ante los que defiende con insistencia sus destacados méritos como escritora (Nieva-de la Paz 2019: 198).

Especialmente entrecortado es el supuesto diálogo con su marido (un invisible Pepe) lleno de puntos suspensivos (su ritmo es vivo y alterado), escena en la que tenemos que imaginar las intervenciones del marido a partir de las réplicas de la propia doña Emilia. Es vital, porque entra en juego el asunto del “oficio” de Emilia y su propia supervivencia como escritora.¹² Todas las frases de la protagonista afirmando que no se va, que ahí se queda y tienen que escucharla, adquieren un valor simbólico. No se trata solo de franquear la puerta de la Academia, sino de las muchas otras puertas que querría haber franqueado a lo largo de su vida:

Ya se lo he dicho a Pedro el bedel. Nada me va a refrenar. Traigan al ejército de España. Al Santo Papa de Roma. Traigan a quien ustedes quieran que yo de aquí no me muevo. Y cuanto antes se callen, antes acabaré.

[...] *Emilia entra dispuesta a cantar las cuarenta a hablar a corsé quitado. De hecho, finalmente la actriz se quita la ropa del personaje con los rellenos para hablar por ella misma como mujer del siglo XXI.*

Pedro; déjeme, porque vengo decidida a entrar y nada me va a refrenar. ¿Qué puerta es? (Adánez y Costa 2020: 17).

La condesa expresa con contundencia su decisión, pero a la vez se percibe cierta amabilidad: “Sí, sí no se preocupe, Pedro, llame usted a quien tenga que llamar, proceda, proceda. Haga lo que tenga que hacer, faltaría más”. El insulto que más

12 Resulta muy esclarecedor que el cómic “La Imprescindible” parta precisamente de ese momento como punto de inflexión en la vida de Emilia: “Estamos en 1883 y acabo de publicar *La Tribuna*, una novela que me proporcionó a partes iguales alegrías y disgustos. El primero de todos con mi marido” (Adánez y Costa 2020:23), porque como dice a continuación “la escritura es innegociable” (24).

le gusta de todos los recibidos es “ubicua” (“Ya me gustaría tener a mi el don de la ubicuidad. ¿Qué más”):

Seguramente son ustedes del parecer de aquel militar que dijo que la mujer no es feliz presentando una proposición en el congreso. Ni resolviendo un expediente en la oficina. Ni ejerciendo de doctora. Que las mujeres son más felices en su casa. Pues les diré que es verdad, que yo soy feliz en mi casa, pero escribiendo. Y también soy feliz dando conferencias y viajando, y hasta zascandileando, cuando se me antoja ¡Así es como soy yo feliz! (Adánez y Costa 2020: 22).

Los académicos se ríen mucho del consejo paterno: “Mi padre ya me hizo una advertencia que adopté como guía: ‘Si te dicen alguna vez que hay cosas que los hombres pueden hacer y las mujeres, no, di que es mentira porque no puede haber dos morales para dos sexos’”. Es muy reveladora la reacción que va teniendo al ir descubriendo a los académicos. En polos opuestos están Galdós, su gran amor (para el que se recurre documentalmente al epistolario) (Pardo Bazán 2013), y Leopoldo Alas Clarín, quien lejos de toda racionalidad acaba convirtiéndose en un gran enemigo a pesar de su amistad inicial. En cierto modo, Galdós podría ser un nexo entre su vida privada y su vida pública, por lo que tiene de intercambio literario, aunque su relación sentimental fuera bastante secreta, como se lee en el texto: “(Al ver a Benito Pérez Galdós a doña Emilia se le ablanda el gesto). Y Don Benito Pérez Galdós, mi querido amigo. Si el público supiese que tú y yo... Pero van a saber, hoy van a saber” (Adánez y Costa 2020: 18). Pero la reacción más descompuesta es la que tiene con Clarín: “A doña Emilia se le muda el semblante al ver a Leopoldo Alas Clarín: ‘¡Ay Clarín! ¿qué hace usted aquí si no es académico (...)? y a su lado don Marcelino Menéndez Pelayo. Bueno, en cierto modo los enemigos mejor tenerlos juntos ¿verdad?’” (Adánez y Costa 2020: 22). De modo que cuando alguno de los académicos la ofende, no duda en atribuirle el insulto:

‘¿Marimacho?’ ¿Quién me ha llamado marimacho? Debe de haber sido Clarín. Me ha parecido oír su vocecita. Cierro que ha sido usted ¿no es así? Usted, que ya dijo que debo de tener en el cuerpo y en el alma algo de marimacho porque reclamo mayor libertad y he conseguido emanciparme económicamente. ¿Es así o no es así, Clarín? No se pronuncie ahora, pero usted y yo lo sabemos. Que hasta puta me ha llamado usted. No en público, pero en privado sí (Adánez y Costa 2020: 22).

En efecto, Leopoldo Alas, Clarín, escribió en un *Palique* recogido en el prólogo de la edición de Emilia: “Para mí, sin ánimo de ofender a nadie, toda mujer que cree que es esclava siendo mujer como es ahora, tiene algo en el alma o en el cuerpo de ‘marimacho’. Y todo hombre que se inclina a creer a las mujeres que

se quejan en tal sentido, tiene algo de afeminado en el cuerpo o en el alma” (Alas 1893). Sin duda, doña Emilia era consciente de que las mujeres, al menos en su época, no eran libres, y por eso en la entrevista mencionada con el Duende de la Colegiata a la pregunta de “¿Qué quisiera usted ser? ¿Qué hubiera usted querido ser?”, responde: “Ante todo hombre -me respondió vivamente la escritora-, pero como eso no es posible porque nací *mujer*...le diré que de no ser hombre hubiera querido ser lo mismo que soy” (Duende 1913: 669). Y poco después le comenta a Galdós en nuestra obra:

Lo ves Miquiño mío. Me detestan porque digo todo esto. Porque siendo mujer me comporto como un hombre. Si yo exhibiera mayor modestia o menos ambición, si me mostrara enigmática, ensimismada, menos expansiva, quizá si fuera más agraciada, me dejarían comer las migajas del festín del conocimiento. Pero como me niego a ocultarme tras el biombo de una feminidad en la que no me reconozco, se les crispan los nervios a estos caballeros. Pero me da igual (Adánez y Costa 2020: 22).

O de modo similar:

Y yo estoy plenamente convencida de que en el terreno literario no hay varones ni hembras.

En el terreno literario hay escritores que están sometidos a las lógicas mudanzas del tiempo y de las costumbres. No hay una literatura femenina que trascienda a brisas de violetas ni una masculina que apesta a cigarro, como aquí. Porque todas las mujeres tienen ideas. Las ideas no son como los hijos, que hasta puedes evitar su concepción. Las ideas no hay quien las contenga (Adánez y Costa 2020: 23).

Es como si, en cierto modo, se anticipara años a ese deseo de androginia presente en Virginia Woolf, que se observa claramente en el *Orlando*, “donde aparece más claramente la androginia como metáfora del proceso creativo y como forma de vida” (Gascón Vera 2002: 105). Reconocemos en seguida otro momento “muy Virginia Woolf”, en acotación y en texto:

Dña. Emilia marca un espacio imaginario dentro del espacio vacío.

Aquí es donde yo trabajo. El jaulón le llamo. (*Risas*) Yo aquí me encierro con mis cosas. Aquí he escrito la mayoría de mi obra (Adánez y Costa 2020: 23).

Pero ¿en qué consiste ese famoso incidente en el que Clarín la llamó “puta”? Clarín escribía a Galdós en 1891:

Da. Emilia Pardo Bazán ha empezado a enseñar la oreja ¿sabe usted porqué empecé yo a enfriar con esa señora? Por una comparación entre usted y Cánovas. ‘Pero criatura’, me escribía. ‘¿Qué quiere usted que envíe Cánovas a Galdós? Sería como si enviara a la Nevada. Es una puta, hombre’ (Ibarra 1971).

“La Nevada” era una cantante de ópera. Marina Mayoral explica en la conferencia “Doña Emilia entre la hostilidad y el ridículo” (44.43-54.11) que Clarín tergiversa torticeramente las palabras de doña Emilia en la carta a Galdós, y que es mentira que la relación se enfriara ahí, porque la inquina había empezado mucho antes, al menos en 1886, tras la aparición de *Los Pazos de Ulloa* y *La Regenta*.¹³ La pieza teatral juega con el hecho de que dada la relación amorosa entre Galdós y Emilia, ella había conocido el contenido de esa carta privada y podía afirmar, por tanto, que la había llamado “puta” en privado. Así comenta la protagonista, con mucho humor, su pasada relación con Galdós: “¡Yo por mi parte he de decir que le puse bastante empeño! Sobre todo después de separarme de ti Pepe, perdona la franqueza” (Adánez y Costa 2020: 25).¹⁴ El guiño continuo con Benito Pérez Galdós, culmina en esas enfáticas declaraciones: “Yo a este hombre le pongo un monumento. Vaya si se lo pongo...” (Adánez y Costa 2020: 30), y deriva del encargo que desempeñó doña Emilia al ocuparse de la suscripción popular del monumento: “Dos años antes de su muerte, doña Emilia solicita audiencias en el ayuntamiento, recoge firmas sin descanso, colabora activamente en la suscripción de fondos y convence a las autoridades pertinentes.

13 Señala también Marina Mayoral (2021) las posibles razones de la inquina de Clarín hacia Pardo Bazán: que Emilia Pardo Bazán no escribiera ninguna crítica de *La Regenta* a pesar de que había recibido los capítulos de Clarín y ella le había hecho las críticas en privado en las cartas. También que a Clarín no le invitaron a participar en la colección “Novelistas españoles contemporáneos”, de Daniel Cortezo y Cía. Editores (1887), que inauguró Emilia Pardo Bazán con *Los Pazos de Ulloa*, lo que le hace rebajar el tono elogioso de una primera crítica en *La Ilustración Ibérica* cuando publica la segunda en *Nueva Campaña*. Además, Dña. Emilia colaboraba con Lázaro Galdiano en *La España Moderna* y Clarín en vez de hacer la crítica de una novela manda una sobre Campoamor, y Lázaro Galdiano le recuerda que tiene que entregarla y además le recomienda moderación, lo que provoca la cólera de Clarín y su cese en las colaboraciones en la revista.

14 Para estas intervenciones sobre Galdós las autoras de la obra se valen fundamentalmente del ya citado epistolario entre ambos: “Don Benito Pérez Galdós yo me acuesto contigo y me acostaré siempre, y me sabe a gloria porque tienes la gracia del mundo y me gustas más que ningún libro” (Adánez y Costa 2020: 25). Procede literalmente de una carta incluida en E. Pardo Bazán, *Miquiño mío*, fechada en Madrid el 5 de octubre 1889 (2013: 91). Cuando se disculpa por su aventura con Lázaro Galdiano (“... me encontré seguida apasionadamente querida por aquel joven de perfil griego y silueta delgada”), toma elementos de la carta fechada en Madrid 26 de febrero de 1889 (Pardo Bazán 2013: 56). Aunque deja caer directamente: “Dices que has perdonado mi infidelidad. Yo ni siquiera mencionaré las tuyas” (Adánez y Costa 2020: 26).

Finalmente, en 1919, se inaugura en el Retiro el monumento a Benito Pérez Galdós” (Adánez y Costa 2020: 33).

Emilia interroga, con intención, a los académicos: “¿Escribir sobre este tipo de temas es lo que me incapacita?”. Temas como la maternidad y la ternura. Le habla así a un imaginario Jaime, su hijo, que entra llorando y lamenta la muerte de su monita Piña, y también hablan de su hija, Blanca. El tema de los “mujericidios”, y cómo se disfrazan de pasión (hay que recordar la antigua denominación de “crímenes pasionales”) es algo que leído hoy en día pone los pelos de punta: “Siguen a la orden del día los asesinatos de las mujeres [...]. Salgan y recorran las calles céntricas. Levántense de sus cómodos sillones de académicos y observen a la gente”.¹⁵ Hay que recordar que la abuela paterna de Pardo Bazán había muerto degollada por su segundo marido: “Soy yo la única que ve esto por la calle ¿o es que no les interesa, señores académicos?”. Y continúa: “Han aprendido los asesinatos que eso de la pasión es una gran defensa y que por eso de la pasión se sale a la calle libre”. Llega a ser extremadamente dura con los académicos en la pregunta, porque los está acusando de complicidad: “¿Escribir sobre este tipo de temas es lo que me incapacita para entrar en la Academia, *Ilustres apasionados*?” (Adánez y Costa 2020: 27; cursiva mía). Habla de su ternura y educación de sus hijos,¹⁶ en la que le ayudó Giner de los Ríos, amigo con el que tiene un epistolario al que siempre se recurre para abordar el tema educativo, como veremos en el pie de viñeta en el capítulo 4 del cómic “La Imprescindible”, titulado “Alumbramiento”. Aparecen de modo imaginario también sus hijos y se dirige a ellos con afecto, al tiempo que reprocha a los académicos que deberían ser capaces de valorar “que he sido el primer escritor que he escrito sobre la maternidad. ¡En vez de cuestionarla!”. Se declara “candidata perpetua para entrar en la Academia” (Adánez y Costa 2020: 30) y plantea su última pregunta: “¿Qué pasaría si mi nombre acabara en O ¿Emilio Pardo Bazán, pero acaba en A. Y contra esto no queda ni petición ni súplica” (Adánez y Costa 2020: 30).

15 Cita de un artículo conocido como “Mujericidios”, pero que en realidad se llama “Fotógrafos de afición. Asesinatos de mujeres” (*La ilustración artística*, 22 de julio de 1901), sección “La vida contemporánea”.

16 “¿O que mis posaderas son demasiado anchas? / Se sienta. / Pues sí, mis posaderas caben perfectamente. Tendrán que buscar ustedes otro impedimento / ¿O la falta de ingenio que según usted don Leopoldo suplimos con la ternura?” (Adánez y Costa 2020: 27).

Aproximación al cómic *La Imprescindible*

Recordemos que en *Emilia* leíamos: “Estamos en 1883 y acabo de publicar *La Tribuna*, una novela que me proporcionó a partes iguales alegrías y disgustos. El primero de todos con mi marido” (Adánez y Costa 2020: 23). Esta misma situación es el punto de partida del cómic de Carla Berrocal¹⁷ *La Imprescindible. Retrato en diez actos de Doña Emilia Pardo Bazán*. Para abordar el cómic será necesario en alguna ocasión referirme al documental *Emilia Pardo Bazán, inclasificable*, de Blanca Flaquer Carreras (Candi) y Nuria Barreiro Gómez, perteneciente al programa de RTVE “Imprescindibles”, estrenado el día 19 de diciembre de 2021 y disponible en *rtve es play*, con Carla Berrocal como invitada. El documental hace honor al nombre del espacio donde se emite, de modo que lo considero un punto de partida “imprescindible” para acercarnos a la vida y obra de Pardo Bazán de la mano de algunos de los principales expertos sobre la autora. Además aparecen las “variaciones artísticas” sobre Emilia Pardo Bazán que comentamos en este trabajo, pues interviene Noelia Adánez, con imágenes de *Emilia*, y también Carla Berrocal explicando cómo afrontó el trabajo del cómic *La Imprescindible*, del que vemos imágenes e incluso un interesante tratamiento en dibujos animados de una secuencia de viñetas.

El calificativo que titula el cómic es una manera de darle la vuelta en positivo a aquel otro de “la inevitable”¹⁸ que inventó Zorrilla con carácter peyorativo y que tuvo mucho éxito. Molestaba entonces que Emilia Pardo Bazán estuviera en todos los lados, algo mal visto en una mujer, cuando tendría que haberse limitado a estar en su casa (en *Emilia* leemos: “Pues les diré que es verdad, que yo soy feliz en mi casa, pero escribiendo”). En el documental *Emilia Pardo Bazán, Inclasificable*, Ana María Freire declara que “es la primera mujer que usa un despacho 45 años antes de esa ‘habitación propia’, de ese discurso de Virginia Woolf. Ella ya está utilizando su despacho y para Xulia Santiso queda iconizado por la prensa”. Son aspectos que tienen mucho que ver con la gestión de su imagen que destaca Isabel Burdiel en el mismo documental.

17 Carla Berrocal es ilustradora, presidenta de la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid (APIM) y una de las promotoras del Colectivo del Autoras del Cómic.

18 Este calificativo tiene mucho éxito y en muchas caricaturas figura como tal. Por ejemplo en la página 6 del folleto de la exposición hay una caricatura de Sileno, “La inevitable en París”, en la que aparece doña Emilia en bicicleta tocada con un sombrero *canotier*, que apareció en la revista humorística *Gedeón* el 29 de agosto de 1900. Véase: <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/Actividades/exposiciones/2021/emilia-pardo-bazan-el-reto-de-la-modernidad-folleto.pdf>

El cómic apareció de enero a noviembre de 2021. Cada capítulo tiene dos páginas y el primero no tiene otro título específico más que el del cómic en general. Tiene pocos colores: naranja, un anaranjado que parece *beige* (en realidad quizá se podría considerar una mezcla de naranja y blanco con lo que no sería un nuevo color), y de blanco, negro y gris. El gris evidentemente resulta de la mezcla del blanco y el negro, pero es muy importante individualizarlo porque va a tener un papel destacado en ese mundo, mediocre y convencional y nunca mejor dicho, ‘gris’, que acecha y critica a Emilia. El color que destaca es el naranja: el color de la vida, el color de la pasión frente al gris del resto; mayoritariamente es el color de Emilia.¹⁹

En el capítulo 1, sin título, aparecen unas imágenes de Emilia con su marido que derivan a un *flashback* y recuerdan las palabras de su padre: “Si te dicen alguna vez que hay cosas que los hombres pueden hacer y las mujeres, no, di que es mentira porque no puede haber dos morales para dos sexos”. Uno de los episodios que más le gusta a Berrocal es aquel en el que Pardo Bazán conoce a Galdiano, que tenía por aquel entonces 27 años, en la Exposición Universal de Barcelona. Ella rozaba los 38, pero la diferencia de edad no los frenó para desaparecer durante tres días en Arenys de Mar y vivir un “tórrido romance”, a pesar de que la escritora ya tenía una relación con Galdós: “Pero es muy puntual, los dos tenían claro lo que era y mantuvieron la amistad durante toda su vida. De hecho, Galdiano quería mucho a los hijos de Emilia. Esta es una aventura muy importante en la vida de ella”, comenta Berrocal (Ugarte 2021).²⁰ En el capítulo 2, “El descubrimiento”, se alude al ‘encuentro’ en su infancia con su biblioteca y con la cultura clásica, ejemplificada por *La Odisea*. El capítulo 3, “El viaje”, trata de un viaje a Roma en 1867 con textos de “Mi Romería” (así aparece a pie de página). El capítulo 4, “Alumbramiento”, trata sobre su hijo Jaime y la maternidad con textos sacados de las cartas a Giner de los Ríos (identificados así a pie de viñeta). El 5, “La Amazona”, se centra en el escándalo por *La cuestión palpitante* y *La Tribuna*.

19 Señalaré los títulos y argumentos de los capítulos o “actos”. Véase la referencia completa en la bibliografía con los enlaces para consultarlos y poder seguir el análisis que propongo.

20 Los pasajes de la vida de Pardo Bazán que ha escogido Berrocal son esos hitos dentro su biografía en los que coinciden los que se han dedicado a estudiar a esta precursora del naturalismo en España. Es fundamental la educación del padre porque fue un hombre muy adelantado a su tiempo y es el que influye de alguna manera en Emilia y hace que ella se forme, que era una cosa poco frecuente entre las mujeres del siglo XIX. También está el asunto de la separación de su marido, sus encuentros con Lázaro Galdiano o Benito Pérez Galdós (Ugarte 2021).

El siguiente, “La petición”, es un capítulo de murmuraciones que acaba con la “petición” de su marido de que deje de escribir, la negativa de ella y su ruptura. El capítulo 7, “La proposición”, sobre su relación amorosa con Galdós. El 8, “3 días”, sobre su relación con Lázaro Galdiano, el enfriamiento con Galdós y la aparición de *Insolación*.²¹ El capítulo 9, “La Academia”, trata sobre el rechazo a su entrada en la RAE, planteando la misma situación que la pieza teatral *Emilia*, y el 10, “El legado”, alude a su muerte y legado literario, con planos de manos llevando sus libros. Berrocal, por su parte, explica también en el documental: “Cuando se me plantea retratar a doña Emilia Pardo Bazán, lo que me planteo es cómo retratar a una persona que ha tenido tanto carácter a lo largo de su vida. Que tenía una fuerza incombustible, ¿no?”.

Quiero destacar la relevancia de la utilización de los dibujos animados en el documental. Berrocal apunta: “La mejor imagen que se podía dar de ella es cómo atravesar un pasillo de señores y salir airosa”. Y a continuación: “Yo lo comparo con los ataques que están sufriendo las feministas en Twitter. Seguramente se enzarzaría con ‘señoros’ y le daría igual, o sea la tía lo llevaría estupendamente porque en el fondo ella en su época era muy así”.²² Son dibujos animados en movimiento, como superposición en movimiento de tres viñetas del cómic. Aparece así una primera viñeta con los hombres: ella atraviesa ese pasillo, en la segunda viñeta y en la tercera los deja atrás. Los hombres están dibujados en tonos grises y con la boca curvada hacia abajo en un rictus desdenoso, mientras que ella destaca con el naranja de su cara y vestido. Tras haber atravesado el pasillo, en el dibujo animado del documental se añade un plano que no estaba en el cómic. Al final mira a la cámara y su boca seria se curva en una sonrisa remarcada por un tintineo y entonces es cuando podemos ver cómo empiezan los créditos del título del documental, *Emilia Pardo Bazán: Inclasificable*, y este nuevo calificativo es superpuesto con un sello, como si se sellara un expediente. Ese plano de la sonrisa no existe en la página del cómic, porque al igual que la

21 El capítulo plantea que en su relación con Galdós la fidelidad solo se la exige a ella, e incluye un fragmento de una carta de Emilia a Galdós.

22 Incluyo el enlace a las páginas del cómic y al video extraído del documental para que el lector pueda seguir la explicación ya que no reproduzco las imágenes por cuestiones de derechos:

-Cómic https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-05/Baja_eme21mag45.pdf

-Video extraído del documental: https://www.facebook.com/pintamonas/videos/emilia-pardo-baz%C3%A1n-mi-emilia-de-la-eme21mag-animada-para-el-documental-de-la2_tv/452083569782425/

Emilia, de Noelia Adánez y Anna. R Costa, ella nos está mirando a nosotros, a los espectadores, y nosotros somos fuera de campo los destinatarios de esa sonrisa-guiño para mostrarnos que ha conseguido lo que quería, en gran parte. A propósito de *Emilia*, hay que señalar también otro plano, en este caso una “foto” que nunca existió y que es el cartel de la función.²³ Es aquella en la que aparece Emilia con la escopeta recortada preparada a disparar con un ojo guiñado para calcular el tiro apuntándonos a nosotros, que somos los académicos, rompiendo la ‘cuarta pared’, y que no corresponde a ninguna acción real de la obra teatral, sino que tiene un sentido metafórico: está dispuesta a defenderse, incluso ataviada con ese vestido y sombrerito (el que luce en la obra teatral). Es posible asociar esa imagen con un atuendo de caza, que en este contexto no choca. O lo que es lo mismo: en las dos obras hay dos planos muy importantes: la imagen sobre la que se superponen los créditos y el cartel de la obra, “las imágenes que nunca existieron”, completamente extradiegéticas, las cuales rompen los límites entre dentro y fuera, y apelan a los espectadores.

Quiero analizar también la evolución temporal entre el capítulo 1 y el capítulo 6. En la primera página del cómic vemos a Emilia Pardo Bazán y su marido. Los bocadillos del texto son por parte de Emilia: “No puede aceptarlo”, “Irían en contra de mi naturaleza”. Él responde: “Entonces avisaré el abogado para hacerlo de la forma más discreta posible”. Ella dice que “se acabó” mirando por la ventana y en la siguiente viñeta comienza un *flashback* de su infancia. Tenemos que imaginar la parte del texto que falta, que es eso que Emilia no puede aceptar: la petición de que deje de escribir. Y lo comprobaremos en el capítulo 6, “La petición”. La última viñeta es la misma que vimos en el capítulo 1, pero volvemos al instante anterior porque aquí sí se refiere a la propuesta que le ha hecho el marido (en el capítulo 1 solo vemos la reacción de Emilia ante esa propuesta). La última viñeta de ese capítulo es la anterior a la primera de cómic y ahí se sabe por fin cuál fue la petición: “Estoy cansado de los rumores. Desde que publicaste esos libros la gente habla. Somos un matrimonio respetable y tú mi mujer. Escribir es cosa de hombres. Tu sitio está en la casa con tus hijos. Quiero que lo dejes Emilia”. Ya en el capítulo 5, “La amazona”, que trata sobre *La cuestión palpitante*, estamos en 1883 y Emilia se ha convertido en blanco de todas las críticas. A partir de esa viñeta de “la petición” el tiempo avanza de modo lineal hasta el momento de su muerte.

23 Está en la web del Teatro del Barrio y lo podemos ver por ejemplo en este cartel de gira: <https://ladarsenacm.com/teatro-emilia-mujeres-que-se-atreven-parte-1-semana-artes-el-boalo-2021>

Finalmente, quiero comentar otro aspecto que interesa especialmente a Carla Berrocal, “Las miraditas”. Carla: “A mí me gusta el momento miraditas mucho” (Ugarte 2021) (y se incluye el capítulo del cómic). Y aparecen las viñetas en el documental. Se refiere a las miradas entre Galdós y Emilia Pardo Bazán en el capítulo 7, “La proposición”. Cuatro viñetas de planos de miradas y sonrisas. Una de cada uno después de que Galdós se sorprenda de ver a Emilia fumando (“Doña Emilia, no sabía que fumara” y ella responde “Los vicios no son exclusivos de los hombres, querido Benito”). La proposición es la de esa relación entre ambos, primero intelectual con esa invitación a las conferencias y esas cartas de ambos, y luego erótica con ese “Sube”, que propone y pregunta Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós, tras el que vemos las tres viñetas en gris (se supone que a oscuras y de modo clandestino), en el marco naranja de una ventana, que acaban con el corsé por los aires. Los pasajes de la vida de Pardo Bazán que ha escogido Berrocal son esos hitos dentro de su biografía en los que coinciden los que se han dedicado a estudiar a esta precursora del Naturalismo en España.

Emilia y La Imprescindible. Retrato de Doña Emilia Pardo Bazán en diez actos son dos retratos que tienen mucho de ‘autorretratos’, porque doña Emilia se expresa a partir de sus propias palabras, pero vista desde la mirada de las creadoras del siglo XXI, en una especie de juego de espejos muy en la línea de la recurrencia posmoderna. Una suerte de ‘justicia poética’ para quien había escrito en un artículo, incluido en *Caras y Caretas* (1907): “Yo no sé si por la frecuencia que he sufrido caricaturas y retratos soy casi indiferente a esta proyección de mi personalidad en las artes gráficas y pictóricas. Ni mis retratos ni mis caricaturas forman parte de mi yo. Son algo que cae por fuera” (Bieder 2009: 289). Nos gustaría pensar que para doña Emilia estos dos retratos recientes no están “fuera de ella”, que son dos variaciones artísticas a cargo de creadoras por las que Emilia Pardo Bazán deja de ser “inevitable” (como en el siglo XIX) y pasa a ser “imprescindible”, ya en el XXI.

OBRAS CITADAS

- Adánez, Noelia y Anna R. Costa. 2020. *Emilia*, Madrid: Fundación SGAE.
- Alas Leopoldo, Clarín. 1983. *Palique VIII*. 9 abril, 1893. *La amistad y el sexo*, por A. Posada y U. G. Serrano. *La Dolores*, drama en tres actos y en verso, original de D. José Feliu y Codina. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palique--1/html/ff4f1c52-82b1-111df-acc7-002185ce6064_8.html#I_14 [10/06/2022]
- Berrocal, Carla. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 1, enero: 22–23. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-01/eme21mag41_baja_web_ok.pdf [10/06/2022]

- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 2, febrero: 18–19. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-02/BAJA_eme21mag42_2.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 3, marzo: 18–19. <https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-03/eme21mag43.pdf> [10/06/2022]
- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 4, abril: 8–9. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-04/Baja_eme21mag44.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 5, mayo: 8–9. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-05/Baja_eme21mag45.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 6, junio: 14–15. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-06/eme21mag46_ok.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 7, julio: 18–19. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-07/eme21mag47_1.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 8, septiembre: 18–19. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-09/eme21mag48_15sep.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 9: 24–15. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-10/Baja_eme21mag49.pdf [10/06/2022]
- _____. 2021. “La Imprescindible. Retrato en 10 actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *Eme21 Magazine*, capítulo 10: 22–23. https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2021-11/eme21mag50_baja.pdf [10/06/2022]
- Bieder, Maryellen. 2009. “Mis retratos y mis caricaturas. Un artículo rescatado de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna: Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 17: 281–292.
- Costa Anna R. 2018. [Entrevista con... en La Sala RNE] “Autoría a escena: Anna R. Costa, Samuel Pinazo, Verónica Mey”, 25/06. <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala/sala-autoria-escena-anna-costa-samuel-pinazo-veronica-mey-25-06-18/4644824/> [10/06/2022]
- Duende de la Colegiata, El. 1913. “¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera usted ser? La condesa de Pardo Bazán”, *Por esos mundos*, 1/06: 669–670.

- <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003262614&search=&lang=es> [10/06/2022]
- Flaquer, Blanca y Nuria Barreiro. 2021. *Emilia Pardo Bazán, inclasificable*. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/emilia-pardo-bazan-inclasificable/6253722/> [10/06/2022]
- Floeck, Wilfried. 2006. “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor: 185-209.
- García Jiménez, Antonio. 2021. “Pardo Bazán, la académica que no pudo ser”, *El Blog de la BNE*, 4/06. <https://blog.bne.es/blog/pardo-bazan-la-academica-que-no-pudo-ser/#:~:text=La%20escritora%20intent%C3%B3%20ser%20miembro,y%20nueve%20a%C3%B1os%20de%20edad> [10/06/2022]
- García-Manso, Luisa. 2016. “Las autoras dramáticas españolas del exilio republicano de 1939 como protagonistas teatrales: hacia la construcción de una genealogía”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.8: 885-899.
- Gascón Vera, Elena. 2002. “‘To be or not to be’. La ansiedad en la androginia de Virginia Woolf”, *Clepsydra*, enero: 99-110.
- Gómez, Pilar. 2018. “[Entrevista con] Atención Obras. *Emilia*, Teatro sobre mujeres”, 24/01. <https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-emilia-teatro-sobre-mujeres-escrito-dirigido-interpretado-mujeres/4437150/> [10/06/2022]
- Hurtado González, Silvia. 2021. “Académicos, traseros y feminismos: por qué la RAE rechazó hasta tres veces a Emilia Pardo Bazán”, 11/05. <https://theconversation.com/academicos-traseros-y-feminismo-por-que-la-rae-rechazo-> [10/06/2022]
- Ibarra, Fernando. 1971. “Galdós y Clarín una amistad”, *Archivum*, 21: 65-76.
- López Mozo, Jerónimo. 2017. “Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España”, en J. Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum: 23-41.
- Mañas Martínez, María del Mar. 2022. “La mujer moderna de la Edad de Plata: cinematógrafo y escena”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9: 11-41. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.32474>
- Mayoral, Marina. 2021. “Doña Emilia entre la hostilidad y el ridículo”. <https://www.youtube.com/watch?v=l1Wfc-mY7TA&t=3270s>
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2019. “Iconos femeninos contemporáneos: propuestas desde la escena actual”, *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, número especial: 190-205.

- Pardo Bazán, Emilia. 1901. “Fotógrafos de afición. Asesinatos de mujeres”, *La ilustración artística*, 22/07. <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?action=VerFicha&id=388610>
- _____. 2013. *Miquiño mío, Cartas a Galdós*, Juan Manuel Hernández e Isabel Parreño (eds.), Madrid: Turner (e-book).
- Santiso Xulia. 2020. “Silencio, se abre el telón”, en Adánez y Costa 2020: 7–14.
- Teaser. 2018. *Emilia* [Con entrevistas]. <https://www.youtube.com/watch?v=f18zfpJcsuA> [10/06/2022]
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. “Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata”, *Feminismo/s*, 37 (enero). Dossier monográfico: “La mujer moderna de la Edad de Plata (1868–1936): disidencias, invenciones y utopías”. Dolores Romero López (coord.): 53–80. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.03>
- Ugarte, Idoia. 2021. “El legado feminista de Pardo Bazán y Concepción Arenal en cómic. Las ilustradoras Carla Berrocal y Olalla Ruiz homenajean a las autoras a través de distintos pasajes de su vida”. <https://elpais.com/espana/madrid/2021-07-20/el-legado-feminista-de-pardo-bazan-y-concepcion-arenal-en-formato-comic.html> [10/06/2022]

Verónica Azcue

Saint Louis University-Madrid

IDENTIDADES TRANSFIGURADAS: *LAS MENINAS* EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Resumen: Estudio panorámico sobre una serie de piezas dramáticas inspiradas en el cuadro *Las Meninas* de Velázquez que se centra en la representación en el ámbito del teatro de los personajes femeninos del cuadro barroco. La lectura de las obras de Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero y Beatriz Sierra muestra un recorrido que sitúa primero a Velázquez como centro y motor de la acción dramática y cede luego el papel principal al personaje femenino: si la obra de Buero erige al pintor en protagonista, las propuestas sucesivas descentran la figura del artista barroco. Esta tendencia parte de la obra de Jerónimo López Mozo, que elige dramatizar las circunstancias de la infanta Margarita. El interés por la actualización de *Las Meninas* y su proyección a través del tiempo deriva además en una suerte de “democratización” de la pintura: las obras de Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero y Beatriz Sierra tienden a la desjerarquización y a la construcción de un personaje colectivo. Beatriz Sierra, autora de la versión teatral más reciente inspirada en el cuadro, propone ya como protagonista a un grupo de mujeres y desarrolla en su pieza una visión general de la identidad femenina. Las obras aquí estudiadas se erigen además en modelos de experimentación que indagan en las relaciones entre el teatro y la pintura y desarrollan diversos procedimientos escénicos. Inspiradas por el efecto especular del cuadro de Velázquez tienden, además, a la creación de un tiempo y espacio múltiple y a la adopción de una perspectiva transhistórica que incide en la complejidad de la identidad femenina y en su potencial para la transformación.

Palabras clave: *Las Meninas*, Identidades femeninas, Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero, Beatriz Sierra

Abstract: A comprehensive study of a series of plays inspired by Velázquez’s painting *Las Meninas*, with a focus on the theatrical depiction of the Baroque work’s female characters. An examination of works by Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero and Beatriz Sierra reveals a tendency that first situates Velázquez as the center and driving force of the dramatic action before subsequently granting the principal role to the female character: if Buero’s work makes the painter the protagonist, later plays tend to marginalize the figure of the Baroque artist. This tendency

first appears in the work by Jerónimo López Mozo, which chooses to depict the circumstances of the life of Margarita de Austria. The interest in updating *Las Meninas* and its projection over time leads, moreover, to a kind of “democratization” of the painting: the works of Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero and Beatriz Sierra tend to a de-hierarchization of the group and the construction of a collective character. Beatriz Sierra, author of the most recent play inspired by the painting, uses a group of women as the protagonist, producing thereby a collective vision of female identity. The plays analyzed here offer, furthermore, experimental models that probe the relationship between theatre and painting and develop a variety of ekphrastic techniques. Inspired by the specular effect of Velázquez’s painting, they tend to create multiple times and spaces or to adopt a transhistorical perspective that emphasizes the complexity of female identity, along with its potential for transformation.

Keywords: *Las Meninas*, Female Identities, Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero, Beatriz Sierra

Era solo cuestión de tiempo que las figuras de *Las Meninas* irrumpieran en la escena teatral contemporánea. El retrato de Velázquez, cercano al realismo fotográfico, posee sin embargo una cualidad dramática notable que se abre, además, a la recreación de ficciones. La primera escena de *La infanta de Velázquez* (1999), de Jerónimo López Mozo, expresa ya esta idea en boca del guía del Museo del Prado que conduce hacia la Sala de *Las Meninas* al pintor y dramaturgo polaco Tadeusz Kantor. Alarmado ante las reflexiones del ilustre visitante, que solo conoce la obra por catálogo, el guía se permite recordarle que van a ver “solo un lienzo, no un escenario” y le previene además frente a “la tentación de meterse en el cuadro” (López Mozo 2019: 262). Ya ante *Las Meninas*, el creador polaco comprueba con perplejidad aquella característica de la pintura de Velázquez, tantas veces comentada, el modo en que sus protagonistas establecen contacto con quien las observa:

KANTOR.– [...] Fíjese en su mirada. Hace unos segundos era dulce y distraída. Ahora se ha transformado. Sus ojos buscan los míos... ¡No es posible que la figura de un cuadro dialogue de ese modo con el espectador que tiene delante! (López Mozo 2019: 262).

El espacio que ocupan las figuras del cuadro, semejante a un escenario, parece concebido por el pintor para crear la ilusión de continuidad: las enormes dimensiones del lienzo, el uso de la perspectiva y de la luz o la disposición de los diferentes planos proyecta a las figuras fuera del cuadro o atrae al espectador a su interior. La escenografía diseñada en torno a la infanta Margarita, expresión de su condición de heredera y de la jerarquía imperante en la corte, y el movimiento contenido de las figuras –el aposentador de la reina que vuelve la cara y se detiene

en la escalera antes de abandonar la estancia, el pincel de Velázquez en acción o el pie de Nicolasillo sobre el perro—, confieren también al cuadro un carácter teatral y sugieren, en fin, la idea de una representación detenida.¹ Así lo entendió quizás Buero Vallejo, el primer autor que se inspiró en el cuadro para crear *Las Meninas* (1960),² pieza teatral que indaga en las circunstancias de creación de la famosa pintura, y que, tras llevar al receptor a través del espacio del Alcázar Real de Madrid y de las conversaciones e intrigas de la corte, concluye su historia en la esperada imagen del cuadro, descrita en las acotaciones por procedimiento efrástico y reproducida al fin en el escenario:

A la derecha de la galería, hombres y mujeres componen, inmóviles, las actitudes del cuadro inmortal bajo la luz del montante abierto. En el fondo Nieto se detiene en la escalera tal como lo vimos poco antes. La niña mira, cándida; el perro dormita. Las efigies de los reyes se esbozan en la vaga luz del espejo. Sobre el pecho de Velázquez la cruz de Santiago. El gran bastidor se apoya en el primer término sobre el caballete (Buero Vallejo 1999: 231).

De igual modo, Ernesto Anaya, autor nacido en Chile pero nacionalizado mexicano, propuso en 2006 una obra de idéntico título y con su acción diseñada para que los personajes converjan progresivamente hacia el cuadro, es decir, ocupen cada uno el lugar que les corresponde en el retrato de Velázquez y compongan en escena la famosa imagen. La pieza, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Oscar Liera, fue estrenada en 2010 en el Dramafest de México y representada en Madrid bajo la dirección de Ignacio García.³

-
- 1 Los estudios en torno al cuadro tienden a destacar su “teatralidad” y su capacidad de evocar un argumento. Además de definir esta cualidad en relación con la mirada de las figuras dirigida al espectador, los críticos se fijan en la coreografía y disposición gestual del grupo central, en el movimiento congelado súbitamente en la imagen y en la sensación de realismo que produce el tratamiento del espacio. Ana Maqueda de la Peña (2020), por ejemplo, describe a las figuras de *Las Meninas* “detenidas, teatralizadas, acompañadas como un ballet” (39) y relaciona el cuadro de Velázquez con el teatro barroco y sus “escenarios efectistas”, muy perceptible en el “artificio, fingimiento y ornato” con que se retrata al grupo femenino (40). Sobre la construcción del espacio y el uso de la perspectiva, se puede consultar, por ejemplo, el artículo de Luis Ramón Laca, que revisa la bibliografía sobre el tema y se centra en explicar a partir de supuestos técnicos cómo pudo el pintor “crear en el espectador de *Las Meninas* la sensación de estar presente en la habitación” (93).
 - 2 La obra fue estrenada en diciembre de 1960 en el Teatro Español de Madrid.
 - 3 Tras ser estrenada en las Naves del Español en Matadero Madrid, la obra realizó una gira por España y fue representada en el Teatro Principal de San Sebastián, en el Teatro Auditorio de Cuenca y en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

La joven dramaturga Beatriz Sierra, por su parte, ha llevado a escena recientemente en diferentes escenarios españoles una versión libre que lleva también por nombre *Las Meninas* y que, inspirada en las figuras y motivos del cuadro, recrea toda una situación imaginada en torno a un grupo de hermanas coetáneas de Velázquez que, encerradas en su casa bajo la estricta vigilancia de su padre, aguardan la llegada del pintor para que las retrate.⁴ Otros dramaturgos se han interesado, sin embargo, por el tiempo posterior al de la imagen congelada en el cuadro: es el caso de Jerónimo López Mozo quien, influido a su vez por Kantor, dramatiza en *La infanta de Velázquez* –obra que recibió el Premio Serantes en 2000–, la trágica historia de Margarita de Austria. Por su parte, el escritor exiliado en Francia José Martín Elizondo y el director de escena madrileño Ernesto Caballero son autores respectivamente de *Pavana para una infanta difunta* (1975) y *La autora de Las Meninas* (2017), dos piezas que tienen ya por escenario la sala del museo actual y que proponen una reflexión en torno al fenómeno contemporáneo de la difusión y reproducción de la pintura.⁵

El estudio panorámico de estas piezas muestra un recorrido que sitúa primero a Velázquez como centro y motor de la acción dramática y cede luego el papel principal al personaje femenino: si la obra de Buero erige al pintor en protagonista, las propuestas sucesivas tienden a descentrar la figura del artista barroco. López Mozo elige dramatizar las circunstancias de la infanta Margarita, y deja ya al margen la figura del pintor de la corte para poner de relieve la del creador contemporáneo Tadeusz Kantor, autor de varias obras dedicadas a la infanta: la pieza teatral *Hoy es mi cumpleaños*, representada en Madrid con el título de *El último ensayo del espectáculo de Tadeusz Kantor*, y una serie de imágenes plásticas inspiradas en Margarita de Austria.⁶ Por su parte Ernesto Anaya desarrolla ya cierta visión desmitificadora de

4 *Las Meninas* de Beatriz Sierra fue estrenada en el Teatro Montalbo de Cercedilla por la compañía Corps D'Ulan, en 2019 y ha sido representada desde entonces en varios escenarios de España, por ejemplo, en Basauri, en 2020, o en el festival de la Villa en Miraflores de la Sierra, en 2021.

5 La obra de Martín Elizondo, publicada en 1975, no ha sido estrenada. *La autora de Las Meninas* fue estrenada en el Teatro Valle-Inclán en 2017 dirigida por su autor.

6 En su edición de *La infanta de Velázquez*, Virtudes Serrano (2019) explica con detalle la influencia del creador polaco en la obra de Jerónimo López Mozo y cita al propio autor que explica, de un lado la impresión que le causó ver la pieza teatral, en la que la infanta atravesaba el marco y se adentraba en un escenario caótico y lleno de violencia; de otro, el impacto que le produjeron las imágenes e instalaciones del pintor expuestas en la Fundación Telefónica en 1997 y cómo le inspiraron también para la creación de su obra teatral (67–68).

Velázquez mientras cede el protagonismo a varias figuras femeninas del cuadro: la infanta, la enana Mari Bárbola y las meninas Isabel de Velasco y María Agustina de Sarmiento. El interés por la actualización de *Las Meninas* y su proyección a través del tiempo deriva además en una suerte de “democratización” de la pintura: las obras de Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero o Beatriz Sierra tienden a la desjerarquización del grupo y a la construcción de un personaje colectivo. Si en las piezas de Martín Elizondo y Ernesto Caballero la figura del artista es sustituida por la del copista –una monja en el caso del segundo–; en las de Ernesto Anaya y Beatriz Sierra la reflexión sobre la identidad femenina se centra en un grupo de mujeres.

Como un elemento común destaca en estas propuestas la creación de un tiempo y espacio múltiple o la adopción de una perspectiva transhistórica que, más allá de establecer paralelismos entre la época del cuadro y el contexto contemporáneo, llega hasta la configuración de un espacio mítico en el que habitan o transitan las figuras del cuadro, un aspecto que permite, por ejemplo, que en la pieza de López Mozo la infanta Margarita visite a Kantor en su estudio de Cracovia, o que explica que la Mari Bárbola concebida por Ernesto Anaya se refiera a sucesos futuros, como la llegada a la luna, o incluya entre sus referencias culturales obras como *El jardín de los Cerezos* o los espejos de Borges. Las obras inspiradas en *Las Meninas* de Velázquez se constituyen, finalmente, en modelos de experimentación en torno a las relaciones entre la pintura y el teatro y ensayan con diversos procedimientos efrásticos que van desde la descripción tradicional de los personajes, la composición y el espacio de la famosa pintura, hasta la incorporación del cuadro en escena y la traslación al lenguaje dramático de su característica tendencia autorreflexiva.

La dramatización del proceso creativo y la desfiguración de Velázquez

La elección de Velázquez de autorretratarse en el propio acto de pintar y con su lienzo vuelto de espaldas al receptor resulta, como sabemos, fundamental para la interpretación de *Las Meninas*. Junto a la centralidad que posee la infanta heredera Margarita de Austria, la figura de Velázquez reclama también la atención del espectador: además del interés que pueda suscitar la historia de sus circunstancias como pintor de la corte del rey Felipe IV –sus aspiraciones nobiliarias o las envidias e intrigas de que fue víctima– su imagen invita a una reflexión de tipo general en torno al papel del artista y la función del arte en la sociedad. La primera obra inspirada en el cuadro, *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo, tiene así por protagonista a Velázquez y aspira a presentar una visión global del artista que abarca tanto su vida personal, como su teoría general sobre la pintura y su percepción política y social de España. Además de dedicar varias escenas a la relación del pintor con su

mujer, Juana Pacheco, resentida por supuestas aventuras amorosas de su marido en Italia, la obra desarrolla todo un subargumento en torno a su amistad con Pablo, excondenado y marginado social al que Velázquez protege y admira por ser la única persona que comprende su visión artística. Interesada en destacar el ambiente oscuro y opresivo de la corte, la pieza de Buero incluye la organización y celebración de una sesión inquisitorial contra Velázquez y su pintura, considerada demasiado liberal y avanzada para la época, ya sea por incluir desnudos, por el realismo de los retratos o por su tendencia al trazo ligero y la pincelada inacabada. Si bien la acción gira en torno a la creación de *Las Meninas*, otras obras famosas del pintor, como *La Venus del espejo*, adquieren aquí protagonismo y son también objeto de comentarios. Velázquez, personaje alrededor del cual gira la acción y orbita el resto de los personajes –las mujeres que lo admiran, los cortesanos que lo envidian o el rey que lo protege al cabo–, representa en todo momento al artista comprometido y visionario. Consciente de la corrupción de la Corte y de la decadencia política y social de España se identifica con los marginados y los desposeídos y se mantiene siempre fiel a su ideal de pintura.⁷ *Las Meninas*, resulta al fin, tal como la describe su amigo y protegido, el resumen de su visión de la Corte y de su país:

PEDRO.– [...] Un cuadro sereno: pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea a estos seres comprenderá lo irremediabilmente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte. Quien los mire mañana lo advertirá con espanto [...] Y querrá salvarse con ellas, embarcarse en el navío inmóvil de esta sala, puesto que ellas lo miran, puesto que está ya en el cuadro cuando lo miran... Y tal vez, mientras busca su propia cara en el espejo del fondo, se salve por un momento de morir (Buero Vallejo 1999: 171–172).

Al destacar la capacidad de la pintura de atraer al espectador hacia el espacio del cuadro, los comentarios de Pedro apuntan hacia las posibilidades de actualización de la obra de Velázquez, un aspecto que invita además a reflexionar sobre la continuidad o el paralelismo que existe entre la España absolutista inquisitorial de Velázquez y la España dictatorial de Buero Vallejo.⁸

7 En la obra Velázquez se presenta como un artista incomprendido y víctima de envidias e intrigas que intenta encontrar a quien le ayude a “[...] soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y locos” (Buero Vallejo 1999: 124). Por lo que se refiere a su conciencia social, denuncia por ejemplo ante el marqués que a los barrenderos “se les debe el salario” y “hace cinco días que no se les da la ración” (Buero Vallejo 1999: 138).

8 Cabe recordar al respecto el comentario de Julio Rodríguez Puértolas, citado por Ricardo Doménech en su edición de *Las Meninas*: “Buero obliga así a los espectadores y lectores a entrar violentamente casi, a través del espejo de *Las Meninas*, en el espíritu y los problemas del siglo XVII, pero, al propio tiempo, esos espectadores

En relación también con la caracterización y la evolución de Velázquez, un aspecto de la obra ha llamado la atención de la crítica: la importancia concedida a la infanta María Teresa de Austria, quien se identifica con el pintor y participa de su visión política y de su iniciativa artística. Aunque supeditada a la figura de Velázquez –su función principal en la obra es defender y reconocer el genio y valía del pintor– su presencia y su mediación en la acción augura y anuncia ya el protagonismo y la agencia que irá adquiriendo en sucesivas versiones el personaje femenino.⁹ Caracterizada como una mujer independiente y con ideas propias, María Teresa de Austria se sitúa también al margen de las intrigas de la Corte y reconoce los males políticos y sociales que asolan al país. Significativamente será ella quien, tras defender a Velázquez ante el rey, le entregue el pincel al pintor instándole a que realice finalmente su retrato, del que ella, por cierto, no formará parte.¹⁰

La pieza de Ernesto Anaya presenta una construcción similar a la de Buero, en la medida en que gira en torno a las circunstancias de creación de *Las Meninas* y concluye también en la escenificación de la imagen del cuadro. Como un aspecto diferenciador, esta propuesta tiende a descentrar y desmitificar la figura del pintor barroco, mientras lleva un paso más allá la idea de la intervención o la agencia femenina: Velázquez se presenta aquí poco interesado en su labor artística, reticente ante la propuesta de realizar un cuadro y preocupado, más bien, por la posibilidad de un ascenso social.¹¹ El personaje, que se describe a sí mismo

y lectores –como el mismo autor– pertenecen al siglo XX. Los dos mundos, no tan distantes como podría suponerse, se unen así ante la pintura-símbolo” (Doménech 1999: 22).

- 9 La importancia de la infanta María Teresa en la obra fue ya destacada, por ejemplo, por Óscar Fernández, que insistió, además, en su postura independiente y contraria a la del monarca (1986: 439). Patricia W. O’ Connor se ha referido incluso a la actitud “pre-feminista” del personaje, por “revelarse en contra de las limitaciones impuestas a las mujeres” (1996: 97).
- 10 Según el texto: “[...] *la infanta se acerca al bufete con los ojos húmedos y toma paleta.*)// MARÍA TERESA.– [...] Pintaréis ese cuadro, don Diego..., sin mí. (*Se va acercando*) Yo ya no debo figurar en él. Tomad. // (*Le desenlaza suavemente las manos y le da la paleta.*)// VELÁZQUEZ.– (*Se arrodilla y le besa la mano.*) ¡Que dios os bendiga!// MARÍA TERESA.– Sí...que Dios nos bendiga a todos... y a mí me guarde de volverme a adormecer...” (Buero Vallejo 1999: 230).
- 11 Ernesto Anaya explicó en un artículo (2020) su interés por las circunstancias de la creación del cuadro y se refirió así a la situación del pintor en el momento de pintar *Las Meninas*: “Había conseguido ser nombrado aposentador mayor de palacio, un título intermedio que le impuso penosas obligaciones: tener que ir a comprar cuadros por toda Europa, organizar eventos en la corte, incluso arreglar el techo, etcétera. Se

fatigado y entregado a su trabajo como Aposentador Mayor de Palacio –un cargo que según, el mismo explica, lo mantiene ocupado y le excusa de pintar–, es objeto constante de las burlas de la infanta Margarita, que considera ridículas las pretensiones nobiliarias del pintor. Caracterizada como una niña impertinente y con ideas propias, la infanta de esta pieza posee opiniones inteligentes sobre la pintura, desafía continuamente a Velázquez y le insta a que tome de nuevo el pincel. Consecuentemente, *Las Meninas*, la última gran obra del pintor, será aquí el resultado de la intervención e inspiración de las figuras femeninas: el encargo no surge de la persona del rey, sino de la infanta Margarita, que reclama, además, un cuadro genial y no un retrato corriente. De hecho, es ella quien le sugiere a Velázquez que se pinte pintando. En su afán por formar parte de una obra maestra y salvarse a través del arte, la princesa recurre a Mari Bárbola para conseguir que el pintor lleve a cabo su última creación. A cambio de aparecer también en el cuadro, la enana, referida por los otros personajes en la obra como una bruja, inspirará al pintor por medio de un hechizo mágico para que realice finalmente el retrato. Mari Bárbola será además quién reivindique el valor del espejo en el arte y concibe la idea de que en un cuadro “colgado en la pared puede haber el espacio infinito” (Anaya 2007: 48).

José Martín Elizondo y Ernesto Caballero tienden igualmente a descentrar la figura de Velázquez en sus versiones, pero a partir de una perspectiva y una situación nueva. En su interés por dramatizar el proceso de creación, extienden su reflexión hacia el fenómeno de la reproducción del arte y fijan su atención en el artista, en general, y en la figura del copista, en particular. En 1975 el dramaturgo y pintor exiliado en Francia José Martín Elizondo publica *Pavana para una infanta difunta*, obra inaugural de su tendencia a la experimentación en torno a la relación entre las artes plásticas y el teatro que propone la incorporación de la pintura en el escenario, “en papel de protagonista, actuando con su carga de conflictos a cuestas, y no únicamente como metáfora visual” (1975: 10).¹² Se

volvió un pintor ‘de clóset’. Cinco años antes de su muerte, ni siquiera imaginaba *Las meninas*. El cuadro parteaguas de la historia de la pintura estuvo a punto de no ser... pero fue. Cuando sintió cerca el final, cuando se dio cuenta de que había desperdiciado los mejores años de su vida, Velázquez desempolvó el lienzo, tomó los pinceles y con gran valor propio se pintó pintando [...]” (s.p.).

12 La pieza forma parte de Actos Experimentales III, que incluye también la pieza breve *Pinacoteca*. Estas palabras del propio autor forman parte del prólogo del libro o “preliminar”, que puede considerarse como el primer manifiesto del autor de su propósito de incorporar las artes plásticas en su obra dramática. A partir de *Actos Experimentales* estas aparecerán en sus textos y representaciones dramáticas como un elemento central.

trata de una pieza breve que presenta en escena a un artista cuyo acto creativo, el intento de terminar una copia de *Las Meninas*, es entendido en términos de conflicto y, como tal, se convierte en espectáculo: la situación del copista aparece descrita como un “psicodrama” en las acotaciones y la acción dramática gira en torno al momento crítico de la última pincelada o la conclusión de la obra.¹³ La creación artística interesa aquí como un proceso vivo y no como un producto terminado: el título de la pieza de Martín Elizondo, inspirado en la composición musical de Maurice Ravel del mismo nombre, además de evocar la figura de la infanta Margarita del cuadro de Velázquez, advierte de la muerte de la propia obra de arte, una vez queda concluida. La escena final incluye así la imagen de un ataúd junto al cuadro.

Pavana para una infanta difunta presenta en escena, en el mismo plano y en interacción, al pintor, al lienzo, a los personajes retratados y al espectador. A lo largo de la obra, el copista mantiene en efecto un diálogo con Mari Bárbola, la infanta o el perro, mientras que las voces de los visitantes del museo se oyen en escena y sus sombras se proyectan sobre los cuadros. A esta composición, tendente a borrar los marcos pictóricos, acompaña una escenografía que rompe también los límites escénicos. Tal como las acotaciones indican:

Pueden aprovecharse también otras superficies que no tengan aparentemente la funcionalidad exclusiva de servir de pantalla y que se encuentren en los laterales de la sala, fuera incluso del marco escénico, para servir de lienzo sobre el cual se proyecten partes del cuadro en los momentos en que se quiera producir la impresión de mosaico desagregado o dislocado (Martín Elizondo 1975: 13).

La representación incluye la proyección continua de partes y componentes de *Las Meninas* experimentando un proceso de transformación: el cuadro con la infanta ausente, Velázquez vestido con toga y bonete de juez o varias versiones de la infanta Margarita. Junto a ellas se exponen además “las variaciones sobre el tema” de Picasso, ejemplo modélico de diálogo entre la tradición y la vanguardia. Más que indagar en torno a la creación o el sentido particular de *Las Meninas*, Martín Elizondo propone una reflexión de carácter abstracta y general en torno al arte, como fenómeno concebido en toda su complejidad, práctica interactiva que abarca desde la inspiración individual hasta la recepción colectiva o como

13 Las indicaciones que introducen la obra describen al pintor “a punto de terminar una copia del célebre cuadro” (1975:11), y es que uno de los motivos recurrentes en la obra del autor es el sentimiento de miedo o vértigo del artista ante la conclusión de la obra, ante “la última pincelada”. Madeleine Poujol (2010) se ha referido a este tema en su artículo “El yo estético y el yo ciudadano en la obra de Martín Elizondo”.

proceso dinámico que se reproduce y transforma a través del tiempo. Consecuentemente, la figura de Velázquez resulta también desplazada y otros personajes como Picasso o el copista anónimo comparten el papel o el rol del artista. El interés por fusionar la pintura con el teatro lleva al límite la experimentación en torno a las relaciones entre las dos disciplinas. Más allá de los procedimientos ecfrásticos de tipo tradicional, como la definición de los personajes y del espacio a partir del cuadro, o el uso escenográfico de sus elementos –un procedimiento propio de la obra de Buero, cuyas acotaciones se basan en la descripción del cuadro de Velázquez– *Pavana para una infanta difunta* concibe ya su estructura a partir del propio acto de pintar y reproduce en forma dramática la característica estructura autorreflexiva y el efecto especular del cuadro de Velázquez.¹⁴

Ernesto Caballero parte de la misma situación dramática en *La autora de Las Meninas*: la realización en escena de una copia del cuadro de Velázquez, pero, como anuncia el título de su pieza, la artista es ahora una mujer. También aquí, el proceso creativo se concibe como un acto dramático de naturaleza dinámica y cargado de conflictos. La protagonista, una monja que tiene por encargo hacer una copia fiel de *Las Meninas*, –el cuadro original de Velázquez ha de ser vendido por el Estado para hacer frente a una crisis económica–, pasa por un cambio que la lleva a crear su propia versión del retrato. Es, sin embargo, un hombre, el vigilante nocturno del museo quien la induce a buscar su expresión: “ADRIÁN.– Ángela, a mí me da que usted posee una voz propia como artista que se resiste a mostrar” (Caballero 2017: 46). Progresivamente, la monja copista irá introduciendo en su versión cambios respecto a la obra original y experimentará un proceso de transformación que la lleva a replantearse su función de mera copista y la hace consciente de su responsabilidad social y su capacidad de innovar:

ÁNGELA.– [...] ¿El perfeccionismo de mis copias? Una manera inconsciente de inmovilismo, de que las cosas sigan como están... Por eso pienso introducir más variantes, además del pie desnudo de Nicolasillo... Esos cuerpos están pidiendo un tratamiento menos académico... Voy a cambiar radicalmente la técnica y el concepto... (Caballero 2017: 86).

14 Eileen Doll, al analizar el papel del artista en el teatro de Jerónimo López Mozo, distingue cuatro categorías en torno al uso de la écfrasis: uso de la obra de arte como parte del escenario, de referencias visuales que evocan a personajes o motivos del cuadro, de personajes que son figuras de una obra, y de personajes que son artistas (2008:175). La propuesta de Martín Elizondo propone ya toda una estructura y concepción de la pieza dramática que se basa en el propio acto de pintar en escena.

Velázquez es ya una figura lejana, creador además de una obra que es denostada por la propia directora del Museo del Prado, como “exaltación de una monarquía corrupta y degradada como la de los Austrias, pura propaganda [...]” y en la que el pintor “necesita imperiosamente satisfacer su ego de artista cortesano” (Caballero 2017: 60), mientras cobra ahora relevancia la influencia de artistas modernos, entre ellos, por ejemplo, Kandinsky o Andy Warhol. En relación también con la evolución del arte, el diálogo alude explícitamente al fenómeno contemporáneo de su posibilidad de reproducción en masa: las reflexiones de Walter Benjamin en torno a la capacidad de la modernidad de reproducir la obra de arte y la consecuente pérdida del aura del objeto artístico están asimismo presentes en el discurso de Ángela, un aspecto que desvirtúa aún más la labor del copista y justifica la iniciativa transformadora de la protagonista.¹⁵

Las princesas se escapan del cuadro: la revisión de la imagen de la infanta

Junto a la tendencia a descentrar la figura de Velázquez se aprecia asimismo en estas piezas el interés por destacar y perfilar la presencia de las mujeres del cuadro, a partir de una mirada nueva que reflexiona sobre el rol que la sociedad impone sobre ellas e insiste en la complejidad de la identidad femenina y en su potencial para la transformación. La pieza de Buero, a pesar de ceder el protagonismo a Velázquez, y de dejar al margen a la figura femenina central del cuadro, la infanta Margarita de Austria,¹⁶ augura ya este proceso mediante su representación de la infanta María Teresa, cuya inclinación por la reflexión y el diálogo,

15 La Escena 14 presenta a Ángela en estado de trance recitando fragmentos de la teoría de Walter Benjamin, de su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989), en torno a la reproducción mecánica del arte y la pérdida del aura del objeto artístico: “ÁNGELA.– (Con un susurro de posesa). Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo. El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad [...]. La autenticidad propia de una cosa es la suma de cuanto desde lo que es en su origen, nos resulta en ella trasmisible, de su duración de material a lo que históricamente testimonia [...]. En la época de la reproducción técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. ¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo; la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse” (Caballero 2017: 76–77).

16 Solo referida en las acotaciones o mencionada de pasada en el diálogo de los personajes, la infanta Margarita es un personaje ausente en *Las Meninas* de Buero Vallejo. Patricia W. O'Connor explica que el autor consideró que el personaje no podría aportar nada a la obra dada su corta edad (1996: 97).

actitud independiente y desapego de la vida de la Corte no pasan desapercibidas en el ambiente de palacio. Así lo expresan las otras mujeres del grupo que observan su afinidad con Velázquez y se preguntan sobre las frecuentes visitas de la princesa al obrador del pintor:

D.^a MARCELA.– Hablan, Ya sabéis que a la señora infanta le place hablar...

Pensar [...] Su majestad no sabe si alegrarse o sentirlo.

D.^a ISABEL.– ¿Es eso cierto?

D.^a MARCELA.– ¿Qué diríais vos en su lugar? Una hija que no gusta de fiestas palatinas, que va y viene sin séquito, que se complace en raros caprichos [...] (Buero Vallejo 1999: 117).

Además de compartir la visión de Velázquez, es decir, su conciencia de la decadencia social y política del país y su actitud liberal en materia de pintura, la infanta María Teresa cuestiona el rol que le toca asumir, como mujer de estirpe real destinada a un matrimonio pactado al servicio de los intereses de la monarquía. La infanta no duda así en expresar su sentir respecto a su próximo enlace:

MARÍA TERESA. – [...] Cuando paso ante el retrato del rey Luis, suelo chancearme. “Saludo a mi prometido”, digo, y mis damas rien...pero yo pienso: ¿Qué me espera? Dicen que es un gran monarca. Quizá sea otro saco repleto de engaños e infidelidad (Buero Vallejo 1999: 146).

María Teresa es aquí quien dirige la atención hacia el triste destino impuesto a las princesas reales, un asunto que se erige en tema principal en la obra de Jerónimo López Mozo. El anuncio final que hace de que no formará parte del cuadro, después de entregarle el pincel a Velázquez, se relaciona con el hecho de que no ha sido finalmente elegida como la heredera, una posición que ocupa su hermana Margarita, pero puede también interpretarse como una decisión personal: su preferencia de permanecer al margen o “escapar” del cuadro; una opción que elegirá también la infanta Margarita en la pieza de Jerónimo López Mozo, eso sí, después de haber sido retratada e inmortalizada por el pintor.

En *La infanta de Velázquez* el dramaturgo hace escapar a Margarita de Austria del cuadro –del instante y de la pose en que quedó inmortalizada–, para dramatizar ahora la historia posterior de su matrimonio con su tío el emperador Leopoldo I –el hermano de su madre–, una unión que concluyó con la muerte de la infanta a los veintidós años a consecuencia de las secuelas de su cuarto embarazo. La princesa Margarita de Austria constituye sin duda el centro de la escena cortesana retratada por Velázquez; su posición en el cuadro, la iluminación que recibe, el ademán de las damas que la rodean y atienden y la dignidad de su gesto

así lo indican.¹⁷ Se trata de la heredera al trono y su atuendo y compostura son también la expresión de su función subalterna en una sociedad que la concibe como un objeto de intercambio, para servir a los intereses del estado a través de su matrimonio. El retrato se esfuerza por tanto en exaltar su rango aristocrático y su atractivo.¹⁸ Su corta edad, la delicadeza de su rostro y el halo dorado de su cabello contrastan con la rigidez de su porte, pero sobre ella recae la expectativa y la promesa de la continuación de la estirpe de la monarquía de los Austrias y su destino es por ello inamovible. De hecho, en su caso resultó singularmente trágico, ya que hubo de dedicar su vida conyugal a intentar dar a luz un posible sucesor hasta que murió finalmente tras el último de sus embarazos. A la edad de quince años había dado a luz a su primer hijo, que no llegó al año de vida. Poco después tuvo una hija que sobrevivió, pero su hijo siguiente murió al poco de nacer. Su cuarta y última hija falleció también durante el parto.

La obra de Jerónimo López Mozo no solo visibiliza la historia de la infanta Margarita de Austria, sino que aspira a representar el proceso de la maduración y la transformación del personaje en una mujer consciente de su situación. El dramaturgo nos presenta a una infanta que decide traspasar el marco del cuadro y que viaja hasta Cracovia para encontrarse con el dramaturgo y pintor polaco. La España que deja la infanta, tal como la describe Velázquez, retratado aquí también como un artista comprometido, se halla dominada por la miseria. Así se lo advierte el pintor a Margarita al conocer su decisión de abandonar el retrato:

VELÁZQUEZ.– Atrapados en el laberinto de Madrid. Apenas avanzaríais por sus calles, acosados por cientos de mendigos en demanda de limosna. Eso, claro está, si la repugnancia de sus llagas no os devuelve antes a palacio (López Mozo 2019: 269).

Pero el panorama que espera a la infanta en su camino hacia el taller de Kantor resulta tanto o más desolador: su viaje, que abarca ya espacios y tiempos

17 En un estudio sobre la representación de la mujer en el arte, Pilar Vicente de Foronda se refiere en particular a este aspecto en el retrato de Velázquez: “Como ejemplo de retrato aristocrático de mujer cosificada hasta el extremo, el más evidente es el de *Las Meninas* (1656). En este retrato la pequeña Infanta Margarita, es un ejemplo de cómo no se deben expresar sentimientos ni emociones, debido a la clase aristocrática a la que pertenece y por su condición de mujer, se le adorna hasta convertirla en objeto. En todas las representaciones femeninas del poder aristocrático y real, la frialdad, la distancia, el orgullo son herramientas para disfrazar la personalidad de estas mujeres desde los primeros retratos cortesanos de fines del siglo XVI, hasta los más tardíos, como el retrato de La reina Mariana de Austria, de Juan (2017: 287)”.

18 Maqueda de la Peña (2020) destaca en este sentido que el excesivo artificio y adorno de las mujeres del cuadro contrasta con la austeridad del atuendo oscuro de los hombres.

múltiples, la expone a diversos hitos y acontecimientos de la historia violenta de Europa, desde el siglo XVII hasta finales del XX, entre los que destacan, por ejemplo, la Guerra Civil, las guerras mundiales o la de los Balcanes. Consecuentemente, el personaje que se presenta ante el artista en la escena IV, tal como lo describen las acotaciones:

Ya no viste el traje blanco con que posara para VELÁZQUEZ, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con el parece, no la modelo de un pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas (López Mozo 2019: 280).

La nueva imagen revela claramente el proceso de transformación de este personaje femenino,¹⁹ al que Kantor cede además la palabra para que narre y actualice en un escenario su propia vida. Para este propósito, la infanta cuenta con el taller y la utilería del artista y dispone también de una actriz para que represente su papel. Entre las escenas que dedica a la historia de su matrimonio, enlace concebido para intereses de estado, merece una mención aparte, como observa Virtudes Serrano en su prólogo a la obra, la escena XIII, que lleva por título “La máquina familiar”, y que dramatiza la tortura que supone para la infanta la imposición continua de intentar dar a luz un heredero y la obligación de pasar partos dolorosos y en su mayor parte fallidos.²⁰ Esta escena incorpora en su escenografía objetos como muñecos o una cuna mecánica y expresa perfectamente la instrumentalización del cuerpo de la mujer y el intento patriarcal de reducir su papel a la mera función biológica de procrear.

La última escena expone explícitamente el sentido de la obra: la necesidad de revisar la imagen del cuadro velazqueño. La infanta expresa su distanciamiento de la imagen tradicional y su identificación con la contemporánea que desarrolla el artista polaco:

19 Julia Nawrot define así la transformación y el recorrido de la infanta: “La Infanta se convierte en un personaje intemporal, en una especie de testigo de toda la historia de Europa desde la España de Velázquez en crisis hasta el período napoleónico, el fascismo, la Guerra Civil, la II Guerra Mundial, la represión franquista, la transición, la Primavera de Praga, la Revolución de los Claveles, el Mayo francés del 68, la caída del muro de Berlín, hasta la Guerra de los Balcanes ‘que se ha convertido en una gigantesca fosa común’” (2015: 90).

20 Virtudes Serrano se refiere a la “ruptura del sueño de felicidad” que padece la infanta y destaca la influencia de Kantor en el uso de los objetos como los muñecos o la cuna mecánica (2019:72).

INFANTA.– [...] No quiero que mi imagen vuelva a servir para mostrar el rostro amable de una Corte gobernada por el hambre y la peste. Los visitantes contemplan gracias a la genialidad de un pintor como Velázquez, un mundo irreal en el que yo, con la inocencia de los cinco años, aparezco dulce y distraída [...]. Usted no se dejó cegar (López Mozo 2019:348).

Las intervenciones finales de Kantor establecen una continuidad entre el pasado del que quiere escapar la infanta y el presente del pintor que observa la “misma miseria” en la Europa actual. La perspectiva transhistórica que caracteriza a la pieza o su tendencia a la creación de un espacio y tiempo múltiple por el que transita la infanta libremente, adquiere ya todo su significado.

La pieza de Martín Elizondo, *Pavana para una infanta difunta*, insiste también en el potencial para la transformación de la figura de la infanta. Mencionada en el elenco inicial como “La Infanta Marioneta, una muñeca o títere que se columpia en el aire”, las acotaciones hacen referencias a otras reproducciones del personaje que ha realizado el copista “‘La infanta Margarita’, Museo del Louvre; ‘La infanta Margarita’ Viena Kunsthistorisches, ‘La infanta vestida de azul’, del mismo museo de Viena”, y las proyecciones incluyen imágenes como la siguiente: “LA INFANTA, en paracaídas, pero rodeada de diversas marcas de sostenes” (Martín Elizondo 1975: 36). Se trata, además de un personaje-marioneta que aparece y desaparece continuamente del cuadro y cuando interviene en el diálogo lo hace con voz de ventrílocuo y mientras se mueven los hilos que la sujetan. Aunque la representación insiste en la idea de su manipulación, el personaje parece consciente de su papel cuando se expresa: “INFANTA.– Y eso que me las voy arreglando para no crecer y llegar a ser una belleza de marco dorado” (Martín Elizondo 1975: 53). Sus transformaciones en la obra prefiguran ya la tendencia a la utilización posterior de los personajes femeninos de *Las Meninas* como un icono de carácter dinámico y lúdico, en diferentes manifestaciones artísticas y extensible también al ámbito comercial.²¹

21 En este sentido se puede mencionar, por ejemplo, la exposición *Otras meninas*, promovida por la organización Woman Together, que se presentó en 2002 en la Fundación Telefónica de Madrid. Entre otras versiones de la imagen de la infanta, destaca la del escultor Miguel Sansón, titulada *El abrazo de Margarita*, que convertía a la infanta en una silla, o la fotografía de Alberto Schommer, *Levitación de la infanta*, que indagaba, según su autor en la “zona oculta que deja la figura en el cuadro” (*El País*, 24 de enero de 2002). Igualmente vale la pena destacar el aprovechamiento de la imagen de la infanta en el ámbito comercial: concretamente, El Corte Inglés realizó en 2013 una campaña publicitaria que se inspiraba en el cuadro de Velázquez y en la que la figura central de Margarita se presentaba como la expresión máxima de la moda y la sofisticación.

También Anaya presenta en *Las Meninas* una imagen alternativa de la infanta, su reacción cáustica ante las pretensiones nobiliarias de Velázquez y sus avanzadas opiniones sobre el arte y su conocimiento de la Corte dibujan una identidad que difiere de la imagen cándida e ingenua que muestra el cuadro de Velázquez. Posee además una conciencia clara de que su presencia en el cuadro le confiere la oportunidad de visibilizar su situación, de inmortalizarse a través del arte. El Velázquez de esta versión, acosado por el personaje, se decidirá a pintar el retrato, literalmente, para que la infanta lo deje en paz.²²

La desjerarquización del retrato: hacia la apropiación colectiva del cuadro

Una de las propuestas más innovadoras de la pintura de Velázquez era la representación conjunta de los personajes reales y los criados en el mismo cuadro, una idea que en la obra Buero es recibida con entusiasmo por los servidores de las infantas, como Nicolasillo,²³ pero que se interpreta como una osadía en la Corte. Nardi, uno de los intrigantes que participa en el auto inquisitorial contra el pintor de la Corte, se refiere a la pintura que está ejecutando Velázquez como “nada respetuosa y falta de solemnidad” mientras le advierte al rey que hace parecer a las infantas “simples damas de la Corte” y que en ella “los servidores, los enanos y hasta el mismo perro parecen no menos importantes que ellas” (Buero Vallejo 1999: 60). La composición del retrato de Velázquez lleva en sí la idea de una desjerarquización. Martín Elizondo, por ejemplo, tal como augura Nardi, elimina toda distancia entre las figuras del cuadro y presenta a Velázquez dialogando con Mari Bárbola y con el mismísimo perro, que aparece además caracterizado como un visionario que sabe interpretar el sentido de la pintura de *Las Meninas*, como producto de la decadencia de España.²⁴ Cede además un protagonismo singular

22 Así se expresa Velázquez en la pieza de Anaya: “VELÁZQUEZ.– ¡La princesita juraría que si le llegara a hacer su cuadro no atormentaría más al Aposentador Mayor de Palacio?” (Anaya 2007: 25).

23 Tal como exclama el personaje: “NICOLASILLO.– ¡Somos más que criados! Don Diego nos va a pintar junto a la señora infanta Margarita porque somos muy importantes” (Buero Vallejo 1999: 148).

24 Así describe el personaje la España de *Las Meninas*: “EL PERRO.– El peor de los carices lo ofrecía este país en el año de gracia de 1640, las calendas aproximadas en que surgió esta obra maestra [...]. España sumida en una crisis permanente, con una economía desastrosa debido a la guerra con Portugal; con Francia que invadía Cataluña; con Nápoles y Sicilia, que se declararon rebeldes. Un país se tuvo que humillar, vencido en Rocroi, aceptando la llamada Paz de Westfalia” (Martín Elizondo 1975:18).

a la enana Mari Bárbola, personaje cuya representación en *Las Meninas* de Velázquez, en primer plano y en actitud natural, resulta muy característica y define también la originalidad del cuadro velazqueño.²⁵ Como corresponde además a la visión no elitista del arte que la pieza propone, como proceso vivo y actividad espontánea, incluye formas de expresión artísticas como el *collage*, y hasta los basureros del museo pasan a formar parte del elenco y los restos que recogen se convierten en material para la creación.

Mari Bárbola es también un personaje importante en la obra de Ernesto Anaya. Dotada de una capacidad intelectual superior a la del resto de los personajes posee conocimientos ilimitados, incluso alcanza a describir los sucesos venideros y el pensamiento y el arte del futuro. Se maneja además con gran habilidad en la Corte, mantiene un trato cercano y familiar con la infanta Margarita y resulta un agente fundamental para la inspiración final del pintor y la realización del cuadro. La pieza de Anaya apunta además hacia la construcción de un personaje colectivo, al reflejar la idea de la participación de diferentes agentes en el proceso de creación del cuadro y presentar una distribución equitativa del protagonismo femenino. Muy innovadora y audaz resulta la representación que propone de las meninas Agustina de Sarmiento e Isabel de Farnesio, a las que dedica varias escenas y diálogos. Presentes siempre en pareja, no solo se interesan por los acontecimientos políticos y la corrupción que impera en la Corte, sino que se sitúan al margen de las convenciones sociales y mantienen una relación de lesbianismo. Muy característica de la pieza es la repetición del ritual que llevan a cabo los personajes al final de cada escena de ocupar su posición en el retrato para reproducir sobre las tablas la imagen que componen en la pintura. Mediante la escenificación progresiva de la convergencia de los diferentes personajes en el cuadro se subraya el carácter colectivo de la obra y se destaca su agencia, en particular la de las mujeres, en la creación de *Las Meninas*.

En la obra de Ernesto Caballero todos los cargos de responsabilidad residen ahora en las féminas –la monja copista encargada de reproducir *Las Meninas*, Ángela, o Alicia, la directora del Museo del Prado–, y el papel masculino se reserva para el vigilante del museo. También la obra aborda la idea de la creación colectiva, pero a partir de la visión cínica y realista de los mandatarios que

25 Según explica Jesús Félix Pascual Molina en su estudio sobre la imagen de la mujer en el arte español: “En *Las Meninas* [...], nos encontramos con el espectacular retrato de la enana Mari Bárbola, curiosamente la única representación de un personaje de este tipo, frente a los múltiples retratos de enanos y bufones masculinos existentes. Como en sus representaciones masculinas, Velázquez nos muestra a un personaje cargado de dignidad, en actitud noble y nada ofensiva” (2007: 86).

proyectan sobre los ciudadanos la ilusión de “democratizar el arte” mientras los someten a un proceso de manipulación. La realización de la copia de *Las Meninas* que lleva a cabo Ángela es un asunto público y retransmitido en directo sobre la que cada individuo puede opinar a través de las redes sociales. Tal como le comunica la directora del museo a la copista:

ALICIA.– Supongo que no tiene inconveniente en ser grabada por las cámaras de televisión. Es para las noticias en directo. También está previsto realizar un amplio reportaje sobre la elaboración de la copia, una especie de *making-off*. Ya sabe, a la gente, más que el propio resultado le interesa conocer los entresijos del proceso de creación [...] Por otro lado, como le dije, hay que ir preparando a la población para el reemplazo (Caballero 2017: 74).

Las Meninas de Beatriz Sierra, la obra más reciente inspirada en el cuadro de Velázquez, es quizás la que mejor refleja la tendencia a la colectivización del personaje. En la obra de esta joven autora las mujeres quieren también escapar del espacio en que se hallan encerradas, en este caso las cuatro paredes de una casa cualquiera, y la oportunidad de ser pintadas por Velázquez se percibe como la ocasión de salir, de visibilizar su situación y emanciparse. Las protagonistas son ahora cinco hermanas –Margarita, María, Agustina, Natalia e Isabel–, cuyos nombres evocan en buena medida el de las figuras del cuadro. Estrechamente vigiladas por la figura ausente del padre, las cinco mujeres, que no pueden salir de casa, remiten a la situación de las hermanas protagonistas de *La casa de Bernarda Alba*. De hecho, la construcción de la pieza y algunos de sus motivos centrales evocan la obra de Lorca: al progresar la acción en torno a la llegada de una carta y la expectativa de las hermanas de ser pintadas por Velázquez, el pintor, personaje ausente en la obra, adquiere un protagonismo y una función similar a la de Pepe el Romano en la pieza lorquiana. El diálogo gira en torno a este acontecimiento, a la situación de encierro que padecen y al miedo que sienten ante la posibilidad de ser descubiertas por su padre al haber abierto y leído la carta de Velázquez que iba destinada a él. Como en *La casa de Bernarda Alba*, las hermanas se espían y culpan unas a otras por haber cometido esta acción y la tinta de sus manos es el elemento que las delata. La pieza, escrita en forma de verso al estilo del teatro barroco, utiliza una escenografía sencilla en la que destaca el uso de colores sobrios, principalmente el blanco y el negro, la presencia de un lienzo vuelto de espaldas en el escenario y el acompañamiento musical de un clavecín y un violín que son interpretados por dos personajes masculinos.

Aunque se otorgan ciertos rasgos individuales a los personajes, por ejemplo, la juventud y belleza de Margarita, o la tendencia al juego y a la fantasía de María, la caracterización tiende a ser colectiva, con todas las hermanas vestidas de

blanco, preocupadas por el mismo temor a ser descubiertas y anhelantes de salir de su encierro. El juego y la fantasía tienen también importancia en la pieza: en mitad de la representación las hermanas se turnan para expresar e interpretar las imágenes y los deseos que la lectura de la carta ha suscitado en ellas y que sugieren la posibilidad de su emancipación. Entre las actividades que mencionan en sus discursos, introducidos siempre por la expresión “cuando la carta leí...” destacan, por ejemplo, la idea de viajar por el mundo que describe Margarita o la de poder acceder a bibliotecas y vivir entre libros que expresa María. La pieza concluye con el anuncio de la llegada de Velázquez y con la imagen de las hermanas colocadas detrás de un gran marco en escena, una ventana abierta al mundo exterior desde la que creen ver cómo se aproxima el pintor montado en un caballo y desde la cual pueden observar también a los futuros espectadores del cuadro. A partir de aquí, se establece la conexión con el momento actual o el tiempo del receptor. Al margen ya de la imagen velazqueña de una monarquía rígida y jerárquica en decadencia en la que competían dos relatos centrales, el destino de una infanta y las motivaciones de un pintor de Corte, en *Las Meninas* de Beatriz Sierra culmina un proceso de interpretación que entiende ya la famosa pintura como un espacio para reflexionar sobre la identidad femenina en un sentido colectivo y general.

OBRAS CITADAS

- Anaya, Ernesto. 2007. *Las Meninas*, México D.F: Cuadernos de Dramaturgia Mexicana. Paso de Gato.
- _____. 2020. “Michel Foucault y *Las Meninas*”, en <https://estepais.com/impreso/michel-foucault-y-las-meninas/> [25 de marzo de 2020].
- Benjamin, Walter. 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Buero Vallejo, Antonio. 1999. *Historia de una escalera. Las Meninas*, Madrid: Espasa Calpe.
- Caballero, Ernesto. 2017. *La autora de Las Meninas*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Doll, Eileen. 2008. *El papel del artista en el teatro de Jerónimo López Mozo*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Doménech, Ricardo. 1999. “Prólogo”, Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera. Las Meninas*, Madrid: Espasa Calpe: 9–29.
- Fernández, Oscar. 1986. “Diego Velázquez, Buero Vallejo y Esopo”, *Anuario de Letras*, 24: 435–448.

- Laca, Luis Ramón. 2017. “Modos de representación del espacio en *Las Meninas*”, *LOCVS AMCENVS*, 15: 91–103.
- López Mozo, Jerónimo. 2019. *La infanta de Velázquez*, en Virtudes Serrano (ed.), *Yo, maldita india...*, *La infanta de Velázquez, Ella se va*, Madrid: Catedra.
- Maqueda de la Peña, Ana. 2020. “El retrato en *Las Meninas*”, *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 14: 35–41.
- Martín Elizondo, José. 1975. *Pavana para una infanta difunta* en *Actos experimentales III*, Madrid: Escelicer.
- _____. 1975. “Preliminar” en *Actos experimentales III*, Madrid: Escelicer: 9–10.
- Nawrot, Julia. 2015. “Kantor en *La infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo”, *Pygmalion*, 7: 71–79.
- O’Connor, Patricia W. 1996. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid: Fundamentos.
- Pascual Molina, Jesús Félix. 2007. “Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español”, *Ogigia: Revista Electrónica De Estudios Hispánicos* 1: 75–89.
- Poujol, Madeleine. 2010. “El yo estético y el yo ciudadano en la obra de Martín Elizondo”, en Mercedes Acillona (ed.), *Sujeto exílico: epistolarios y diarios*, San Sebastián: Saturrarán: 370–391.
- [S.a]. 2002. “36 artistas interpretan lo femenino a partir del cuadro ‘*Las Meninas*’”, *El País*, 20 de enero, en https://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826807_850215.html [24 de marzo de 2022].
- Serrano, Virtudes. 2019. “Introducción”, en Virtudes Serrano (ed.), *Yo, maldita india...*, *La infanta de Velázquez, Ella se va*, Madrid: Catedra: 11–83.
- Sierra, Beatriz. 2022. *Las Meninas* (representación teatral grabada en vídeo), en <https://www.youtube.com/watch?v=jve5L9r9zHI> [22 de marzo de 2022].
- Vicente de Foronda, Pilar. 2017. “La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX”, *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 2.1: 271–296.

Cristina Sanz Ruiz

Université Sorbonne Nouvelle -Paris 3

SOY CRISTINA DE JESÚS: LA REMITIFICACIÓN FEMINISTA DE TERESA DE JESÚS SEGÚN CRISTINA MORALES

Resumen: El presente artículo analiza la figura de Teresa de Jesús en la novela de Cristina Morales *Introducción a Teresa de Jesús* (2020), que se construye como si fuera una versión sin censurar del *Libro de la vida*. Para ello, examinamos la composición poliédrica del relato a partir de sus elementos constitutivos: el diálogo que establece con el texto matriz, el modo en que se manejan las fuentes historiográficas, y la inserción de determinados episodios ficcionales. El estudio de estos tres ejes muestra cómo la autora traza una serie de paralelismos entre el texto de la madre Teresa y su propia biografía, mecanismo que le permite actualizar el profeminismo de Teresa de Jesús y elaborar un retrato remitificado en clave feminista de la santa de Ávila.

Palabras clave: Santa Teresa, Teresa de Ávila, *Libro de la vida*, Feminismo, Autobiografía

Abstract: This article analyzes the figure of Teresa de Jesús in Cristina Morales's fiction *Introducción a Teresa de Jesús* (2020), which is built as an uncensored version of *The Book of My Life*. We start by examining the polyhedral composition of the plot from its constituent elements: the dialogue established with the parent text, the use of the historiographical sources and the insertion of certain fictional episodes. The study of these three axes shows how the author draws a series of parallels between the text of Mother Teresa and her own biography, a mechanism that allows her to update the proto-feminism of Teresa de Jesús and, thus, elaborate a feminist and remythologized portrait of the saint of Avila.

Key words: Saint Teresa, Teresa of Ávila, *The Book of My Life*, Feminism, Autobiography

Fecundidad de una efeméride

La singular figura de santa Teresa despertó el interés de numerosos escritores ya desde fechas muy cercanas a su vida, pero fue sobre todo a partir del III Centenario de su muerte en 1882 cuando, aupadas por el espíritu del Romanticismo, las efemérides empezaron a celebrarse con un verdadero aluvión de actividades y escritos (Bosco Sanromán 2012). En el siglo XX, el empleo de su figura como “Santa de la Raza” y el posterior descubrimiento de su linaje judeoconverso

marcaron la mayor parte de las ficciones que inspiró. En el nuevo milenio, el V Centenario de su nacimiento confirmó la explosión creativa del siglo precedente y, además de un grandísimo número de actos académicos y divulgativos, favoreció la publicación, en muchos casos *ad hoc*, de ficciones basadas en la santa. Entre ellas, cabe mencionar *Y de repente*, Teresa de Jesús Sánchez Adalid (Ediciones B, 2014), *Sus ojos en mí* de Fernando Delgado (Planeta, 2015), *Por vos nació* de Espido Freire (Ariel, 2015), *Precauciones con Teresa* de José Jiménez Lozano (Junta de Castilla y León, 2015) o *El castillo de diamante* de Juan Manuel de Prada (Espasa, 2015).

Uno de los resultados de mayor calidad e interés literario que generó esta fiebre teresiana fue la novela *Malas palabras* (Lumen, 2015) de Cristina Morales (Granada, 1985). Simplificando mucho, podría decirse –y se ha dicho– que se trata de la cara B del *Libro de la vida*, una versión alternativa de su autobiografía escrita sin tapujos. Las *Malas palabras* serían, pues, por oposición a las “buenas palabras”, aquellas que la santa habría escrito con total libertad, como si no existieran confesores, censores, ni inquisidores, como si ella no fuese mujer, ni tuviese oración mental, ni leyese o escribiese. Es decir, el libro que Teresa de Jesús podría haber escrito si no hubiera sido todo lo que la llevó a escribir lo que escribió.

Frente a biografías noveladas y a novelizaciones tradicionales de la biografía de la santa, la obra de Cristina Morales supone un auténtico revulsivo y propone una reinterpretación absoluta de la carmelita descalza. En ella se aprecia un notable ejercicio de remitificación, de carácter esencialmente feminista, que huye de los tópicos más manidos en las fabulaciones alternativas de la santa –el de lo erótico y el de lo converso–, y opera desde la propia concepción y estructura de la novela. Una remitificación que no resulta anacrónica porque, en realidad, Morales no escribe una versión B de la vida de Teresa, sino una versión Ω de la vida de Cristina, la cual se teje a través de diversos paralelismos pero queda aparentemente velada tras las anécdotas vitales de la monja *andariega*. Todo ello se explicará, en expresión teresiana, *como ahora diré*.

Fruto del azar, existe un primer paralelismo entre la obra de Cristina Morales y la de Teresa de Jesús que tiene que ver con la compleja trayectoria editorial de sendos textos. No vamos a detenernos en hablar de la génesis, los procesos de redacción y los avatares editoriales del *Libro de la vida*, estudiado ya en profundidad por grandes especialistas (Llamas 1978; Álvarez 2011; Chicharro 2018; entre otros), pero sí conviene que expliquemos brevemente las condiciones en que se gestó la ficción de Morales, así como las diversas transformaciones que ha sufrido desde su primera redacción.

En 2014 y ante la perspectiva del V Centenario del nacimiento de la mística de Ávila, la editorial Lumen se pone en contacto con Cristina Morales para proponerle la escritura de una novela sobre Teresa de Jesús que habría de ver la luz al año siguiente. Cuando recibe la oferta de Lumen, Cristina Morales tiene veintinueve años y acaba de publicar su *opera prima*, *Los combatientes* (Caballo de Troya, 2013). Morales quiere ser escritora. No quiere escribir sobre santa Teresa pero quiere escribir, así que acepta el encargo que tan buena oportunidad brindaba a su incipiente carrera de escritora. La autora elige hasta tres títulos para su obra que son rechazados sucesivamente: primero, *Soy Teresa de Jesús*, después *Últimas tardes con Teresa de Jesús* y, en un tercer intento, *Introducción a Teresa de Jesús*. Ninguno convence a la editora, que sugiere como alternativas una frase de santa Teresa, *Noche en mala posada*,¹ y otra, la vencedora definitiva del tira y afloja, *Malas palabras*, extraída de las propias páginas de Morales. Cinco años después, en 2020, Cristina Morales ya se ha consagrado en el panorama literario español gracias a su novela *Lectura fácil* que recibe el Premio Herralde 2018 y el Premio Nacional de Narrativa 2019. La editorial Anagrama decide ficharla para la casa y reedita en su sello sus dos novelas anteriores (*Los combatientes* y *Malas palabras*). La autora aprovecha la ocasión y recupera el título *Introducción a Teresa de Jesús* que le gusta por la ambigüedad que “rompe un poco la frontera estricta, banal, editorial, entre ensayo y ficción” (Moreno 2020). Esta nueva edición va acompañada de un prólogo de Juan Bonilla y de la “NOTA A LA EDICIÓN: ¡JA JA JA JA!” que estamos glosando (Morales 2020a: 19–29). Según la propia autora, y así lo hemos comprobado, las diferencias entre ambas versiones son insignificantes (2020a: 19). En el verano de ese mismo año fallece Juan Marsé, y Morales decide reimprimir su novela con el segundo de los títulos originalmente barajados, *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, evidente homenaje al padre del Pijoaparte. Dicha reedición (o reimpresión) solo se diferencia de la anterior en el cambio de título y en la adenda “Nota a la edición dedicada a Juan

1 Morales explica, no exenta de cierta malicia, que la editora propone este título extraído de algún texto teresiano pero que ella que no ha podido localizar la procedencia exacta de dicha cita, que sí aparece en los “recopilatorios esos de frases célebres” y que, según “un sitio de internet”, pertenece a *Camino de perfección* (2020a: 23). A nosotros, por el contrario, no nos ha costado demasiado encontrar la referencia exacta en *Camino de perfección* (Capítulo LXX en Teresa de Jesús 1994: 648; Capítulo LXXI en Teresa de Jesús 2021: 766).

Marsé: el cuerpo de los escritores” (Morales 2020b: 19–27). Por lo demás, se trata exactamente del mismo texto.²

La composición poliédrica de *Introducción a Teresa de Jesús*

Antes de continuar, parece provechoso detenernos en desmenuzar *Introducción a Teresa de Jesús* poniéndola en relación con *El libro de la vida*. El cotejo de ambos textos, junto con la disección de las fuentes empleadas, nos permitirá entender cómo trabaja Morales a partir de su materia prima hasta llegar a transformarla en un discurso propio.

1. Fuentes y documentación bibliográfica

En el mencionado prólogo, Morales comenta que “no es este el lugar para desarrollar los papiros de bibliografía que ha manejado una” (23), pero recomienda, “en calidad de joyas”, tres textos, además de la famosa serie que realizó Josefina Molina para TVE en 1986. El primero de ellos, *Mística y subversiva: Teresa de Jesús. Las estrategias retóricas del discurso místico*, de Juan Antonio Marcos, disecciona con detalle el engranaje de las estrategias discursivas de santa Teresa. En segundo lugar, menciona “Nueva genealogía de Santa Teresa”, de Homero Serís (1956), uno de los trabajos pioneros en demostrar el origen judeoconverso de santa Teresa –que ya había intuido Américo Castro en 1923 (según expone en *Teresa la Santa*) y que se corroboró en 1946 con el histórico hallazgo de Narciso Alonso Cortés, publicado como “Pleitos de los Cepeda”–. La tercera recomendación, a diferencia de las anteriores, es una ficción. Se trata de *El verbo se hizo sexo*, de Ramón J. Sender (1931). La novela de Sender, de construcción bastante tradicional y narrador omnisciente, desmitificaba el concepto de hispanidad que simbolizaba la “Santa de la Raza” y –con un marcado erotismo– reivindicaba una versión mucho más humana de Teresa. Sender se arrepentiría después de la visión que esa novela ofrecía de la carmelita y renegó del texto, que quedó excluido de sus obras completas y no volvió a reeditarse.³ Treinta años más tarde,

2 Conviene advertir que tanto *Introducción a Teresa de Jesús* como *Últimas tardes con Teresa de Jesús* mantienen la misma ilustración de cubierta y hasta comparten ISBN (9788433998958), lo cual podría inducir a ciertas confusiones bibliográficas. A partir de aquí, las citas de la novela de Morales se corresponden siempre con la edición de enero de 2020, la que lleva por título *Introducción a Teresa de Jesús*.

3 La editorial Contraseña –según nos ha confirmado– tiene previsto sacar este 2022 una edición de *El verbo se hizo sexo* con prólogo, precisamente, de Cristina Morales.

en 1967, reharía por completo el original y lo daría a imprenta como *Tres novelas teresianas* (Gómez Martín 2020).

Hasta aquí las fuentes –o, mejor dicho, recomendaciones– de Cristina Morales: cuatro documentos de naturaleza variopinta –una serie de televisión, una monografía sobre retórica, un artículo historiográfico y una novela sentenciada al olvido– cuya aparente arbitrariedad nos lleva a pensar en las ausencias de esa lista (al igual que en la obra teresiana, ¿cuántas veces no es más elocuente aquello que se calla que lo que se dice?). Sorprende, en fin, que entre sus recomendaciones la autora no incluya referencias de historiografía contemporánea, que no mencione ninguna de las biografías de santa Teresa (ni siquiera la clásica de Marcelle Auclair de 1950, con su inconfundible estilo novelado), ni cite monografía alguna de las que existen entre los mares de tinta de la bibliografía teresiana. Parece evidente que la novelista ha manejado el volumen colectivo *Introducción a la lectura de Santa Teresa* (Barrientos 1978), cuyo título evoca en el suyo. Sin embargo, llama la atención que no hable de ninguno de los trabajos de Teófanos Egido, uno de los teólogos que con mayor interés y prolijidad ha estudiado el contexto histórico y el linaje de la santa, así como otros muchos aspectos de la obra teresiana (1978, 2012, 2017) y al que, además, Morales otorga el mérito de haber sido “hasta el momento, su mejor lector”.⁴ En esa misma línea, tampoco menciona los documentos históricos que ha consultado, dos de los cuales incluso se incluyen como intertexto de la novela: el testamento de Beatriz de Ahumada (Fita 1914; Teresa de Jesús 2021: 1121) y una carta de fray Pedro de Alcántara (Teresa de Jesús 2021: 1124).

No traemos esto a colación como juicio de valor (¿desde cuándo un novelista tiene la obligación de desenfundar sus fuentes?), sino para poner de relieve la actitud de Morales que, a pesar de haber manejado “toneladas de documentación” para informarse (Moreno 2020), huye de la erudición al más puro estilo teresiano. Podría incluso hablarse de falsa modestia si esta no quedase automáticamente anulada por el tono beligerante del prólogo: “ni *captatio benevolentiae* ni hostias: patada en los huevos, navaja a la yugular y carcajada al aire” (29).

2. *La materia prima: Libro de la vida*

La exhaustiva documentación de Morales se nota desde el propio peso que tiene en la novela lo histórico frente a lo ficcional. De las veintidós secciones sin numerar que componen *Introducción a Teresa de Jesús*, ocho giran en torno a

4 Egido presentó *Malas palabras* en la Feria del Libro de Valladolid en 2015 (Morales 2020a: 21).

la infancia de la santa (la relación con su madre, hermanos y primos), que solo ocupa dos capítulos, los primeros, de la *Vida* teresiana. Otras once desarrollan ampliamente cuatro subtramas (el consuelo a Luisa de la Cerda, el encargo de García Toledo, la entrevista con María de Jesús y las elecciones en el convento de la Encarnación) que en el *Libro de la vida* se despachan asimismo en dos capítulos (el XXXIV y el XXXV). Es decir, lo que en la autobiografía de santa Teresa se resuelve con cuatro pinceladas en Morales se despliega con morosa amplitud. De esta diferencia de volumen se desprende que, sobre el material narrativo original, Morales se aplica a un exhaustivo trabajo de *amplificatio* para dar cuerpo a su novela.

Las técnicas de amplificación que emplea son diversas y de muy variado signo. Por un lado, encontramos aquellas que, aun huyendo de la recreación histórica costumbrista, permiten ampliar la anécdota central y mostrar la vida de Teresa en su contexto, los *recios tiempos* que la carmelita tantas veces menciona. Así lo hace al incorporar la historia personal de Luisa de la Cerda, personaje de notable importancia en la vida de la santa madre y a la que Morales concede gran protagonismo. La descripción física de Luisa de la Cerda, a través de una écfrasis tan minuciosa como cargada de humor del único retrato que se conserva de ella junto a su marido,⁵ es un ilustrativo ejemplo de este tipo de estrategias narrativas. En otros casos, las amplificaciones tienen carácter de digresión filosófico-política, como aquellas que la narradora realiza a cuenta de las elecciones a priora de la Encarnación. En esta digresión se contraponen las ideas del reformismo democrático –abocado al fracaso– que representa Juana Suárez, quien se queda en la Encarnación para cambiarla desde dentro, frente a la rebelión anárquica, el irse-para-vencer de Teresa de Jesús, con la que la autora claramente se identifica (187–192). Otras formas de amplificación que encontramos en la novela son las de tipo ficcional o las glosas hermenéuticas de documentos históricos. De ambas nos ocuparemos después.

Pero el modo de *amplificatio* que más nos interesa es el que, en vez de ampliar el contenido narrativo, explicita el pulso latente (de ironía, denuncia u orgullo) que ya existe en el texto original de santa Teresa. Mediante este ejercicio, Morales saca a la luz el verdadero subtexto de la *Vida* y el auténtico carácter del discurso teresiano del que tantas veces, lamentablemente, se ha hecho una lectura literal

5 Se trata del *Ecce homo con los I Señores de Malagón, Don Antonio Ares Pardo Saavedra y Doña Luisa de la Cerda y Silva, en actitud orante*, cuadro anónimo de la escuela toledana que actualmente se encuentra en la Ermita de El Cristo del Espíritu Santo de Malagón.

que ha llevado a malinterpretarla como ejemplo de escritora humilde e iletrada (Marcos 2001: 33–38).⁶ Para ilustrar cómo funciona este proceso revelador, hemos preparado el siguiente cuadro con un fragmento sin cortes del *Libro de la vida* –XXXIV, párrafos 6 y 7 (2018: 416–417) –frente a los extractos equivalentes (con algunos cortes) de *Introducción a Teresa de Jesús* (Morales 2020a: 54–61):

6 El excelente monográfico de Juan Antonio Marcos analiza en detalle todas las estrategias discursivas de la santa para demostrar que “todo lo que escribe Teresa tiene siempre un propósito” (2001:13). Coincido con Cristina Morales en la recomendación de su lectura.

Libro de la vida

diome deseo de saber en qué disposición estaba aquella alma, (que deseaba yo fuese muy siervo de Dios), y levantéme para irle a hablar. Como yo estaba recogida ya en oración, parecióme después era perder tiempo, que quién me metía a mí en aquello, y tornéme a sentar. Paréceme que fueron tres veces las que esto me acaeció y, en fin, pudo más el ángel bueno que el malo, y fuile a llamar

Introducción a Teresa de Jesús

me levanté para iros a preguntar por la disposición de vuestra alma, de la que tanto ha aprendido la mía. ¡Pero ay el ángel malo, que tornó a sentarme en el banco, susurrándome que eso era perder el tiempo, o aún peor, que si os habríais vuelto inquisidor, y de qué pelambre! Y al juntar las manos para seguir orando no las junté, padre, que las trabé, como si quisiera atornillarme al reclinatorio, y en notando yo ese forzamiento quise liberarme, porque si hay forzamiento no hay oración verdadera, que el alma la tengo yo bien trabajada como para que truco tan manido me la engañe. Así que nuevamente me levanté, y como era la segunda vez que hacía el baile de San Vito, doña Luisa me preguntó que si me pasaba algo, y yo le dije que nada, y al decir nada me vi haciendo eso, nada, es decir, quedarme de pie y quieta, y doña Luisa insistiendo en que si me pasaba algo y levantándose ella también, y por tanto sus doncellas, y allí las cuatro como cuatro pasmarotes en mitad de la iglesia de San Pedro Mártir con todo el mundo reclinado, hasta que al fin me desatornilló el ángel bueno y pude yo pedir a la doña y sus doncellas que me disculparan un momento.

Libro de la vida

y vino a hablarme a un confisionario. Comencéle a preguntar y él a mí – porque había muchos años que nos habíamos visto– de nuestras vidas;

Introducción a Teresa de Jesús

Os pregunté si os hallabais profesando en aquel monasterio de San Pedro en donde nos encontrábamos, y me dijisteis que no, que solo estaríais unos meses en Toledo para despachar con vuestro primo el conde sobre los dominicos de Méjico, y yo os pregunté si es que pensaba vuestra reverencia embarcarse de nuevo al nuevo mundo, y vos me respondisteis que las Indias eran muchas Indias para un viejo, y yo os dije que si me estabais llamando vieja, pues ambos contamos, año arriba, año abajo, los mismos cuarenta y muchos. Vos me dijisteis que vaya confesión más rara en la que el confesor es el que responde a las preguntas, y yo os dije que eso no era una confesión sino una plática entre viejos amigos.

<i>Libro de la vida</i>	<i>Introducción a Teresa de Jesús</i>
<p>yo le comencé a decir que había sido la mía de muchos trabajos de alma. Puso muy mucho en que le dijese qué eran los trabajos. Yo le dije que no eran para saber ni para que yo los dijese. Él dijo que, pues lo sabía el padre dominico que he dicho; era muy su amigo, que luego se los diría, y que no se me diese nada. El caso es que ni fue en su mano dejarme de importunar, ni en la mía, me parece, dejárselo de decir.</p>	<p>Quiero entender cuáles son los trabajos por los que vuestra alma pasa, que la acercan a Dios más que todos los que lo intentamos. No son cosas que deba vuestra reverencia saber ni que yo deba ir por ahí contando. Pues se lo preguntaré a mi buen amigo el padre Ibáñez, que sé que ha sido confesor vuestro en Ávila, y me lo contará todo al punto. ¡Es secreto de confesión! No se le dé nada a vuestra maternidad, que se lo preguntaré sin decir vuestro nombre [...]. Mucho me estáis importunando con este asunto, y si el padre Ibáñez os lo cuenta, allá él con su conciencia, y ya podéis vos insistirme hasta hartaros que no pienso hablaros del tema.</p>

La versión de Cristina Morales está cargada de unas notorias dosis de humor e ironía que, a primera vista, no se hallan en el texto de la descalza. Sin embargo, si cotejamos las versiones, resulta evidente que Cristina Morales no está añadiendo en puridad nada nuevo: se limita a explotar la lectura entre líneas que ofrece el *Libro*. Fijémonos en la primera fila. Una vez leída la escena con “el baile de San Vito” de Morales, no es posible volver a la frase de la madre Teresa y no ver en ella una burla a sí misma y a lo ridícula que debió de sentirse con eso de levantarse y sentarse tres veces. En el siguiente fragmento, Morales desarrolla el primer diálogo entre Teresa y García de Toledo para mostrar la estrecha relación de camaradería que los une pero, sobre todo, para hacer evidente al lector la fuerte personalidad de Teresa que, sentada en un confesionario, se permite hacer preguntas como si fuera la confesora. Asunto este, por cierto, que acarrió a la santa serios problemas con la Inquisición (Pérez González 2016: 12–13). Por último, en la tercera fila, la Teresa de Morales se manifiesta indignada ante el poco respeto que muestra el padre García de Toledo hacia el secreto de confesión. En la versión original, la anécdota se cuenta en términos descriptivos, sin

mostrar este u otro sentimiento. Sin embargo, el hecho de incluir la respuesta de García de Toledo lleva implícita, de una manera u otra, esa crítica (¿para qué contar ese detalle, si no?). Desde luego, habrá quien no perciba el poso irónico en estos y otros tantos pasajes del *Libro de la vida*. Y sería difícil discutirsele si nos ceñimos a la literalidad de las palabras. En esa ambigüedad que permitió al texto pasar todas las censuras y llegar hasta nosotros se halla la sutil maestría de la prosa teresiana.

3. *Los documentos históricos como intertexto*

Según ya habíamos dicho, el *Libro de la vida* no es el único material primario con el que ha trabajado Morales, como demuestra el intertexto de dos documentos históricos: el testamento de la madre de Teresa y fragmentos de una carta que envía fray Pedro de Alcántara a la santa exhortándola a fundar sin renta, no hacer caso de los letrados y seguir las reglas del Carmelo primitivo.

En primera instancia, la inclusión de ambos documentos podría parecer que responde a un intento de incrementar la veracidad del relato. Sin embargo, el modo en que se insertan en el marco de la fábula indica una actitud opuesta. Morales no se limita a incluirlos: los glosa, los explica e interpreta para el lector. Las glosas, que tienen mucho de diálogo con las fuentes manejadas, sirven para desenmascarar las mentiras ocultas en las fehacientes verdades históricas. Así, el testamento de la madre de Teresa se incluye para cuestionar la autenticidad del relato patriarcal. El documento se transcribe íntegra y literalmente (actualizando tan solo la ortotipografía), excepto por el cambio de una letra, modificación tan mínima como significativa (118–121). El nombre “Beatriz” es reemplazado por “Beatroz” las tres veces que aparece en el documento original, incluida la firma, para restaurar la supuesta voluntad de Beatriz de Ahumada:

Igual que donde mi madre escribió “Beatroz” el escribano puso Beatriz; igual que el escribano se empeñó en no ver que mi madre había cambiado la “i” de su nombre por una “o” hasta en tres ocasiones, hasta en la mismísima firma de su mismísimo testamento; igual que, en fin, padre, no hay ni primera ni última voluntad de mujer que, si disgusta a los hombres, no se tome por error o por locura y no se respete, [...] igual que a mi madre le bordaron el dulce Beatriz y no el acusador Beatroz en la mortaja (138–139).

El juego de palabras, Be-atroz –ser (“to be”) + atroz–, denuncia la existencia de la mujer condenada a ser solo fábrica y vasija de hijos. De esta forma, el nombre propio Beatriz se resignifica dentro de la ficción como Beatroz (“conseguiste casarte con una Beatroz”, 169; “Quiere hacer de mí una Beatroz”, 171), sustantivo cuyo sentido sería mujer casada y destinada a encadenar maternidades, ese atroz destino.

Morales aprovecha este intertexto también para ofrecer su propia interpretación en torno a una de las grandes incógnitas sin resolver de la familia Cepeda Ahumada: por qué uno de los hermanos de Teresa, Juan de Ahumada, aparece mencionado en el testamento del padre, Alonso de Cepeda, pero no en el testamento de quien lo dio a luz. Existen diversas teorías al respecto, pero no hay acuerdo siquiera sobre el lugar que ocuparía Juan en el orden de nacimiento de los hermanos (Pérez González 2017). Para algunos teresianistas, Juan habría nacido en 1517 (Efrén de la Madre de Dios y Steggink 1996: 43; Pérez 2007: 31), mientras que, para otros, se trataría del hermano menor, nacido en algún momento posterior al alumbramiento de Juana y al testamento de Beatriz en noviembre de 1528 (hipótesis de Ferreol Hernández, 1952, en Pérez González 2017). Morales se apoya en esta hipótesis plausible para elaborar una explicación anacrónica⁷ con la que denuncia el lugar tradicional de la mujer en el sistema heteropatriarcal. Así pues, ante la condena al silencio (en lo público como en lo privado) para expresar desacuerdo o queja, la mujer habría aprovechado el único momento en que se le daba voz –el del testamento– para vengarse.⁸

Si la venganza de Beatriz fue no modificar su testamento cuando se supo por décima vez embarazada, no incluir a su último hijo, no querer tenerlo, no querer que un feto le sorbiera la poca salud que le quedaba y así vivir unos cuantos años más, desear que su hijo muriera antes de morir ella, desear matar a su hijo antes de que su hijo la matara a ella, y, si no, matarse ella para que muriera el hijo; si el testamento no modificado de mi madre fue su carta de suicidio y si su carta de suicidio fue su venganza, pídemelo, Señor, que la glose (117–118).

4. “La loca de la casa”: pasajes ficcionales

Como se ha dicho, ocho secciones de *Introducción a Teresa de Jesús* se ocupan de la infancia de la santa. Sobre esta etapa de su vida tenemos, en realidad, pocos datos. La mayor parte de biografías se centran en tratar el espinoso asunto del

7 Entiéndase que empleamos el adjetivo “anacrónica” sin ningún tipo de carga peyorativa. En efecto, la reflexión no tendría sentido en una lectura histórica positivista, pero encaja dentro del universo de la ficción que es, a fin de cuentas, un artefacto de entidad independiente.

8 La interpretación del testamento de Beatriz en clave de venganza simbólica ya aparece en la biografía de Victoria Lincoln, de donde es posible que Morales la haya tomado: “Beatriz ended it with a request that her body should be brought back to Avila by night and buried in secret. Buried as she had lived through her last nine years, hidden from any who might hide a smile behind clasped hands over the downfall of Doña Beatriz de Ahumada” (1984: 10).

origen judeoconverso de la familia y, después, parafrasean el texto de la *Vida*, limitándose a añadir los nombres propios que la autora no aporta y a corregir algunos deslices cronológicos. Las anécdotas principales de estos dos capítulos de la *Vida* son de sobra conocidos: la complicidad lectora con su madre, los juegos infantiles en que su hermano Rodrigo y ella querían ser mártires o eremitas, y la vaga referencia sobre los tratos románticos que tuvo con uno de sus primos, motivo de su ingreso en el convento de Santa María de Gracia en 1531. Morales se mantiene fiel a los datos históricos pero se cuela por las lagunas de la *Vida* para perfilar la personalidad de Teresa. Por ejemplo, el relato minucioso –y ficticio– de los juegos infantiles sirve para enfatizar esos rasgos de la personalidad adulta de la santa que sus hagiógrafos más tradicionales se negaban a ver: una pasión desbordada, su capacidad manipuladora, el liderazgo subyugante –que ejercía sobre sus hermanos y primos de niña, luego sobre monjas, confesores y nobles– y, por supuesto, una rotunda *voluntad de poder* (Santiago Romero 2016) que le permitió acometer la revolucionaria renovación de la orden carmelita.

Pero hablemos ahora de las *amplificatio* puramente ficcionales, las únicas sin ningún asidero histórico. Constituyen –y no deja de resultar significativo– una parte minoritaria de la novela: tan solo tres secciones de las veintidós en que se divide el texto. Dos de ellas⁹ parten de la alusiva referencia que hace la propia Teresa en el *Libro de la vida* a ciertos amoríos juveniles con uno de sus primos. En casi todas las biografías de la santa se pasa de puntillas sobre este episodio, sin tratar de aventurar el nombre del pretendiente (Lincoln 1984; Efrén de la Madre de Dios y Stegink 1996; Chicharro 2018). El hispanista Joseph Pérez indica que el nombre del muchacho sería uno de los tres primos, “Vasco, Francisco o Diego”, sin apuntar a uno en concreto (2007: 40). Por su parte, Marcelle Auclair menciona otros, “Lequel? Francisco ou Pedro? Diego ou Vicente?” (1950: 34), pero se inclina por el amorío con Pedro.

Pues bien, en *Introducción a Teresa de Jesús* se fabula la relación que Teresa y su primo Diego de Cepeda habrían mantenido y continuado estando ya Teresa en la Encarnación. La relación, romántica y sexual, se rompe por el deseo de Diego de casarse y el de Teresa de ser libre, tras el ultimátum de este: “o el convento o yo” (175). Diego quiere casarse para que sus amores dejen de ser secretos, pero Teresa se niega a renunciar a su *celda* propia, a convertirse en una “Beatroz”. La construcción de este episodio ficcional en su totalidad se asienta, empero, sobre declaraciones de la propia santa contra el matrimonio, recordemos su famosa

9 La sección duodécima (95–104), cuyo tiempo externo se sitúa en 1549, y la vigésima (167–176), en la que se alternan dos escenas ubicadas temporalmente en 1560 y 1537.

confesión “temía el casarme” (2018: 145). La postura radicalmente moderna de la protagonista de Morales es, sin duda, una actualización del personaje histórico, pero, en realidad, resulta mucho menos extemporánea de lo que el lector actual podría pensar. En el diálogo de ruptura entre Diego y Teresa:

¿Crees que yo no te dejaría leer y escribir? ¿Crees que te daría órdenes? Tú serías la reina de tu casa. Yo no puedo sino quererte entera, Teresa.

Yo no quiero ser reina de nada salvo de mí misma. Querermé así es querermé entera, Diego. Entera y mejorada (176),

subyace el mismo argumento que emplea la santa para hablar a sus descalzas en *Camino de perfección*:

Así como dicen ha de hacer la mujer para ser bien casada con su marido, que si está triste se ha de mostrar ella triste, y si está alegre, aunque nunca lo esté, alegre, *mirad de qué sujeción os habéis librado, hermanas*. Esto con verdad, sin fingimiento, hace el Señor con nosotros: que Él se hace el sujeto, y quiere seáis vos la señora y andar Él a vuestra voluntad (1994: 600, cursiva mía).

Cabría plantearse también por qué elige Cristina Morales a Diego –y no a otro primo– como novio de Teresa en su novela. Lo cierto es que existen varios antecedentes. Lejanos unos, como la obra *Santa Teresa de Jesús* de Lope de Vega, en la que don Ramiro y don Diego pretenden a la santa; y cercanos otros, como la novela *Los amores de Teresa de Jesús* de José Luis Olaizola (1995:12). Lo más probable, no obstante, es que Cristina Morales se haya servido de la mencionada novela de Ramón J. Sender *El verbo se hizo sexo* (o de su reescritura posterior *Tres novelas teresianas*),¹⁰ aunque la relación de los primos en esta obra tiene poco peso dentro de la trama, la cual se centra, sobre todo, en la relación mística –y erótica– de la santa con Cristo.

En cualquier caso, Diego encaja como anillo al dedo en la ficción de Morales porque le permite relacionarlo con una de las figuras más importantes de la vida de Teresa de Jesús, su sobrina María Ocampo –posteriormente María Bautista–, hija justo de Diego de Cepeda Álvarez (y de Beatriz de la Cruz Ocampo). “Maricampo” desempeña un papel básico en *Introducción* que va más allá de lo temático y enraiza en lo estructural. En determinado momento del relato, la narradora Teresa se da cuenta de que no tiene sentido seguir dirigiéndose al padre García de Toledo (“Padre, ya no sé a quién va dirigida esta confesión”, 170) y convierte a su sobrina en la narrataria del discurso: “Podría dirigirla a

10 La trama principal de la segunda de las novelas teresianas, “La princesa bisoja” (Sender 2021: 97–154), también parece hallar un eco en *Introducción a Teresa de Jesús* cuando Teresa y doña Luisa cotillean sobre la princesa de Éboli (185–191).

mi buena Maricampo, niña lectora, Amadisa de Gaula. [...] A ella sí puedo invocarla y escribirle, que siempre atiende y responde, que siempre encuentra algo en lo que contradecirme, bendita sea” (170). A partir de este momento, la narradora hablará directamente a su sobrina (“Pues te digo, Maricampo”, 170). El cambio de narratario no es gratuito y coincide con otro rasgo fundamental en la reinterpretación de Morales: el protagonismo que se concede en *Introducción a Teresa de Jesús* a los personajes femeninos (Beatriz de Ahumada, Luisa de la Cerda, María de Jesús y Juana Suárez, principalmente), mientras que a los hombres se los simplifica y empequeñece como estrategia, creemos, para compensar la invisibilidad que estas han sufrido durante siglos.¹¹ La mayor parte de los personajes que desfilan por la *Vida* –tanto masculinos como femeninos– aparecen retratados de manera bastante esquemática y protocolaria. Frente a ello, Morales se esfuerza por confeccionar a sus personajes femeninos con un alto grado de complejidad psicológica. En llamativo contraste, los masculinos quedan desdibujados casi por completo, caso de García de Toledo, o los reinterpreta desde una óptica feminista, según hace con Alonso de Cepeda. Si en el *Libro de la vida* Teresa se refiere en varias ocasiones a su padre en términos de gran cariño, en *Introducción a Teresa de Jesús* el padre encarna la violencia patriarcal, censora y homicida:

A mi madre la mató el matrimonio. No las fiebres cuartanas, no un desangrado, no su último parto que no tuvo nada de estallido, que fue suave como una puntual defecación. A mi madre la mató mi padre, poco a poco y sin darse cuenta, igual que infecta la cantera de mercurio los pulmones de los condenados. Desde los catorce años que tenía cuando se casó, noche tras noche, cada vez que mi padre la cubría en el lecho, le quitaba un poco de vida (38–39).

Tanto Alonso de Cepeda como después su sobrino Diego de Cepeda se convierten en símbolos de la perpetuación de la violencia ejercida contra las mujeres. Dicha lectura se apunala con la incorporación al relato del episodio –histórico– de la violación de Luisa de la Cerda, aprovechando la fortuita coincidencia de que el violador de la señora de Malagón también se llamara Diego.¹²

11 Estrategia, por cierto, común a otras autoras feministas que Cristina Morales conoce bien, como es el caso de Marta Sanz, que aplica una técnica similar de invisibilización masculina en su autoficción/autobiografía *La lección de anatomía* (Sanz Ruiz 2017).

12 Se trata de Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda, I príncipe de Mélito, marido de Catalina de Silva (prima de Luisa de la Cerda) y padre de la princesa de Éboli. Violó y dejó embarazada a doña Luisa cuando esta solo tenía 14 años (Manero Sorolla 2005: 442–443).

El único personaje masculino de la novela que recibe un tratamiento benévolo es fray Juan de Bonilla, al que además se concede el destacado papel de poner broche al relato. La obra se cierra con el tercero de los episodios ficticios mencionados, y dicho capítulo se asienta, de manera harto hábil, sobre un conveniente personaje histórico y una oportuna expresión ambigua de santa Teresa. Se trata del supuesto enfado de la madre con el padre García de Toledo, que la habría abandonado sin recoger el manuscrito: “Así que os vais en plena composición de mi libro: muy bonito, padre García. [...] Y encima me apremiáis; que lo tenga listo, como muy tarde, mediado junio, que el padre Báñez estará entonces en Toledo y que se lo dé a él” (159). Si nos fijamos, la versión de Morales encaja con la propia expresión que emplea la santa en la carta que añade al *Libro de la vida*, en la cual especifica que García de Toledo se dio tanta prisa por leer el texto que ella no pudo ni revisarlo: “no había acabado de leerlo después de escrito, cuando vuestra merced envía por él” (2018: 439, cursiva mía). Sin embargo, los teresianistas que se han ocupado de los avatares del manuscrito de la *Vida* entienden que el autógrafo se entregó directamente al padre García (Llamas 1978: 213; Álvarez 2011: 42; Chicharro 2018: 69). En ese caso, la fórmula “envía por él” se referiría a algún correo, medio de comunicación que la carmelita solía emplear para los asuntos más importantes,¹³ y no implicaría motivo de enfado. La interpretación oblicua del papel del mensajero permite a Morales introducir al personaje histórico fray Juan de Bonilla, quien, en la ficción, irá a recoger el manuscrito en nombre del padre Báñez y a quien consagra por entero el último capítulo de la novela (193–200). No existen apenas datos sobre el franciscano Juan de Bonilla, ni mucho menos tenemos constancia de que conociera a la madre Teresa, aunque sí sabemos que ambos coincidieron en coordenadas espacio-temporales y, según apunta Morales en el “Posfacio” de *Introducción, el Breve tratado de la paz del alma* del franciscano “encuentra un claro ascendente en la producción, lírica sobre todo, de Teresa de Jesús” (205). ¿Se trata, entonces, de una incorporación innecesaria y accesorio? ¿Por qué molestarse en semejante ejercicio de acrobacia narrativa para conceder tanto protagonismo –ni más ni menos que dar colofón a la novela– a un autor secundario del siglo XVI sin ninguna relación directa con santa Teresa? La respuesta a esta cuestión nos dará una pista esencial para interpretar las “malas palabras” de Morales.

13 Para un estudio detallado del sistema de correos en la época de santa Teresa, véase Rodríguez y Egido 1978: 447–448.

Soy Cristina de Jesús: de la fusión de dos escritoras a la remitificación feminista de santa Teresa

Para responderla hemos de volver a la “NOTA A LA EDICIÓN: ¡JA JA JA JA!” cuyo objetivo principal no es explicar los avatares del texto sino denunciar a su editora de Lumen –cuyo nombre no se cita– por haberla “violado” con sus imposiciones (27–29).¹⁴ Como ya se ha explicado, la novela se gesta a partir de un encargo, y el encargo llega con unas condiciones que la novela debe cumplir. Entre ellas, dos que, paradójicamente, constriñendo la libertad de la autora, dotarán al relato resultante de su sentido último: consignar una Teresa adulta y hacerlo, además, empleando la primera persona narrativa. A Morales esto último le parece “difícilísimo y en última instancia inmoral” (21), por lo que decide buscar una solución ante esta disyuntiva ética. ¿Y dónde encuentra la inspiración para vencer esa “violencia editorial” (29)? Cómo no, en la enseñanza teresiana. Es decir, a través del engaño, o lo que es lo mismo, de la estrategia discursiva. ¿Acaso no obedecía también Teresa a sus confesores sin dejar de hacer lo que le daba la gana?

La directriz de dar voz a una Teresa adulta puede salvarse con relativa facilidad gracias al empleo de la analepsis. Aunque la voz narrativa tenga, en efecto, cuarenta y siete años, el material fabulado relativo a la infancia copa casi el 40 % de la novela,¹⁵ por lo que Morales obedece, pero a la vez esquiva la imposición en casi la mitad del texto. El segundo escollo –el de la primera persona narrativa– resultaba, sin duda, más difícil de burlar. La autora parece resolverlo de la siguiente manera: si tenía que escribir en primera persona lo haría, pero lo haría como Cristina Morales y no como Teresa de Jesús. O, mejor dicho, fusionaría ambas figuras para que el híbrido resultante quedase al margen de una y otra, de realidad y ficción. La idea de esta transfiguración parte, de hecho, del

14 La beligerancia de la “NOTA A LA EDICIÓN: ¡JA JA JA JA!” –agresiva ya desde el empleo de mayúsculas en el título– provocó, y no es de extrañar, cierta polémica. El crítico Ignacio Echeverría le dedicó una columna criticando la actitud de Cristina Morales y su “ajuste de cuentas” público con la editora de Lumen, Silvia Querini (Echeverría 2020).

15 El relato se articula en torno a un doble marco cronológico: el momento de la primera redacción del *Libro de la vida* durante su estancia en la casa de Luisa de la Cerda, esto es, como bien se sabe, 1562. Por otra, un periodo más amplio e impreciso que abarcaría la infancia de la santa hasta, aproximadamente, 1528, fecha de redacción del testamento de su madre. Solo dos secciones salen de ese doble marco cronológico (como ya se ha mencionado: la duodécima, cuyo tiempo externo se sitúa en 1549, y la vigésima, en la que se alternan dos escenas también ficticias de 1560 y 1537).

propio contexto en que se gesta el libro: “El primer título que imaginé para esta novela es *Soy Teresa de Jesús*. Respondía al hecho de que yo me sentía ante el encargo que me había hecho la editorial como Santa Teresa ante el encargo de escribir sus confesiones. Mi editora era mi García de Toledo” (20). Trazado el paralelismo, cada vez que la narradora se dirige a su confesor se abre un subtexto en el que la autora interpela a su editora, de tal modo que descubre sin ambages sus intenciones: “Como no renuncio a mi voluntad, solo me queda un camino: engañaros, padre García. Ser más lista que vos y haceros creer que lo que estáis leyendo es de vuestro gusto y no del mío” (66). La frase aparece ya en la versión de *Malas palabras*, pero hasta el prólogo de *Introducción* no se desvelará el subtexto oculto: donde pone “padre García” léase “Silvia Querini”. Así pues, Morales no solo engaña a su “dominica”, sino que, encima, se lo explica:

Pero las palabras, buenas o malas, serán enteramente mías, y eso vos, que sois de harto entendimiento, lo sabréis más allá de la jactancia o la censura. Más mías incluso que si hubieran sido palabras libres y no mediadas por vuestro juicio y encargo, porque la palabra sometida a la que me obligáis a prueba me pone, conmigo se mide y se enfada, y es tan tamaño el esfuerzo por no ser una misma que el mismo esfuerzo acaba por ser la obra, como el mudo que consigue hablar y, aunque no articule, barbulle y gruñe y grita, y así, cuando escribo «Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo», es cuando más Teresa de Jesús soy.

Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo (66).

Para reforzar esta interpretación, Cristina Morales dedica buena parte de la novela a subrayar los paralelismos entre ella y santa Teresa, así como a incluir juegos autorreferenciales, que muestren que cuando dice “Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo” está casi gritando a voces “Soy Cristina Morales y aquí estoy intentando ser yo”. El más obvio de estos juegos lo encontramos en el episodio en que la narradora explica que de pequeña decidió cambiarse de nombre y, para ello, escribió una carta a su madre argumentando sus buenos motivos: “Deseo que me cambiéis el nombre. No quiero ser más Teresa. [...] Porque he hallado que me parezco a Santa Cristina, la Niña Mártir” y alega que, aunque “no es posible bautizarse de segundas nupcias [...], sí es posible añadirme al nombre de Teresa el de Cristina, siendo yo así Teresa Cristina”. Como remate, la carta va firmada por “DOÑA CRISTINA DE CEPEDA Y AHUMADA” (72–74).

Otra preocupación que emparenta a ambas autoras es el propio hecho de la escritura, como escritoras –y escritoras mujeres– que se cuestionan qué significa leer, escribir y escoger las palabras correctas. En el momento en que recibe el encargo, Morales está imbuida en otro proceso creativo que ha de guardar en el cajón para dedicarse al libro sobre santa Teresa. Ese proyecto aparcado es el que saldrá a la luz en 2018 con el título *Lectura fácil* (Moreno 2020). Se trata de

una novela compleja y polifónica cuyas protagonistas son cuatro mujeres con discapacidad intelectual que cuestionan, entre otras muchas cosas, las incoherencias que implican con frecuencia algunas políticas de inclusión. Una de las protagonistas, María dels Àngels, decide escribir su propia historia –su “libro de la vida”, por remarcar la coincidencia–, adaptada a lectores discapacitados como ella, siguiendo las directrices del método de “Lectura fácil”:

En la página 72 del libro titulado
«Lectura Fácil: Métodos de redacción y evaluación», [...] se dice que hay que eliminar todo tipo de contenido, ideas, vocablos y oraciones innecesarias.
Contenido significa lo que hay dentro del libro.
Vocablo significa palabra.
Oraciones significa frases,
no oraciones de rezar.
Innecesario significa que no es necesario (2018: 103).

Bajo la divertida –a la par que cruda– narración de María dels Àngels, subyace toda una reflexión ontológica en torno a la capacidad comunicativa del ser humano y las limitaciones del lenguaje. Dicha preocupación no es ajena a la doctora de la Iglesia, que tantas veces se queja de los límites de la palabra para explicar la experiencia mística.¹⁶ Pero no es solo el anhelo comunicativo lo que emparenta a ambos personajes. El estilo metaliterario de María dels Àngels, marcado por las normas de la “lectura fácil”, se cuele en la voz narrativa de Teresa:

Transita de la languidez al recogimiento y de este a la oración. Languidez es recostarse en la silla, ojos desvaídos, mano en la frente, suspiro tras otro, no probar la merienda. Recogimiento es enderezarse en la silla, cerrar los ojos, agarrarse el entrecejo con dos dedos, dejar caer una mirada a los dulces. Oración es hacer una pausa para inclinarse sobre la mesita y respirar profundamente después de cada bocado, lo que indica que lleva sus buenas horas sin comer (87).

De ese modo, Morales, en vez de aparcarse por completo su proyecto personal para dedicarse al encargo de Lumen, lo camufla dentro de él y utiliza *Malas palabras* como arcángel anunciador de *Lectura fácil*. La autora se mantiene así fiel a su espíritu combativo (no en vano la primera de sus novelas se titula *Los combatientes*). Otra victoria sobre “la dominica”.

16 Sobre ello versa otra ficción teresiana, el texto dramático *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga, como ha estudiado Sergio Santiago en “Una Teresa demasiado humana: la conquista de lo impronunciable en *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga” (2016).

Pero retomemos, otra vez, *–que me he detenido creo más de lo que había de detener–* la cuestión del prefacio. Ante el dilema que le plantean las exigencias de la editora, Morales explica que escribió “al que sigue siendo mi primer lector, que encima de pegarse el curro de leerme todo lo inédito, encima de haberse hace seis años pegado el curro de leerse el manuscrito de esta novela, el tío va y se la vuelve a leer y por si fuera poco le escribe un prólogo” (21). Este primer lector y prologuista no es otro que el escritor gaditano Juan Bonilla. De ahí, claro, la incursión ficticia de fray Juan de Bonilla en la novela. Pongámoslo negro sobre blanco: fray Juan de Bonilla se convierte en el primer lector de Teresa de Jesús porque Juan Bonilla es el primer lector de Cristina Morales.

Estas diversas puntadas van hilando la sutil fusión de ambas figuras, ambas escritoras y ambas ficciones. Una mezcla que se sostiene en gran parte gracias a un lenguaje que no es ni el lenguaje de Teresa de Jesús ni el lenguaje de Cristina Morales (prueba de ello se halla en la radical diferencia entre el tono del prólogo y el del cuerpo de la obra), un lenguaje intermedio en el que se encuentran y pueden cohabitar las voces de dos escritoras separadas entre sí por quinientos años de historia y tinta. Veamos a modo de ejemplo la oración “A veces, mientras escribo, me anclo en la coletilla de ruin y vanidosa, ruin y vanidosa, ruin y vanidosa” (110). La frase se construye de forma doblemente metaliteraria porque emplea, en primer lugar, el famoso sintagma “ruin y vanidosa” con que Teresa se describe en su *Vida* y, en segundo término, porque calca la estructura de reiteración triple también característica de la prosa teresiana (“y gustábamos de decir muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre!”; 2018: 137). Asimismo, la coletilla “ruin y vanidosa” –que tantas veces usó la santa como estrategia discursiva de falsa humildad y que, al menos en buena medida, debemos leer en clave irónica– nos induce a otra reflexión nada trivial. La identificación Cristina-Teresa podría entenderse como un gesto de egocentrismo y vanidad por parte de Morales, pero al mismo tiempo enlaza con el propósito de reivindicar el género autobiográfico escrito por mujeres del que Teresa fue pionera y una de sus mejores cultivadoras. Pero, además, es que la vanidad propia y el homenaje al otro no tienen por qué ser opciones excluyentes. Y, como la palabra se hace carne, la creación de ese nuevo lenguaje que no pertenece ni al siglo XVI ni al siglo XXI engendra una nueva narradora que no es Teresa de Jesús, ni siquiera Cristina Morales, sino el híbrido resultante, una voz narrativa que, si la editora-dominica lo hubiera permitido, habría dicho: “soy Cristina de Jesús”. En la obra convergen, pues, la prosista Teresa de Jesús, la novelista Cristina Morales y la narradora Cristina de Jesús. Tres personajes unidos por un rasgo injustamente asociado durante siglos a la mujer pero que, a fin de cuentas, es consustancial al arte y la escritura, la

vanidad. Quizás eso explique la triple repetición “ruin y vanidosa”. Tres mujeres escritoras. Tres mujeres tres veces ruines y vanidosas.

Gracias a esta (con)fusión Teresa-Cristina, se elabora una particular remitificación feminista de la figura de la santa que se apoya, como ya se ha explicado, en distintas estrategias discursivas, entre las que destacan las técnicas de *amplificatio* que Morales aplica al texto original del *Libro de la vida*. Las ampliificaciones sirven para poner de relieve el feminismo de la obra, por ejemplo, otorgando mayor importancia a los personajes femeninos y hasta cambiando de género el destinatario original del relato (que pasa del confesor, García de Toledo, a la sobrina, María de Ocampo). También permiten cuestionar la tradicionalmente inmaculada figura paterna para reivindicar a la madre de la santa, esa magnífica Beatroz con quien Teresa leía a escondidas y que murió en el ejercicio de mujer casada. Reivindicación que enlaza con otro motivo de la novela, el rechazo al matrimonio y a la educación romántica tradicional, idea que une asimismo a ambas escritoras, aunque en la actualización de Morales, como es esperable, no se censuran las relaciones sexuales.

La reinterpretación, en fin, no resulta grotesca gracias a otra de esas estrategias, la confección de un lenguaje emancipado de su tiempo externo, una variedad lingüística más ucrónica que anacrónica, que dota de entidad propia a toda la obra. *Introducción a Teresa de Jesús* se convierte así en una pasarela que nos permite conectar dos lenguajes, dos sociedades y dos contextos a los que separa un abismo. Puente entre el espíritu de la contrarreforma y la sensibilidad posmoderna, entre el profeminismo de la madre Teresa y el feminismo anarquista de Cristina Morales, la novela elabora una relectura de la santa que, sin traicionar el espíritu teresiano ni la verdad histórica, se yergue regia e independiente de su referente real.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Tomás. 2011. “El autógrafo del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús” en *Vivir en Ávila cuando Santa Teresa escribe el libro de su vida*, Burgos: Monte Carmelo; Ávila: CITEs: 9–37.
- Auclair, Marcelle. 1950. *La vie de sainte Thérèse d'Avila: la dame errante de Dieu*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barrientos, Alberto (dir.). 1978. *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Bosco Sanromán, Juan. 2012. “Anteriores centenarios de Santa Teresa”, en Teófanos Egido, *Perfil histórico de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad: 173–197.

- Chicharro, Dámaso. 2018. “Introducción”, en Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid: Cátedra: 19–112.
- Echeverría, Ignacio. 2020. “Malas palabras”, en *El Cultural*, 18/05/2020. https://www.elespanol.com/elcultural/opinion/minima_molestia_ignacio_echevarria/20200518/malas-palabras/490952564_0.amp.html [10/03/2022].
- Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. 1996. *Tiempo y Vida de Santa Teresa*, Madrid: B.A.C.
- Egido, Teófanos. 1978. “Ambiente histórico”, en Alberto Barrientos (dir.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad: 43–104.
- _____. 2012. *Perfil histórico de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- _____. 2017. *El linaje judeoconverso de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Fita, Fidel. 1914. “Doña Beatriz de Ahumada, madre de Santa Teresa, y la Alhóndiga de Ávila en 1528 y 1529”, *Boletín de La Real Academia de La Historia*, 65: 343–365. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd79s9> [20/03/2022].
- Gómez Martín, María. 2020. “Contra la hispanidad. Ramón J. Sender y Santa Teresa de Jesús: *El verbo se hizo sexo*, un acto de desacralización espiritual e imperial”, *Bulletin of Spanish Studies*, 97.10: 1607–1630.
- Lincoln, Victoria. 1984. *A Woman: A Biography of Teresa of Avila*, Albany: SUNY P.
- Llamas, Enrique. 1978. “*Libro de la vida*”, en Alberto Barrientos (dir.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad: 205–240.
- Manero Sorolla, María del Pilar. 2005. “María de San José y Luisa de la Cerda: género, poder y espiritualidad en el inicio de la reforma teresiana”, en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, vol. 1, Sevilla: Universidad de Sevilla: 441–459.
- Marcos, Juan Antonio. 2001. *Mística y subversiva: Teresa de Jesús. Las estrategias retóricas del discurso místico*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Morales, Cristina. 2015. *Malas palabras*, Barcelona: Lumen.
- _____. 2018. *Lectura fácil*, Barcelona: Anagrama.
- _____. 2020a. *Introducción a Teresa de Jesús*, Barcelona: Anagrama.
- _____. 2020b. *Últimas tardes con Teresa de Jesús. Edición dedicada a Juan Marsé*, Barcelona: Anagrama.
- Moreno, Esther. 2020. “Cristina Morales: «El mundo me parece basura»” [Entrevista], *Arainfo*, 27/06/2020. <https://arainfo.org/cristina-morales-el-mundo-me-parece-basura/> [16/03/2022].

- Mújica, Bárbara. 2016. "Teresa de Ávila: Portrait of the saint as a young woman", *Romance Quarterly*, 63.1: 30–39.
- Olaizola, José Luis. 1995. *Los amores de Teresa de Jesús*, Barcelona: Planeta.
- Pérez, Joseph. 2007. *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, Madrid: Algaba.
- Pérez González, María José. 2016. "La virtud sospechosa: Teresa de Jesús y su condición femenina", *Romance Quarterly*, 63.1: 4–13.
- _____. 2017. "Los hermanos de Teresa de Jesús". <https://delaruecaalapluma.wordpress.com/2017/05/04/los-hermanos-de-teresa-de-jesus/> [15/03/2022].
- Rodríguez, Luis y Teófanos Egido. 1978. "Epistolario" en Alberto Barrientos (dir.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad: 611–667.
- Santiago Romero, Sergio. 2016. "Una Teresa demasiado humana: la conquista de lo impronunciable en *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga", *eHumanista*, 32: 149–162.
- Sanz Ruiz, Cristina. 2017. "Marta Sanz y el contradiscurso del cuerpo: nuevos modelos de identidad en la Transición política", *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, 42.1: 123–44.
- Sender, Ramón J. 1931. *El verbo se hizo sexo: Teresa de Jesús*, Madrid: Zeus.
- _____. 2021. *Tres novelas teresianas*, Barcelona: Destino.
- Teresa de Jesús. 1994. *Obras completas*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- _____. 2018. *Libro de la vida*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid: Cátedra.
- _____. 2021. *Obras completas (nueva edición integral)*, Suecia: Wisehouse Publishing.

Julio E. Checa Puerta

Universidad Carlos III de Madrid

MATERIA MEDEA (2019): CREACIÓN ESCÉNICA, CORPORALIDAD Y PRODUCCIÓN DE NUEVOS SENTIDOS

Resumen: Tomadas en su conjunto, todas las representaciones del mito de Medea dan cuenta de la riqueza del personaje y de los diferentes planteamientos temáticos y conceptuales a los que puede dar lugar su peripecia. Entre las últimas producciones, merece la pena detenerse en una creación de danza estrenada recientemente en España, *Materia Medea* (2019), por cuanto incorpora el eje de la diversidad funcional y la clave analítica de género, lo que ofrece una interesante perspectiva interseccional que enriquece la recreación del mito de Medea en nuestros días. Además, la presencia en escena de una bailarina usuaria de silla de ruedas impone un tipo de caracterización que convierte a la intérprete en la principal productora de sentido y cocreadora del espectáculo, pues aporta su propia experiencia y su reflexión identitaria a la imagen tradicional de Medea con otros perfiles de la identidad contemporánea, como la vejez y el deseo en las mujeres con diversidad funcional.

Palabras clave: Medea, Diversidad Funcional, Danza, *Performance*, Género

Abstract: Taken as a whole, all the representations of the myth of Medea show the complexity of the character and the different thematic and conceptual approaches to which her adventures can give rise. Among the latest productions in Spain, it is worth stopping at a recently released dance creation, *Materia Medea* (2019), as it incorporates the axis of functional diversity and the analytical key of gender, which offers an interesting intersectoral perspective that enriches the recreation of the myth of Medea in our days. In addition, the presence on stage of a dancer who uses a wheelchair imposes a type of characterization that makes the performer the main producer of meaning and cocreator of the show, as she brings her own experience and identity reflection to the traditional image of Medea with other profiles of contemporary identity, such as old age and desire in women with functional diversity.

Keywords: Medea, Functional Diversity, Dance, Performance, Gender

La figura de Medea ha dado lugar a un número considerable de lecturas e interpretaciones y es una de las imágenes femeninas más relevantes para la tradición mítica de Occidente, generalmente a partir de un doble hilo argumental

originario: el que desarrolla su etapa de joven princesa enamorada de un extranjero, Jasón, al que ayuda y por quien traiciona a los suyos, y aquel otro que narra su reacción posterior, cuando ya es una mujer madura, al ser abandonada por su esposo infiel, quien ha decidido contraer nuevas nupcias con una princesa más joven. El primer ciclo de la historia de Medea se organiza en torno a su *capacidad* de amar; el segundo, sobre los deseos de venganza y la consumación de la misma. Ambos núcleos argumentales se nutren de una base legendaria compleja y, en algunos aspectos, contradictoria o no exenta de episodios singulares (Grimal 1965). Aunque numerosos escritos en la Antigüedad incluyen a Medea entre sus personajes protagonistas o episódicos (Hesíodo, Píndaro, Heródoto, Eurípides, Apolonio de Rodas, Plutarco, Diódoro...), cada una de las dos tramas arriba señaladas quedó prácticamente fijada hasta nuestros días a partir de la escritura de la obra de Apolonio de Rodas, *El viaje de los argonautas* (cantos III y IV) interesada por el enamoramiento de la doncella, y de la de Eurípides, *Medea*, centrada en su dolorosa experiencia de abandono y su respuesta vengativa. El peso de ambas ha sido desigual, pues la segunda de estas secuencias narrativas del personaje, su historia de arrebato criminal, es la que ha tenido mayor presencia artística, potenciada por la versión de Séneca, y ha fijado durante siglos su imagen de bárbara terrible y orgullosa, capaz de llegar al asesinato de sus hijos por despecho (García Gual 1997: 227–231). No obstante, ambas tramas han dado lugar a un riquísimo corpus artístico abierto todavía a nuevas aportaciones, no solo literarias, sino también dentro de otros sistemas y géneros artísticos, desde la pintura y la iconografía hasta el cine y el teatro, pasando por la ópera, la novela gráfica, la música pop o la danza contemporánea, como veremos, en los que se ha desarrollado un complejo proceso de transfiguración histórica de este mito (Bolumburu 2009) y un inagotable repertorio de hipertextos (Genette 1989). Tomadas en su conjunto, todas estas representaciones, según el horizonte de expectativas de cada época o la sensibilidad particular de cada creador, dan cuenta de la complejidad del personaje y de los variados planteamientos temáticos y conceptuales a los que puede dar lugar su peripecia.

Entre los últimos trabajos escénicos, merece la pena detenerse en una creación de danza estrenada recientemente en España, *Materia Medea*,¹ pues incorpora la diversidad funcional y el género como claves para el análisis, lo que ofrece una interesante perspectiva interseccional que enriquece la recreación del mito de Medea en nuestros días. A pesar de que los acercamientos al feminismo

1 El espectáculo se estrenó el 13 de septiembre de 2019, en el Teatro Lagrada (Madrid), dentro de la XII edición del festival Miradas al Cuerpo.

de la discapacidad todavía resultan muy escasos en España (Viñuelas 2009: 35) en relación con Hispanoamérica, existe un movimiento asociativo importante, sobre todo desde los años 90, que ha sido atendido fundamentalmente desde la perspectiva sociológica o de la salud (Viñuelas 2009); no así desde los estudios culturales ni desde el análisis de la representación escénica. En esta, además de la virtual eficacia en la producción de un sentido transformador y necesario para ampliar la perspectiva con que se representa la diversidad funcional en el espacio público y se ofrece un repertorio de imágenes que se abren a otras formas dignas de existencia, se rompe la vieja codificación del mito de la belleza (Wolf 2020), pues belleza y discapacidad no tienen por qué ser términos excluyentes. En cuanto a las aportaciones de una aproximación interseccional, compartimos el sentido de la afirmación de Patricia Hill, cuando señala que “the term intersectionality references the critical insight that race, class, gender, sexuality, ethnicity, nation, ability, and age operate not as unitary, mutually exclusive entities, but as reciprocally constructing phenomena that in turn shape complex social inequalities” (Hill Collins, 2015: 2). Por ello, este trabajo sobre la figura de Medea recoge esa doble perspectiva, sin que sea fácil privilegiar una sobre otra, por cuanto mantiene vivo el significado de Medea como mujer subalterna que se rebela, al tiempo que incorpora también la diversidad funcional como elemento estigmatizador y discriminatorio, contra el que el personaje, y su intérprete, alzan su voz. La presencia en escena de una bailarina usuaria de silla de ruedas impone un tipo de caracterización que convierte a la intérprete en la principal creadora de sentido del espectáculo y suma a las imágenes tradicionales de Medea otros perfiles de la identidad contemporánea, como la vejez y el deseo en las mujeres con diversidad funcional.

Medea en escena

Solo en lo que se refiere al teatro, el monumental trabajo *Medea in Performance (1500–2000)* permite que nos hagamos una idea aproximada acerca de las proporciones universales de este mito en la escena de los últimos quinientos años:

Medea is arguably the most theatrical of all Greek tragic characters. From the off-stage wailing victim of marital infidelity to the shrewd onstage commentator on the shortcomings of Athenian democracy, Medea impresses us from the earliest moments of Euripides' tragedy with her wide-ranging and highly disjunctive repertoire [...] Medea has enjoyed a long and varied career in the theatre, and the versatility of the mythical heroine is reflected in the range of her manifestations on the ancient and modern stages (Hall, Mackintosh y Taplin 2000: 1–3).

El personaje creado por Eurípides puede considerarse una de las cimas de la interpretación femenina de todos los tiempos, como parece demostrar el impresionante listado de intérpretes –actrices, bailarinas o cantantes de ópera–, que lo han representado y que, en muchos casos, han puesto su nombre al lado, o por encima, de quienes se encargaron de las tareas de dirección y de puesta en escena.² Según veremos más adelante, el asunto de la autoría puede resultar ciertamente problemático en aquellos trabajos escénicos que pudieran entenderse como formas de hipertextualidad (Genette 1989), pues los resultados de transvaloración o de refutación, entre otros, no dependen solo de las modificaciones operadas sobre el texto, sino más bien de la concepción de la puesta en escena y, en algunos casos, de la propia interpretación. Este será el asunto central de nuestro trabajo, en el que analizaremos el espectáculo *Materia Medea*, proyecto coreográfico firmado por Sergio Jaraiz a partir de la *Medeamaterial* de Heiner Müller (1982), e interpretado por el propio coreógrafo (Jasón) y por la bailarina Tomi Ojeda (Medea), artista muy reconocida en España dentro del ámbito de la llamada escena inclusiva.³ Vemos en este trabajo un proceso desarrollado a través de un sistema de lecturas y relecturas que se abriría con el texto de Eurípides y que culminaría, en este caso, con la interpretación de esta artista, cuyo cuerpo e identidad singulares provocan una particular encarnación del personaje, capaz de producir en sí misma todo un interesante juego de significados, en los que la recreación del mito de Medea se confunde con la propia experiencia y con la afirmación de la identidad de la actriz que lo encarna. Eurípides pone en boca de Medea un alegato a favor de los derechos de las mujeres que a menudo ha sido entendido como un discurso eficazmente persuasivo para reclamar un lugar más justo para ellas dentro de la sociedad antigua y, obviamente, esta ha sido una de las claves más recurrentes en la escena contemporánea. Así, resulta comprensible que también se haya considerado a Medea como “antiprototipo femenino”:

la mujer sabia, valiente, orgullosa y rebelde que llega al crimen parricida por seguir su pasión de venganza [y que] mantiene una elevada autoestima, un indomable orgullo que pasa por encima de los instintos y es causa de que se vea capaz de subvertir, incluso, los ‘sagrados’ deberes de la maternidad (Nieva-de la Paz 2005: 31–33).

-
- 2 Bastaría pensar en Sarah Bernhardt, Maria Callas, Mlle. Clairon, Nuria Espert, Martha Graham, Isabelle Huppert, Mme. Pasta, Adelaide Ristori, o Fiona Shaw, entre otras muchas.
 - 3 Fundadora de la compañía de teatro y danza El Tinglao (1993). Ha participado como actriz y bailarina con otras compañías, como Palmyra, Blenamiboa, Psicoballet Maite León, Arrieritos, Danza Mobile, y Fura del Baus, entre otras.

Esta característica del personaje lo ha convertido en una figura inequívocamente feminista en la actualidad y, como otras (Antígona, Casandra, Circe, Penélope...), sirve de modelo para vínculos y analogías con aspectos concretos de la identidad de las mujeres (Vilches-de Frutos 2002, 2005, 2006 y 2017), a través de sugestivas imágenes que dan cuenta de las mismas, como observamos en los textos dramáticos escritos por creadoras como Dea Loher (1999), Mariana Percovich (2009), Grace Passô (2017), o Chantal Maillard (2020), entre otras.

Los diferentes contextos políticos y sociales que han propiciado el interés por la figura de Medea, así como la amplia paleta de colores que la caracterizan, la sitúan a lo largo de distintas épocas y gustos estéticos como depositaria de un catálogo de perfiles extraordinario. Mientras en algunos casos se han destacado sus rasgos de maga o de bruja, en otros se ha puesto el acento en su acción infanticida o en su experiencia de mujer abandonada, sin que hayan faltado imágenes que la convierten en un modelo profeminista u otros que han puesto de manifiesto la precariedad provocada por su condición de extranjera.⁴ Así, en la mayoría de las lecturas contemporáneas destacan las que subrayan diversas expresiones de lo marginal, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX.⁵

Por lo que se refiere a la escena española contemporánea, la presencia de argumentos y personajes extraídos de la mitología no han sido infrecuentes, como la crítica ha puesto ya de manifiesto (Vilches-de Frutos 1983; Nieva-de la Paz 1998; Ragué-Arias 1998, 2001 y 2009; Rodríguez Adrados 1999; de Paco Serrano 2003, Mougoyanni 2006), y el arco estético, temático e identitario resulta también de considerable amplitud.⁶ De entre todas las versiones y reescrituras sobre el personaje de Medea en la escena española contemporánea, quisiera detenerme

-
- 4 Dentro del teatro español contemporáneo, esta sería la propuesta del espectáculo dirigido por Ricardo Iniesta, *Medea, la extranjera* (2004), con la adaptación de las versiones de Eurípides, Séneca y Heiner Müller, firmada por Carlos Iniesta. Las mismas fuentes utiliza la dramaturga uruguaya, Marina Percovich en su obra *Medea del Olimar* (2009).
 - 5 Esto sucede, por ejemplo, con la *Medea* de Jean Anouilh (1946), en la que el personaje es una gitana, o en muchas de las propuestas de la escena alternativa de los años 80, en las que la cuestión del género y la raza se combinan frecuentemente: "But it is in South Africa, above all, that the most powerful recent productions of Medea the outsider have taken place. *Demea*, which was written by Guy Butler in the early sixties, was not in fact performed until 1990 because it demanded a multiracial cast and has a plot that turns on a sexual relationship between members of different racial groups, both of which made it unperformable at the time" (Hall, Macintosh y Taplin 2000: 27-28).
 - 6 En el teatro español contemporáneo, pueden citarse numerosas versiones: Miguel de Unamuno (1933), Alfredo Marquerie (1955), Alfonso Sastre (1963), José Bergamín (1963), Luis Riaza (1981), Eduardo Alonso (1988), Alfonso Zurro (1998), Fermín Cabal

por un momento en la obra de Luis Riaza, *Medea es un buen chico* (1981), pues ofrece algunas claves que conviene considerar para ponderar la importancia de la acción performativa que encontramos en *Materia Medea*. Como ya ha subrayado la crítica (Nieva-de la Paz 2005, Cornago 2006, García-Pascual 2009, González 2010), Luis Riaza explora la marginalidad de Medea y propone un brillante juego de travestismo para ofrecer “la crítica global a la sociedad coetánea a partir del juego escénico de la sustitución de las imágenes masculinas por otras femeninas” y se sirve del recurso del disfraz para ofrecer un juego en torno al ocultamiento y desvelamiento de la identidad sexual en el que “no faltan imágenes transgresoras de los códigos de la moral sexual más convencional” (Nieva-de la Paz 2005: 34). En esta obra se resalta el juego erótico apoyado en un texto abiertamente provocador y en los cambios de género que se proponen ya desde el propio título y quedan encarnados por los intérpretes:

La escena es un espacio claramente delimitado, donde se mueven unos cuerpos frente a unas personas que miran; convertir este planteamiento de tensiones físicas, emocionales e intelectuales, es el reto que plantea la producción dramática de este autor, que conoce en los años setenta su época de madurez (Cornago 2006: 193–194).

La crítica ha coincidido en resaltar la fuerte carga erótica de la Medea escrita por Luis Riaza y el hecho de que el trabajo escénico, que cuenta únicamente con dos intérpretes, Medea y Jasón, se concentra en la fuerza de la palabra y, sobre todo, en prácticas teatrales relacionadas con la máscara y el travestismo como rituales de ocultación y desvelamiento en los que el vestuario y el maquillaje funcionan como potentes elementos caracterizadores sobre los cuerpos de intérpretes que, generalmente, poseen una adecuación escénica convencional.

Las diferentes modificaciones genéricas o textuales que ha venido experimentando la historia de Medea desde sus orígenes, han ofrecido múltiples lecturas del personaje –maga, asesina, transgresora, extranjera, feminista–, que se han vertebrado a menudo en el ámbito escénico en torno a montajes sustentados en grandes actrices, consagradas dentro de un cierto modelo de canon teatral, que incorporaba no solo su talento artístico, sino también su adecuación a modelos físicos normalizados. En ocasiones, como sucede en el caso del texto de Luis Riaza, la puesta en escena propone un cambio de género para los intérpretes, pero también lo hace dentro de un mismo sistema de normalización, al igual que ha sucedido cuando se han propuesto lecturas fuertemente politizadas, como la de Guy Butler, en cuya *Demea* (1990) era evidente la intersección que

(1999), Diana de Paco (2001), Manuel Lourenzo (2009), Beatriz Cano (2012), Ramón Paso (2015), Andrés Pociña (2015), o Jesús Ricardo Martín (2018), entre otros.

se establecía entre el género y la raza. Sin embargo, estas amalgamas han dejado fuera de su campo visual e interés la realidad de las mujeres con diversidad funcional, representadas generalmente, además, como sujetos carentes de deseo, de atractivo físico y de sexualidad, estereotipos y estigmas sobre los que la edad, como sucede de manera generalizada, actúa también negativamente, según se han encargado de subrayar algunas autoras, desde Simone de Beauvoir hasta Anna Freixas (De Beauvoir 1970; Freixas 2013, 2018 y 2021), y como podemos ver que sucede aún más si se trata de mujeres con diversidad funcional:

Desde la época victoriana, la novela y el teatro occidentales han presentado imágenes veladas de personas con insuficiencias que reflejan y amplían las ideas sociales dominantes. Lo que predomina en estas imágenes sin lustre es la caracterización de los discapacitados como personas impotentes, inútiles, indeseables y dignas de lástima. Dependientes, carentes de la plenitud corporal y de las expresiones básicas de la personalidad. Las mujeres discapacitadas son sumisas, asexuales, amargadas y llenas de aversión hacia ellas mismas (Peters 1998: 231).

Por último, cabría preguntarse qué sucede con aquellos cuerpos en los que el gesto performativo es justamente el contrario que el reconocido para la obra de Luis Riaza, puesto que su hipervisibilidad neutraliza la capacidad expresiva de la máscara. Los intérpretes con diversidad funcional encarnan a unos personajes sobre los que se impone, a menudo, su fisicidad hasta el punto de ser esos cuerpos los que dotan de significado añadido a personajes tan fuertemente connotados por la tradición cultural como Medea.

Materia Medea (2019)

El surgimiento de la danza posmoderna ha tenido una influencia decisiva en el desarrollo de prácticas artísticas que incorporan la presencia de intérpretes alejados, *a priori*, del canon de lo escénicamente “normalizado”. Dentro de este nuevo paradigma escénico, “el cuerpo, sin dejar de ser imagen, se convierte también en generador de discurso y dialoga con la mirada (o con el cuerpo) del espectador en una dimensión ya no absolutamente condicionada por la sensible” (Sánchez 2009: 13–14). El trabajo creativo de intérpretes con diversidad funcional no solo obliga a reconsiderar los límites de la experiencia humana y a ampliar nuestras concepciones sobre lo que es posible representar en un escenario, sino también a tratar de comprender cómo la discapacidad altera la estética (Davies 2009: 1–2). Todavía resulta difícil precisar de qué manera la presencia de cuerpos diversos propicia eventuales hallazgos en el régimen estético de la puesta en escena o de la interpretación y en qué medida subraya la dimensión ética del trabajo creativo, ya que “el cuerpo discapacitado se encarna, simbólica y materialmente, en un

cuerpo socialmente excluido que llevará a sus poseedores a una depreciación en términos de capital simbólico, que es lo que más efectivamente determina los límites reales de su inserción social” (Ferrante y Ferreira 2011: 96). A pesar de que no sea fácil evitar la impresión de cierto *voyeurismo* o la sospecha hacia algunas propuestas que pudieran bordear los límites del *art victim*, sobre todo a medida que se incorporan a la escena intérpretes con discapacidad profunda, son numerosos los artistas que hacen de esta cuestión un motivo de reflexión y sugieren que “this sharing of time and place among ‘unequal’ bodies raises questions that are not just physical but also ‘ethical’ [...] and anyway we don’t distinguish between disabled and non-disabled people” (Benjamin 2002: 60–75). Al igual que sucede en los espacios públicos, donde las personas con alguna discapacidad parecen provocar siempre algún tipo de conmoción (Sandahl y Auslander 2005), y se convierten en una fuente de curiosidad, rechazo, estigma o piedad (Hadley 2014: 5), la presencia de cuerpos diversos en escena suele generar efectos de extrañamiento que emanan del hecho de no mostrar ni comportamientos ni actitudes que pudieran considerarse neutros (Grue 2015: 13), sobre todo con relación a los códigos escénicos y actorales al uso. En muchos casos, la discapacidad puede convertirse en una prótesis narrativa, “in the sense that the act of characterization encourages readers or viewers to search for a larger concept, experience or population” (Mitchell y Snyder 2000: 40). En efecto, las representaciones de la discapacidad y los intérpretes con diversidad funcional adquieren con frecuencia un carácter metafórico, como puede apreciarse en historias bien conocidas que incluyen en escena a personajes con alguna anomalía física o cognitiva (Edipo, Tiresias, Lear, Ricardo III, Rigoletto, Woyzeck...), cuyas características los convierten en un “reservoir of meanings that have become central to theatre’s storytelling” (Kuppers 2017: 9). Por ello, no parece difícil reconocer la lectura alegórica que proponen determinadas formas de diversidad funcional en algunos movimientos estéticos, como sucede con los personajes ciegos en el teatro de raíces simbolistas, por ejemplo en textos como *Los ciegos*, de Maurice Maeterlinck (1890), *Lucas de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán (1924), y *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo (1962), en los que la ceguera se convierte en un elemento caracterizador central en la identidad de los personajes. Sin embargo, las vías de renovación y de experimentación que propicia el teatro posdramático (Lehmann 2001) han posibilitado la desactivación, al menos parcial, de las prótesis narrativas estudiadas por Mitchell y Snyder, así como la fisicidad impuesta por los intérpretes se impone de manera radical a la caracterización propuesta por los textos y por las coreografías. De este modo, ningún otro sistema expresivo provoca tanta confusión entre personaje y persona, entre realidad y ficción, como la que encontramos a menudo en la escena

posdramática actual, en la que la presencia de cuerpos y comportamientos no normativos ocupa un lugar destacado al introducir límites muy borrosos entre las categorías arriba señaladas (Gómez, Navarro y Velloso 2021).

El espectáculo *Materia Medea* (2019), dirigido e interpretado por Sergio Jaraiz, toma como punto de partida la *Medeamaterial*, de Heiner Müller, pero incorpora fragmentos de diversa procedencia, como partes de una conferencia de la escritora Leonor Silvestri, “Medea y el aborto retrospectivo”,⁷ cuya voz se escucha en *off*, y, sobre todo, algunos datos tomados de la biografía de la actriz y bailarina Tomi Ojeda, quien conforma, junto al propio Sergio Jaraiz y a Gustavo Díaz, el equipo artístico de este montaje. El espectáculo se presenta como un proyecto coreográfico que se nutre de la danza, el teatro físico y la *performance* y que propone:

Una introspección a la psique e impulsos de una mujer juzgada como loca por asesinar a sus hijos. En este trabajo transformamos las imágenes del texto en movimiento a través del trabajo visual de otro artista, que realiza ilustración viva en la escena y cuyas proyecciones interactúan con la danza de los intérpretes. Amplificando voces silenciadas en una sociedad patriarcal y capacitista, Medea lucha con su cuerpo contra Jasón, cuyo rol controla la luz y sonido también desde la escena; todo ocurre en crudo sin trampa ni cartón a vista del espectador [...]. En el escenario no se refleja realmente la diversidad del ser humano y nos cuestionamos el cliché teatral del ‘espejo del mundo’ ya que solo se refleja una parte de la sociedad y modelos corporales muy concretos, relegando los cuerpos divergentes a espacios muy concretos, muy específicos, no siendo la escena profesional algo accesible.⁸

A pesar de lo expresado en el *dossier*, la intérprete se muestra poco interesada en participar de la etiqueta de teatro o danza inclusivos –“hace muchos años que me bajé del carro de la discapacidad, del teatro inclusivo [...] soy actriz, soy bailarina, esa es mi realidad”–, (Checa 2022),⁹ así como tampoco acepta que la potente presencia escénica que ofrece su cuerpo la convierta en creadora de la propuesta, sino únicamente en intérprete:

¿Qué aporta mi presencia? Siempre contesto que la diversidad crea belleza, que el ser humano es diverso, el ser así, cada uno, único en todo, es lo que da este resultado. Creo que el arte está discapacitado, que la sociedad está discapacitada. Que haya personas que funcionamos de manera diferente enriquece esa aportación, pero la sociedad no está capacitada para aceptar la discapacidad. Yo me formé fuera de las esferas normalizadas,

7 [https://www.youtube.com/watch?v=z1hQqWfOQ2U] [15.04.2022].

8 Nota extraída del *dossier* de prensa de la compañía.

9 Tanto esta como la siguiente cita pertenecen a un amplio cuestionario por escrito que la intérprete tuvo la generosidad de contestar a comienzos de febrero de 2022.

me formé en el hecho creativo, me formé haciendo. Empecé a los treinta años, cuando me separé. Ahora tengo sesenta y un años. Mi cuerpo es diferente para los demás, pero los de los demás también son diferentes para mí. Ahí se abre lo maravilloso de la diversidad. Claro que en escena puede asustar, o impresionar o doler..., porque los espectadores se ven reflejados en muchas historias que les duelen. El arte y los artistas tenemos la obligación de cambiar paradigmas sociales y la segregación de la diferencia. Sé que en escena asusto, a veces produzco una paradoja, otras... (Checa 2022).

Sin embargo, como puede extraerse de la lectura del *dossier*, a pesar de que la elección del personaje de Medea obedece al interés por disponer de un soporte argumental acrisolado por la tradición en el que destaca el conflicto patriarcal – la lucha de Medea contra Jasón, el estigma de la “locura” femenina y el drama de la voz silenciada–, no es menos cierto que esa tensión a la que se refería Cornago al hablar del texto de Luis Riaza se establece, en *Materia Medea*, por la presencia insoslayable del cuerpo ‘no normativo’ de la bailarina Tomi Ojeda, sin el cual sería difícil abordar en este montaje cuestiones como el ‘capacitismo’, la presencia de cuerpos divergentes en escena, el relato de las voces de personas con discapacidad o la accesibilidad, además de otras cuestiones no citadas expresamente en el *dossier*. De hecho, esa declaración de intenciones sobre la obligación de que los artistas cambien “paradigmas sociales y la segregación de la diferencia” responde de manera inequívoca a la cuestión de la aceptación de la diversidad funcional, antes que a otros rasgos por los que Medea ha sido convertida en paradigma y que se encuentran dispuestos, de forma más o menos embrionaria, desde las primeras versiones del mito. Es cierto que tanto la creación coreográfica como la ejecución artística del elenco resuelve brillantemente la recreación del mito de Medea, en un nivel escénico homologable con otras piezas de danza contemporánea, y puede decirse que el trabajo artístico se pone al servicio de un personaje y una historia, la de Medea en este caso. No obstante, también es cierto el hecho de que es precisamente la elección de la bailarina que encarna el personaje la que facilita una doble lectura, tal vez de carácter más personal, en la que ahora es Medea “la que se pone al servicio” de la identidad de la intérprete. Así, por ejemplo, se hace difícil imaginar que el público reciba la imagen de Medea sobre una silla de ruedas como una analogía del carro del sol con el que huye al final de la obra de Eurípides. En mi opinión, el juego escénico, en el que se manejan con eficacia diferentes códigos expresivos –danza, luz, sonido, arte digital...–,¹⁰ queda supeditado a la presencia física de Tomi Ojeda, cuyo cuerpo ofrece una

10 Puede verse un fragmento en el siguiente enlace: <http://www.gustavodiaz.es/portfolio/materia-medea/> [12.03.2022]

inequívoca hipervisibilidad, aumentada por ser usuaria de silla de ruedas, por efecto de la poliomielitis. Ambos intérpretes permanecen juntos sobre el escenario durante buena parte del espectáculo, en una serie amplia de pasos a dos yuxtapuestos, que expresan diferentes conflictos y tensiones de Medea con Jasón y funcionan como paradigmas antagónicos que se organizan a partir de dos campos opuestos. El combate físico entre Medea y Jasón, entre Tomi y Sergio, produce un constante desdoblamiento entre el personaje de Medea y la propia intérprete, mucho más acusado que el que se produce entre Jasón y el bailarín que lo encarna, Sergio Jaraiz en este caso. Esto se debe, a nuestro juicio, al hecho de que mientras Jasón es encarnado por un intérprete cuyo cuerpo resulta neutro en escena –o no marcado–, el de Medea se presenta ya muy connotado: “sé que en escena asusto, a veces produzco una paradoja, otras...”. Por lo que se refiere a Jasón/Sergio, la serie incluye categorías como masculino, capacidad, fortaleza, juventud y alarde físico, etc., algo habitual en todos los intérpretes que han encarnado el papel de Jasón en la mayoría de los montajes. En cuanto a Medea/Tomi, los rasgos serían sus contrarios, o sea, femenino, discapacidad, fragilidad, vejez y limitación física, entre otros; pero no ha sido un tipo de intérprete que el público haya tenido ocasión de reconocer como el que encarna habitualmente a Medea. Las acciones que ejecutan ambos intérpretes, en acciones fragmentadas, “dialogan” con las imágenes creadas por Gustavo Díaz y se cierran con el monólogo final de la actriz, en el que asume su condición de parresiasrés (Foucault 2017) y reivindica su condición de mujer cercana a la vejez que expresa con orgullo su identidad y declara su deseo. Resulta especialmente importante poder escuchar en escena las voces, a menudo silenciadas, de las mujeres con diversidad funcional, pues dan cuenta de sí mismas y reclaman una identidad disidente con las imágenes y estereotipos comúnmente representados: la vejez, la sexualidad... De este modo, el conocido alegato de Medea acerca de la situación desigual de las mujeres en la antigua Grecia se reelabora mediante las palabras y la experiencia de la intérprete, Tomi Ojeda, que ocupa el primer plano y el espacio central del escenario, y cuya actitud desafiante incorpora una interesante confusión de identidades que puede entenderse como una autofiguración: “soy Tomi, soy Medea, soy hermana, madre, bruja, amante, femenina, salvaje, puta, sabia, sesenta largos inviernos, tormentas de identidad en esta oscura sala”.¹¹

Si tomamos en cuenta los principales elementos que conforman el duelo entre Medea y Jasón en este espectáculo, dado que estos son los únicos personajes

11 Las citas del texto, inédito, las he extraído de la grabación que amablemente me ha facilitado el director, Sergio Jaráiz.

que se muestran al público, encontramos un evidente conflicto entre la peripecia femenina y el poder patriarcal, que se expresa a través de diferentes acciones en las que se resaltan las formas de dominio que se impone a las mujeres y las deshumaniza al transformarlas en seres infantiles o en objetos, muchas veces a través del matrimonio y de las imposiciones de la maternidad:

Refusing to reduce her to a dangerous barbarian, these contemporary authors often draw particular focus to the power differential between insider husband and outsider wife, and as such they help a contemporary audience think in more complex ways about the limited options for women, especially marginalized women, in responding to the vulnerabilities that come in the dissolution of marriages as well as the often negative reactions to these women seeking to reclaim control over their worlds that they had ceded to their husbands in exchange for the ostensible advantages of married life (Bungard and Deno 2021: 10).

Esta circunstancia se potencia aquí en aquellos momentos en que Sergio (Jasón) levanta a Tomi (Medea) de su silla de ruedas y sus piernas se extienden inertes hacia el suelo, o cuando la deposita en el escenario y queda sola frente al público, sin capacidad apenas para desplazarse por el escenario. En estos momentos, es muy difícil no reconocer la imagen de la muñeca; pero no por la ejecución actoral de un rol interpretado, sino por el hecho de que esas extremidades carecen de la posibilidad real de sostener el cuerpo. Sin embargo, lejos de producir un efecto de compasión o de victimismo, el espectáculo se propone, especialmente en estos momentos, como una verdadera autoafirmación y reivindicación de “orgullo crip” (McRuer 2006). En efecto, aunque no dejan de construirse imágenes mediante gestos que hablan de la violencia, como la evocación fálica de una pistola con los dedos de una mano, por ejemplo, la mirada del espectador queda fuertemente conmocionada antes por la persona que por la peripecia del personaje que encarna. Hacerla girar y desplazarla por el escenario tirando de una de sus piernas es un gesto mucho más violento que cualquiera de las demás acciones mediante las que se trata de subrayar la desigualdad, el abuso o la violencia. Por esto, la presencia y la actitud de la bailarina sobre la silla de ruedas, o depositada en el suelo sin posibilidad de desplazarse por sí misma, son mucho más potentes que la codificación de signos teatrales que conforman el montaje. Además, cuando la intérprete declara frente al público tener ya sesenta años, su confesión no solo actúa como elemento caracterizador de una Medea que es abandonada por Jasón al haber perdido un capital erótico que la aleja de la imagen de aquella joven que lo ayudó a conseguir el vellocino de oro, sino que de nuevo nos sitúa frente a la realidad de una actriz que es, ciertamente, quien acaba de cumplir esos sesenta años y que, contrariamente a las imágenes que se representan sobre las mujeres con diversidad funcional, aún más si no son ya jóvenes,

reclama con sus gestos y con sus palabras una atención sexual que todavía queda a menudo ignorada o escamoteada en las imágenes femeninas de la diversidad funcional; no solo sobre los escenarios. Las personas con diversidad funcional apenas encuentran ocasiones para dar cuenta de sus propias experiencias, por lo que siempre quedan limitadas, en el imaginario colectivo, por aquellas construcciones derivadas de la representación que las personas no discapacitadas hacen de ellas (Morris 1993: 58).¹² Sin embargo, “dejarnos ver y ser vistos son algunas de las claves para eliminar la mirada discriminatoria” (Allué 2012: 284).

La mirada discriminatoria, que expresa una forma de prejuicio, supone también una forma de control y de dominación hacia las personas con discapacidad, a las que se les niega la posibilidad de intervenir incluso en aquellos ámbitos organizados con ellas supuestamente como centro de interés. El acierto y la importancia de un trabajo como *Materia Medea* vienen determinados por un doble plano: la evidencia de que una nueva puesta en escena de Medea ofrece todavía claves expresivas para abordar aspectos fundamentales de la identidad femenina contemporánea, dentro de lo que supone la intersección entre el género y la diversidad funcional, y que las personas con discapacidad pueden intervenir eficazmente en la escena teatral, provocando, desde el ámbito estético, una transformación ética de la sociedad en la que participan. Las personas con cuerpos diferentes son sujetos, con capacidad de decisión y deseos no aceptados comúnmente desde una tradición que, además, estableció una correlación entre lo bello, lo verdadero y lo bueno. El trabajo de *Materia Medea* nos presenta a un personaje que como mujer se rebela contra un destino injusto y viola las leyes que la sociedad patriarcal impone a las mujeres; pero al mismo tiempo la presencia escénica de Tomi Ojeda, erguida en su silla de ruedas, esta vez sí, análoga al carro del sol, reclama con orgullo la supresión del régimen estético, y ético, que impone la sociedad capacitista. En este sentido, siempre podrá pensarse en

12 Como expresa Tom Shakespeare “existe toda una industria que se mueve alrededor del tema de la sexualidad y la discapacidad, pero que está controlada por profesionales de los medios sanitarios, psicológicos y sexológicos. La voz y la experiencia de los discapacitados están ausentes en casi todos los casos. Al igual que en otros campos, a los discapacitados se les desplaza como sujetos, y se les fetichiza como objetos. Predomina un modelo de tragedia médica, que define a los discapacitados por la idea de déficit, y la sexualidad o no es un problema, porque no es un tema, o es un tema, porque se considera que constituye un problema [...]. Es justo decir que los temas de la sexualidad, las relaciones y la identidad personal se han ignorado en los estudios sobre la discapacidad, y este olvido es el que pretendemos rectificar” (1998: 206).

posibles nuevas reescrituras de Medea, pero algunas de ellas, necesariamente, dependerán de forma inequívoca de cuáles sean la experiencia y la identidad de quienes la encarnen.

OBRAS CITADAS

- Allué, Marta. 2012. “Inválidos, feos y freaks”, *Revista de Antropología Social*, 21: 273–286.
- Benjamin, Adam. 2002. *Making an entrance. Theory and Practice for disabled and non-disabled dancers*, London and New York: Routledge.
- Bolumburu, Bernardita. 2009. “La transfiguración histórica del mito de Medea: de Eurípides a Christa Wolf”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 11, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 359–385.
- Bungard, Christopher y Vivian Deno. 2021. “Medea Barbarosa?: Marriage, Betrayal, Alterity and the Woman from Colchis”, *International Journal of the Classical Tradition*, 28.1: 1–22.
- Butler, Guy. 1990. *DEMEA. A play*, Cape Town: David Philip.
- Checa, Julio. 2022. *Cuestionario cumplimentado por Tomi Ojeda*. Inédito.
- Cornago, Óscar. 2006. “Medea es un buen chico”, en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid: AAT: 193–200.
- Davies, Telory. 2009. *Performing Disability. Staging the Actual*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- De Beauvoir, Simone. 1970. *La vieillesse. Essai*, Paris: Gallimard.
- Ferrante, Carolina y Miguel Ferreira. 2011. “Cuerpo y Habitus: el marco estructural de la experiencia de la discapacidad”, *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 5.2: 85–101.
- Foucault, Michel. 2017. *La parrésia*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freixas, Anna. 2013. *Tan frescas: mujeres maduras en el S. XXI*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____. 2018. *Sin reglas*, Madrid: Capitán Swing.
- _____. 2021. *Yo vieja*, Madrid: Capitán Swing.
- García Gual, Carlos. 1997. *Diccionario de Mitos*, Barcelona: Planeta.
- García Pascual, Raquel. 2009. “Trasvestismo y destape del tabú: el teatro de Luis Riaza”, en P. Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam: Rodopi, 2009: 281–299.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

- Gómez, Alba, David Navarro y Javier Velloso (eds.). 2021. *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Berlin: Peter Lang.
- González Arenas, María Isabel. 2010. “Esperando a Jasón. Análisis y fuentes de *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza”, *Anagnórisis*, 2: 240–270
- Grimal, Pierre. 1965. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- Grue, Jan. 2015. *Disability and Discourse analysis*, United Kingdom: Ashgate.
- Hadley, Bree. 2014. *Disability, public space performance and spectatorship. Unconscious performers*, London: Palmgrave Macmillan.
- Hall, Edith, Fiona Macintosh and Oliver Taplin (eds.). 2000. *Medea in Performance (1500–2000)*, Oxford: European Humanities Research Centre.
- Hill Collins, Patricia. 2015. “Intersectionality’s Definitional Dilemmas”, *Annual Reviews of Sociology*, 41: 1–20.
- Kuppers, Petra. 2017. *Theatre and Disability*, Red Globe Press.
- Lehmann, Hans Ties. 2001. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Loher, Dea. 1999. *Manhattan Medea*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Maeterlinck, Maurice. 2000. *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul*, Madrid: Cátedra.
- Maillard, Chantal. 2020. *Medea*, Barcelona: Tusquets.
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York: New York University.
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder. 2000. *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Chicago: University of Chicago Press.
- Morris, Jenny. 1993. “Feminist and Disability”, en *Feminist Review*, 43: 57–70.
- Mougoyanni, Christina. 2006. *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939–1999)*, Pontevedra: Mirabel.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 1998. “Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica”, en Túa Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*, vol. III, Zaragoza: Asociación Española de Semiótica y Tropelias: 267–273.
- _____. 2005. “Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo”, *Foro hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27: 31–42.
- Paco Serrano, Diana de. 2005. “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”. Ejemplar dedicado a *Mitos e identidades en el*

- teatro español contemporáneo*, Francisca Vilches-de Frutos (coord.), *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27: 23–29.
- Passô, Grace. 2017. *Mata teu pai*, Rio de Janeiro: Cobogó.
- Percovich, Mariana. 2009. *Medea del Olimar*, Montevideo: edición de la autora.
- Peters, Susan. 1998. “La política de la identidad de la discapacidad”, en Len Barton (comp.), *Discapacidad y sociedad*, Madrid: Ediciones Morata.
- Ragué-Arias, María José. 1998. “El mito en la joven generación teatral de los 90: una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte”, *Estreno*, 24.1: 13–16.
- _____. 2001. “Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica”, en Carmen Morenila y Francesco de Martino (coords.), *Fil d’Ariadna: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervicència dins la cultura occidental*, València: Universitat de València: 367–378.
- _____. 2009. “Los grandes mitos femeninos griegos. Clitemnestra, Medea, Fedra”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34.2: 173–190.
- Riaza, Luis. 1981. *Medea es un buen chico*, Madrid: Pipirijaina.
- Rodríguez Adrados, Francisco. 1999. *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid: Alianza.
- Sánchez, José A. 2009. “La mirada y el tiempo”, en Ana Bruitrago (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Madrid: Universidad de Alcalá: 13–55.
- Sandahl, Carrie y Philip Auslander (eds.). 2005. *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Shakespeare. Tom. 1998. “Poder y prejuicio: los temas de género, sexualidad y discapacidad”, en Len Barton (comp.), *Discapacidad y sociedad*, Madrid: Ediciones Morata.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 1983. “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”, *Segismundo*, 33–34: 245–266.
- _____. 2002. “La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea”, *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 28.1: 5–7.
- _____. 2005. “Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma”, *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27: 43–52.
- _____. 2006. “Mitos y exilio en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Hispanística XX*, 24: 71–124.
- _____. 2017. “Mitos dilemas morales y denuncia social: Casandra en el teatro español contemporáneo”, en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas*

morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción, Frankfurt am Main: Vervuert: 73–90.

Viñuelas Laura. 2009. “Mujeres con discapacidad: un reto para la teoría feminista”, *Feminismo/s*, 13: 33–48.

Wolf, Naomi. 2020. *El mito de la belleza*, Madrid: Continta me Tienes.

Christian von Tschilschke

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

ROLES DE GÉNERO Y DESMITIFICACIÓN: CINCUENTA AÑOS DE CONDICIÓN FEMENINA EN *LAS MARAVILLAS* (2020), DE ELENA MEDEL

Resumen: En su primera novela, *Las maravillas* (2020), que tuvo un éxito inmediato, Elena Medel aborda esencialmente el destino de dos mujeres españolas de distintas generaciones, María y su nieta Alicia, a lo largo de casi cincuenta años (1969–2018), en las que cada una intenta seguir un camino autodeterminado en circunstancias económicas a menudo precarias. En mi contribución muestro cómo Medel, retomando diferentes tendencias de la novela escrita por mujeres de los años 30 y de la posguerra, por un lado, sigue desmitificando ciertas nociones tópicas de la identidad femenina y, por otro, se centra en particular en las condiciones de vida de las trabajadoras. Lo que está perfilándose de esta manera es una nueva identidad femenina “liberada” de los mitos clásicos del amor, el matrimonio y la maternidad, que han sido la base de la definición identitaria femenina durante siglos. La intención que Medel persigue con su novela es, obviamente, visibilizar lo que ella parece considerar una fase histórica de la emancipación femenina, que puede haber sido injustamente relegada a un segundo plano en la actualidad y, al mismo tiempo, expresar la convicción de que la pertenencia a las diferentes clases sociales sigue siendo hoy en día un aspecto determinante. Como también se demuestra, la compleja forma literaria que Medel ha elegido para su novela –una narración en multiperspectiva de fragmentos cruzados– contribuye decisivamente a la realización de este objetivo.

Palabras clave: Literatura española contemporánea, Novela, Feminismo, Desmitificación, Conciencia de clase

Abstract: In her first, from the start very successful, fifty-years-spanning novel (1969–2018) *Las maravillas* (2020), Elena Medel deals with the fate of María and her granddaughter Alicia, two Spanish women of different generations, who try to follow a self-determined path under partly precarious economic circumstances. In my contribution I will show how Medel, following different tendencies of the novels written by women of the 1930s and the post-war period, demythicizes certain cliché notions of female identity, simultaneously focusing on the living conditions of working-class women. What is emerging from this is a new female identity “liberated” from the classic myths of love, marriage and motherhood,

which have been the basis of female identity definition for centuries. Medel's intention with her novel is to make visible what she sees as a historical phase of female emancipation that may have been eclipsed today, expressing at the same time the conviction that social class membership continues to play a vital role in contemporary Spanish society. As it will be shown, the sophisticated literary form that Medel has chosen for her novel – a multiperspective narrative in crossed fragments – brilliantly serves to bring to light this intention.

Keywords: Spanish Contemporary Literature, Novel, Feminism, Demystification, Class Consciousness

*“¿No crees que alguien contará esto algún día?” (Medel
2020: 108)*

Una toma de posición

Las maravillas es la primera novela de Elena Medel, poeta, narradora y ensayista nacida en Córdoba en 1985, quien hasta hace poco dirigía la editorial madrileña La Bella Varsovia, especializada en poesía. Por esta primera novela, que hasta el momento ha sido traducida ya a quince idiomas, recibió el prestigioso Premio Francisco Umbral al Libro del Año 2020 destinado al mejor título escrito en castellano en este periodo. En su texto, Medel se centra en el destino de dos, o más exactamente, tres mujeres pertenecientes a distintas generaciones y sigue sus vidas a través de saltos temporales y fragmentos significativos a lo largo de un lapso de casi cincuenta años, más concretamente, de 1969 a 2018.

María, la mayor de las tres mujeres, que se acerca a los 70 años al comienzo del libro, deja el barrio humilde de su ciudad natal, Córdoba, donde creció, a finales de los años 60, en plena fase de “desarrollismo”, para ganarse la vida en Madrid haciendo los típicos trabajos femeninos mal pagados: ama de llaves, niñera, cuidadora y limpiadora. Deja a su hija Carmen, nacida fuera del matrimonio, al cuidado de su hermano Chico y el resto de su familia. En Madrid, conoce al obrero Pedro, que se convierte en su pareja (y mentor en el proceso de concienciación política) durante veinticinco años sin que se casen ni vivan en la misma casa. Inspirándose en el ejemplo de Pedro, que se compromete con los intereses de la clase obrera y participa en una asociación de vecinos para la mejora del barrio, María decide crear un grupo de acción colectiva de mujeres del barrio para discutir temas que suscitan, por lo general, poco interés entre los hombres: “el divorcio, el aborto, la violencia, no solo de golpes sino también de palabras” (Medel 2020: 18).

El destino de la hija ilegítima de María, Carmen, también se revela en la novela de Medel, pero solo desempeña un papel subordinado, o sea, “atravesada la novela como un fantasma –está y no está–” (*Estandarte* s.a.: s.p.), como comenta la propia autora en una charla. Carmen, que se ha quedado en Córdoba, se casa pronto y tiene dos hijas: Alicia y Eva. Su ambicioso marido se abre camino desde trabajar de camarero hasta convertirse en propietario de cinco restaurantes y varios pisos. Sin embargo, la lujosa vida de nuevos ricos que es capaz de proporcionar a su familia llega a un abrupto final cuando, ante una emergencia financiera, no ve otra salida que suicidarse.

La segunda protagonista de la novela, a la que se le da casi tanto espacio e importancia como a María, es su nieta Alicia. Alicia, que es inteligente, pero tiene un carácter difícil, desarrolla un comportamiento problemático tras el suicidio de su padre. Como su abuela, aunque treinta años más tarde, Alicia se trasladará a Madrid. Allí estudia la carrera de Comunicación Audiovisual, que pronto abandona, y se gana la vida con trabajos esporádicos en una cafetería, una tienda de ropa, etc. Al principio de la novela, Alicia tiene 33 años. Trabaja en una pequeña tienda en la estación de tren de Atocha, está casada con Nando, un hombre al que no ama y a quien engaña a menudo con otros hombres. Ha decidido no tener hijos. Las tres mujeres saben poco de las demás y han roto en gran medida el contacto entre ellas.

La novela de Medel, cuya trama argumental y constelación de figuras resultan poco espectaculares a primera vista, recibió en su mayoría muy buenas críticas. Así, Javier Rodríguez Marcos afirma al final de su reseña en *Babelia*, en una frase que parece directamente destinada a ser citada por la publicidad de la editorial: “una de las mejores poetisas de España se ha convertido de golpe en una de sus mayores novelistas” (Rodríguez Marcos 2020: s.p.). En este mismo lugar, Carlos Zanón, un mes más tarde, opina: “Pese a tratarse de un debut, desde las primeras líneas sabemos que estamos en presencia de una autora hecha, con una voz propia que ya ha sido validada desde la poesía y el ensayo y que se nos muestra, sobria y lacerante, segura de sí misma” (Zanón 2020: s.p.). La prensa extranjera no ha sido menos elogiosa. En *The Guardian*, Lucy Hughes-Hallett da el siguiente veredicto sobre la traducción de la novela de Medel al inglés: “it has a boldly ingenious structure and flashes of beauty” (Hughes-Hallett 2022: s.p.). En *The New York Times*, Aaron Shulman, por su parte, resume: “*The Wonders* is not a loud, fizzy debut, and this is one of its strengths. It is a vivid and painfully intimate account of two easily overlooked lives” (Shulman 2022: s.p.).

De hecho, una de las primeras cosas que llama la atención al leer *Las maravillas* confirma la observación de Shulman. La novela de Medel elude de forma bastante evidente cierta tendencia a representar las relaciones de género y,

especialmente, los personajes femeninos, que podría calificarse de ‘entusiasta’ o ‘eufórica.’ Ilumina de manera atrevida y provocativa los tabúes sexuales con un lenguaje explícito y agresivo, viola los límites de los discursos reinantes, se centra en las relaciones de género marginalizadas, transgresoras y no heteronormativas –o *queer*–, se orienta hacia los conceptos actuales de diversidad y está deliberadamente diseñada para provocar un efecto de escándalo.¹ *Las maravillas* parece reanudar, por el contrario, una tradición más antigua (de una manera que al principio puede resultar algo anticuada o anacrónica) y ‘disfórica’ de escritura femenina, la que prevalecía en las décadas de 1940 a 1960, años del realismo existencial y social; una tendencia integrada por autoras como Dolores Medio, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité, que hicieron carrera literaria bajo la dictadura franquista y plasmaron en sus textos los destinos femeninos desde una perspectiva emancipadora de forma moderada y contenida, que, por necesidad, siempre actuaba dentro de las condiciones de censura de la época.²

A esta orientación hacia las reivindicaciones e intereses de la historia clásica de la emancipación de la mujer en el siglo XX, que se ceñía principalmente a una concepción heteronormativa de las relaciones de género y perseguía sobre todo el objetivo de la consecución de la igualdad entre hombres y mujeres, Elena Medel añade, sin embargo, un aspecto particular: el interés por la clase obrera y la mujer trabajadora, o sea, por la cuestión más general de la importancia que “el dinero” y la situación económica tienen para la condición femenina. Con este enfoque interseccional, que combina género y clase, la atención a la identidad femenina con la de sus bases materiales, Medel además tiende un puente entre las escritoras de la clase trabajadora en el primer tercio del siglo XX como, por ejemplo, Luisa Carnés, que contó en su novela-reportaje *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) sus propias experiencias como camarera, y la controvertida

-
- 1 Esta tendencia incluye textos tan diferentes como el clásico de la literatura erótica de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* (1989) hasta publicaciones más recientes como la exitosa novela de Cristina Morales, de la misma edad que Medel, *Lectura fácil* (2018), que enfrenta a los lectores con el lema anarco-feminista “Ni Amo, ni Dios, ni marido, ni partido, ni de fútbol” en su portada. Sobre la novela de Cristina Morales véase el artículo de Paatz (2022).
 - 2 Véanse sobre la novela femenina de posguerra López (1995), Montejo Gurruchaga (2000, 2009), Galdona Pérez (2001), Conde Peñalosa (2004) y Alfonso (2019). En cuanto a la evolución de las escritoras españolas en el siglo XX en general se remite a la excelente vista de conjunto de Pilar Nieva-de La Paz “Escritoras españolas contemporáneas: retos e inserción social” (2018: 13–164).

discusión actual, no sólo en España, sobre si no se ha perdido de vista –y especialmente por parte de la izquierda política– la importancia de las condiciones sociales en favor de tratar cuestiones de identidad cultural en los últimos años y décadas.³

Por supuesto, este debate en torno al concepto de la clase social y de la desigualdad se plantea bajo auspicios ligeramente diferentes en cada país europeo. En Francia, por ejemplo, se ha originado sobre todo en las publicaciones de Didier Eribon (*Retour à Reims*, 2009), Édouard Louis (*En finir avec Eddy Bellegueule*, 2014) y Annie Ernaux (*Une femme*, 1987), que se inscriben abiertamente en la tradición crítica del sociólogo Pierre Bourdieu (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, 1979; *La misère du monde*, 2007).⁴ En España, en cambio, por razones obvias, se ha desarrollado con el telón de fondo específico de la crisis económica desde 2008, que también es un punto de referencia en *Las maravillas*.⁵

En este contexto general, la obra de Elena Medel representa un intento de llamar la atención sobre dos aspectos que, como sugiere la novela, no están suficientemente presentes en la opinión pública y, especialmente, entre ciertos sectores de izquierda, aunque siguen siendo actuales y relevantes.⁶ Por un lado, *Las maravillas* es un homenaje –de ninguna manera nostálgico– a las protagonistas

-
- 3 La obra de Luisa Carnés (1905–1964) solo ha sido redescubierta en los últimos años. Véanse al respecto Vilches-de Frutos (1982, 2010), Carnés (2016) y Plaza Plaza (2016). La propia Elena Medel ha recomendado varias veces la novela de Carnés (Medel 2016, 2017). En un artículo para *Babelia* se preguntó qué conoceríamos “¿[s]obre las condiciones laborales de las mujeres españolas de clase baja en los años previos a la Guerra Civil sin *Tea Rooms*, de Luisa Carnés?” (Medel 2019: s.p.). La crítica también ha establecido una conexión entre *Las maravillas* y *Tea Rooms*: “*Las maravillas* es la novela que Luisa Carnés hubiera escrito de haber vivido en el siglo XXI, el *Tea Rooms* de hoy” (Coscolluela 2020: s.p.).
 - 4 En una entrevista con el periódico *La Vanguardia*, Elena Medel subraya explícitamente su deuda “[c]on Annie Ernaux, por la conciencia de la escritura desde las circunstancias: mujer de clase obrera” (Escrur 2020: s.p.). Sobre las tendencias en la literatura francesa, véanse Böhm/Kovacshazy (2015) y Schuhen (2019).
 - 5 Véanse las declaraciones, “Alicia calculaba cuánto tiempo aguantaría sin un sueldo: vivimos el peor momento de la crisis” (Medel 2020: 182) y referente a Laura, una joven compañera de María: “Se marchó del barrio al terminar la carrera, y volvió cuatro o cinco años atrás, con la crisis, a casa de su madre” (Medel 2020: 203). Véanse sobre los discursos y la literatura de la crisis, entre otros, Mecke/Junkerjürgen/Pöppel (2017), Sanz (2018) y Mecke/Junkerjürgen/Pöppel/Schmelzer (2020).
 - 6 Con respecto a los barrios más humildes de Madrid, Medel declaró claramente en una entrevista: “Me preocupa esa desconexión absoluta de la realidad que padece la izquierda” (Losa 2020: s.p.).

de la liberación femenina, esas heroínas anónimas de la vida cotidiana que a partir de los años sesenta salieron del ámbito doméstico y consiguieron alguna independencia económica y social ejerciendo una actividad profesional, por humilde que esta fuera. La cuestión sobre quién está interesado en su destino y quién lo contará es discutida en la novela por los propios personajes –“¿Y quién lo va a contar, Víctor?” (Medel 2020: 108)–, constituyendo una clara *mise en abyme* de la intención de la autora. Por otro lado, la novela es un alegato inequívoco para no considerar obsoleta la cuestión de clase y el impacto del origen social. Por fin, ambos aspectos confluyen en el destino de las protagonistas María y Alicia, que adquieren cierta autonomía e independencia y, al mismo tiempo, permanecen apegadas a una situación precaria.

A continuación, desarrollaré estos dos aspectos en tres pasos. En primer lugar, no obstante, analizaré la sofisticada construcción de la novela y examinaré su función y significado simbólico. En un segundo paso, mostraré cómo Medel prosigue una vena de la literatura femenina que se ha fijado el objetivo de desmitificar los roles de género tradicionales como fundamentos del sistema patriarcal en general y en particular durante la dictadura de Franco. Por último, me preguntaré en qué medida se refleja en *Las maravillas* una nueva o renovada conciencia de clase.

Una narración a manera de trenza

Con sus inicios de capítulo *in medias res* y los saltos entre tiempos, lugares, personajes e hilos narrativos, Elena Medel no facilita a los lectores de su novela ninguna orientación clara y les obliga a leer con atención. Detrás de esta decisión artística hay, obviamente, una ética de la lectura atenta, que no solo tiene que ver con los orígenes de Medel en la poesía, sino también con la actitud respetuosa que adopta hacia sus personajes, con los que, sin embargo, no es fácil empatizar. También queda claro que la novela tiene una macroestructura cuidadosamente pensada, que puede observarse tanto en la yuxtaposición de los capítulos iniciales y finales, como en la disposición de los once capítulos en total, que más o menos poseen la misma longitud (alrededor de veinte páginas cada uno).

Por supuesto, no es en absoluto casual que el primer capítulo de la novela “El día. Madrid, 2018” y el último capítulo “La noche. Madrid, 2018” estén ambientados en el mismo día y se centren en el mismo acontecimiento histórico: el Paro Internacional de Mujeres que tuvo lugar el 8 de marzo de 2018, que coincidió con el Día Internacional de la Mujer. Ese día, a las 19 horas, se celebró en Madrid una gran manifestación que partió de la estación de Atocha y transcurrió hasta la Plaza de España. Para entender por qué se le da tanta importancia a este evento

en *Las maravillas*, hay que tener en cuenta que el Día de la Mujer tiene bastante más resonancia en los países de habla hispana que en otros. Solo en España, el 8 de marzo de 2018, más de 5,3 millones de personas salieron a la calle para manifestarse por la igualdad de oportunidades y derechos entre hombres y mujeres. El hecho de que Medel haga de la Huelga Feminista del 8-M, de entre todos los lugares, el punto de convergencia del argumento de su novela, subraya con particular énfasis la intención a la vez política y conmemorativa que persigue con su obra.⁷

En el primer y último capítulo de la novela, precisamente con motivo de la manifestación por el Día Internacional de la Mujer, confluyen singularmente las dos narraciones, por lo demás paralelas, de María y Alicia. Sin embargo, se trata más bien de un acercamiento asintótico, porque las dos mujeres se encuentran, pero sin reconocerse como abuela y nieta, aunque ambas tienen un presentimiento de conocer a la otra. La certeza de esto, no obstante, solo se comparte con los lectores. En el primer capítulo, mientras Alicia se dirige al trabajo, ella, completamente desinteresada en cualquier participación política, toma nota con indiferencia de los preparativos de la manifestación: “En la cuesta de Moyano, bajadas las persianas de los puestos, algunos puntos morados –las distingue de lejos, a las mujeres– apilando pancartas cerca del tióvivo. Ha escuchado en la tele algo sobre el día de hoy, pero enseguida se distrae, el semáforo cambia a verde, cruza la estación, piensa en asuntos que le importan algo más” (Medel 2020: 12). El siguiente párrafo realiza un cambio de perspectiva característico de la estructura de *Las maravillas* en su conjunto y describe cómo María, junto a sus compañeras de la asociación de vecinos, se prepara para la esperada manifestación.

Este elemento estructural se repite en el último capítulo. Alicia quiere volver a casa después del trabajo y solo se acerca brevemente a la multitud de manifestantes en la estación de Atocha por curiosidad. De repente, se marea y se cae. Una anciana la ayuda a levantarse. Luego la perspectiva cambia y volvemos a vivir la misma escena desde el punto de vista de María, porque es nada menos que ella quien acude en ayuda de Alicia. El objetivo de esta construcción epifánica es, obviamente, señalar a los lectores, literalmente por encima de las cabezas de los personajes, que estos forman parte de un contexto más amplio y que, por tanto, la idea de solidaridad, o más bien sororidad, entre ellos no carece de fundamento.

Aunque todos los títulos de los capítulos siguen el mismo patrón –sustantivo con artículo definido, señalación de lugar (Córdoba o Madrid), año–, solo tres

7 Entre las consecuencias literarias de la movilización del 8 de marzo hay que contar también la antología editada por Marta Sanz *Tsunami. Miradas feministas* (2019).

indicaciones anuales están vinculadas a un acontecimiento de significado supra-individual y simbólico. Además del 8 de marzo de 2018, estas fechas son el 23 de noviembre de 1975, el día del entierro de Franco (“La templanza. Madrid, 1975”), y el 29 de octubre de 1982, un día después de que el PSOE, encabezado por Felipe González, ganara por primera vez las elecciones generales (“La batalla. Madrid, 1982”). Es significativo que estos dos últimos acontecimientos se perciban estrictamente desde la vida cotidiana de los personajes, en la que rigen sus propias prioridades. En el caso del funeral de Franco es la muerte de la anciana doña Sisi frente al televisor, cuyo cuidado está encomendado a María, y en el caso de las elecciones son las reflexiones de los amigos de María sobre no poder celebrar la victoria electoral de la izquierda el mismo día, irónicamente, porque tienen que trabajar: “si ganan, el viernes lo celebramos, ¿verdad? No el mismo día, por no faltar al trabajo, pero sí el viernes, sin falta” (Medel 2020: 105).

En el contexto de la historia de la liberación femenina que Medel cuenta mediante el personaje de María, el funeral de Franco representa, por supuesto, el abandono de la política de género retrógrada de la dictadura y la victoria electoral de los socialistas, en cambio, la promesa asociada a la Transición de una sociedad más justa y solidaria propicia para la igualdad tanto entre las diferentes capas sociales como entre los géneros. En esta línea, el Día Internacional de la Mujer de 2018 es una ocasión para hacer balance de los logros actuales. Al menos para María, este balance al final de la novela es positivo. Cuando vuelve a su piso después de la manifestación, se pregunta, y con estas palabras se cierra la novela:

Todo lo que ha ocurrido, ¿mereció la pena? Todo, desde el principio. Sin obviar nada. El día de hoy, por ejemplo: hasta regresar a casa, cerrar la puerta, encender la luz del salón. El alquiler de su piso minúsculo. Su sofá. Su estantería. Su televisión. María se sienta un rato a descansar (Medel 2020: 226).

Al final, María posee nada más y nada menos –la alusión al famoso ensayo feminista de Virginia Woolf de 1929 es muy clara– que un cuarto propio: *a room of one's own*, como símbolo de su emancipación e independencia.

Sin embargo, *Las maravillas* no solo cuenta la historia de María, que al final mira su vida con satisfacción, sino también la de su nieta Alicia, que libra una batalla contra sí misma a lo largo de su existencia. Los capítulos primero y último, en los que se enlazan las historias de las dos protagonistas, funcionan como una *mise en abyme* de la estructura de la novela en su conjunto que se desarrolla a modo de trenza. La historia de María se extiende entre los años 1968 y 1998, mientras que la de su nieta Alicia abarca el período posterior, de 1998 a 2015. Sin embargo, las historias de María y Alicia no se cuentan una tras otra, sino que se

insertan una en la otra, dando lugar a dos vidas paralelas. El siguiente esquema ilustra esta estructura (A = Alicia; M = María):

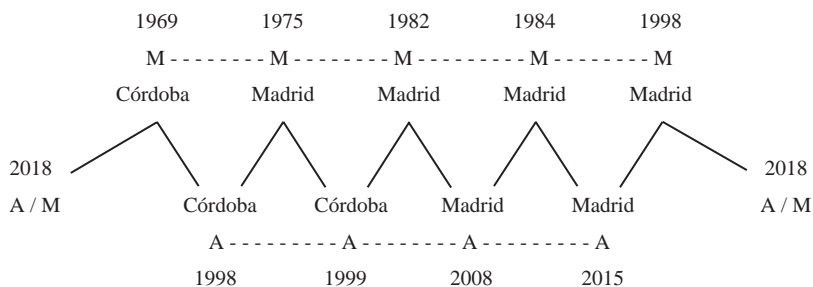


Ilustración: Una narración a manera de trenza

El efecto del montaje de secuencias alternadas no es solo de naturaleza puramente estética. La yuxtaposición de los destinos de María, que da la cara por los demás de forma solidaria, y de su solitaria nieta, que gira en torno a sí misma, invita a la comparación y sugiere también una conexión global y simbólica entre ambas, como ya se ha establecido respecto a los capítulos primero y último, que se enfrentan como espejos. La solidaridad ejemplificada por María a nivel argumental es, en cierto modo, asumida por la forma de la novela y tematizada a través de ella. La imagen que Medel pinta de Alicia, en cambio, parece apuntar más a la evolución hacia un mayor individualismo y menor compromiso colectivo por parte de las jóvenes generaciones de mujeres de las clases populares.

La idea de una conexión entre los diferentes hilos narrativos, pero también dentro de la misma trama, se ve reforzada por una estructura de *leitmotifs* que enlaza transversalmente los distintos capítulos. Sobre todo, los rasgos de identidad corporal desempeñan un papel importante en *Las maravillas*. Así son “los ojos minúsculos y oscuros” (Medel 2020: 221), que Alicia heredó de su abuelo a través de su madre Carmen, la hija ilegítima de María, y el mentón algo deforme por los que esta, en el último capítulo, cree reconocer a su nieta: “Por un momento María piensa: el mentón” (Medel 2020: 221). A la inversa, la barbilla de María también le resulta familiar a Alicia: “En el mentón de la anciana ha creído reconocer lo suyo que tanto le incomoda” (Medel 2020: 222).

Por cierto, la barbilla es la parte de su cuerpo donde María lleva una cicatriz como signo visible de su lucha personal por una vida emancipada e independiente. Como se menciona dos veces, en el primer y en el penúltimo capítulo

(Medel 2020: 19–20; 213), esta cicatriz se la hizo cuando se cayó al bajar del autobús a toda prisa tras una discusión controvertida con su pareja Pedro por el delicado tema de la convivencia. Un año después se separaron.

Desmitificación de los roles de género tradicionales

Con la referencia al incidente emblemático del autobús, la separación de Pedro tras veinticinco años de pareja solo se insinúa en la novela: “Aguantamos un año más después de aquello” (Medel 2020: 20). La despreocupación con la que María relata esta circunstancia al final del primer capítulo demuestra que otras cosas en la vida han resultado más importantes para ella, por ejemplo el compromiso con la asociación y la solidaridad con otras mujeres de varias generaciones:

Hubo un momento en el que todo aquello, pensar y decirlo, hacer lo que decía, la asociación, me pareció mucho más importante que cualquier cosa que Pedro me propusiera. Él quería que viviésemos juntos, y me di cuenta de que aquello no tenía nada que ver con el amor. Yo no era María, alguien, sino algo, y algo de lo que él se sentía propietario: su piso, su coche, su esposa (Medel 2020: 19).

La decisión de María de realizar su identidad femenina más allá de los valores y patrones de los roles tradicionales encaja en toda una serie de motivos que pretenden desmitificar y desidealizar los conceptos de género, la distribución de roles y las imágenes corporales tradicionales. Este enfoque corresponde a una perspectiva feminista-emancipadora, que se dirige contra los rasgos restrictivos del orden patriarcal de género en general y se centra en el empoderamiento y la capacidad actante de las mujeres. En el contexto español, esta actitud crítica no puede separarse, por supuesto, del trasfondo histórico del franquismo, de su ideología de género, de los mitos de la feminidad propagados por la Falange, del sistema educativo moldeado por los conceptos morales de la Iglesia Católica y del trabajo propagandístico de las organizaciones oficiales de mujeres como la Sección Femenina y la Acción Católica. Al fin y al cabo, al menos dos capítulos de *Las maravillas*, con María como protagonista, siguen teniendo lugar en la época del franquismo (“La casa. Córdoba, 1969” y “La templanza. Madrid, 1975”).⁸

8 Sobre la política de género del franquismo, véanse en particular las publicaciones de Morcillo Gómez (2000, 2010 y 2015), y acerca de la crítica de los mitos franquistas de la feminidad por la novela escrita por mujeres en la posguerra en España, López (1995: 18–27) y varios ensayos del volumen coordinado por Montejo y Baranda (2002).

En cuanto a los tópicos sociales de la felicidad, llama la atención que en *Las maravillas* no haya ni una sola familia feliz ni una sola relación de pareja basada en el amor mutuo: todas las relaciones son disfuncionales de alguna manera y se describen con acentuada sobriedad. Esto queda especialmente claro en lo que respecta al personaje de Alicia. La forma en que se cuenta la reacción de Alicia a la propuesta de matrimonio que le hace Nando es un buen ejemplo de ello: “A los dos o tres años de convivencia Nando reservó para cenar en un restaurante con parrilla y pidió a Alicia que se casara con él. Se levantó y fue al baño: respondió que no debía cenar tanto ni tanta carne, y volvieron a casa sin el postre” (Medel 2020: 179). Otro ejemplo es el primer acto sexual entre Nando y Alicia, que se describe como un procedimiento rutinario desde la distancia, sin emociones, por lo que se puede suponer que así es como es percibido por Alicia: “Lo habitual, después: alguien desnuda a alguien, alguien muerde en el cuello o en el hombro, alguien jadea, alguien repasa el gotelé, alguien concluye bien, ha estado bien, sí, bien” (Medel 2020: 186). La primera fase de la convivencia, cuando la pareja aún se está acostumbrando a vivir juntos, se evoca de manera particularmente drástica: “Aún le extraña [...] reconocer el olor de su mierda por las mañanas” (Medel 2020: 175). Alicia sí acaba casándose con Nando, pero es una relación por razones pragmáticas, de conveniencia, que la salva de la soledad y no le impide tener contactos sexuales fugaces con otros hombres, mientras Nando desesperadamente le pide muestras de afecto: “Alicia, lo único que te voy a pedir es que me trates con cariño” (Medel 2020: 186). Lo que ocurre en la relación de pareja de Alicia y Nando es una inversión de los roles de género tradicionales entre mujeres y hombres: la frecuente promiscuidad masculina en el matrimonio es protagonizada aquí por la mujer, mientras que el hombre se muestra respetuoso, fiel y necesitado de afecto. El comportamiento de Alicia se explica, al menos en parte, por el trauma de que proviene de una familia que se rompió tras el suicidio de su padre. Casi ya no tiene contacto con su madre Carmen ni con su hermana Eva: “su padre se suicidó, con su madre y con su hermana no se habla, a su tío lo llama a veces para comprobar que no se ha muerto” (Medel 2020: 178).

La biografía de la abuela de Alicia, María, también está llena de fracturas, aunque María, impulsada por el espíritu de la sororidad, ha encontrado una familia sustituta en el colectivo de las mujeres de la asociación, que con el tiempo se han convertido en sus amigas. Lo raro en la época es que María tiene a su hija fuera del matrimonio con un desconocido con el que se había encontrado en el autobús. Deja a la niña, Carmen, con su familia en Córdoba para ganarse la vida trabajando en la capital. La relación de María con su pareja y mentor, Pedro, se basa principalmente en el intercambio intelectual y los intereses políticos que

comparten. Al final, no obstante, las ideas que cada uno tiene sobre su vida ya no pueden conciliarse. Asimismo, ni Chico, el hermano de María, ni su hermana Soledad están casados.

Además de las ideas tradicionales de una familia intacta, de un matrimonio feliz, de la pareja ideal, del amor romántico y de la sexualidad apasionada, es sobre todo el fetiche de la maternidad el que se somete a un implacable proceso de desmitificación y ruptura de tabúes en *Las maravillas*. En cuanto a sus reservas sobre la maternidad, las protagonistas, por lo demás tan diferentes, son bastante similares. Cuando María regresa a Córdoba por primera vez y vuelve a ver a su hija Carmen, que está cumpliendo un año, se nota lo alejada que está de ella: “Tan evidente es que Carmen no entiende las palabras de María como que María no entiende los gestos de Carmen. ¿Debe avisar a alguien, pedir ayuda?” (Medel 2020: 25). Y cuando le cambian los pañales a Carmen, no llama a su madre “mamá”, sino a su hermano Chico. Irónicamente, María, en su vida profesional, tiene que hacer con otras personas exactamente lo que apenas pudo con su propia hija: cambiar pañales, incluyendo a doña Sisi, que parece “un bebé de ochenta años” (Medel 2020: 66).

Mientras tanto, la novela dedica aún más espacio a mostrar la aversión de Alicia por tener hijos que a la relación distanciada de María con su hija: “Ya le parece a Alicia ridículo parir un hijo, criar un hijo, pero qué esperpento pensar en que su hijo –¡su hijo!– vaya a la universidad” (Medel 2020: 179). Siente repugnancia cuando piensa con detalle en los efectos negativos que un hijo podría tener en su cuerpo, su trabajo, su matrimonio y sus relaciones sexuales extramatrimoniales (Medel 2020: 15–17). Incluso hace una lista de todos los argumentos en contra de tener hijos (Medel 2020: 179–181).

Tan implacable como la visión de la maternidad es la visión del cuerpo femenino y masculino, que carece de toda idealización. Resulta revelador en este sentido el primer encuentro entre Alicia y Nando: “Entonces Alicia se esforzó por imaginar su cuerpo desnudo –la tripa hinchada por la cerveza, las marcas del sol en los gemelos– y le repelió; sintió un escalofrío de puro asco recorriéndole la espalda” (Medel 2020: 140). La mirada de María sobre Alicia no es menos despiadada: “la cara palidísima, que quizá pudiesen achacar al mareo, los ojos minúsculos y oscuros, el físico de quien ha dejado de preocuparse por sí misma; la carne generosa y flácida, el mentón plagado de granitos, algún pelo de la barba” (Medel 2020: 221). También el viejo cuerpo de las ancianas se mira sin tabúes o eufemismos. En un momento, María imagina cómo sería si doña Sisi cayera al suelo: “saco de huesos, carne escasa sobre los huesos viejos, piel seca y rota” (Medel 2020: 66).

En cuanto a la representación de los roles de género y los conceptos corporales implicados en ellos, Elena Medel ha optado obviamente por una estética de la incomodidad, del malestar y del desencanto (Aldama y Lindenberger 2016). Al hacerlo, asume un cierto riesgo literario. Sus protagonistas María y Alicia rechazan asumir el papel convencional en la pareja, el de esposa/madre afectuosa y abnegada. En cambio, anteponen, en determinadas situaciones, sus propios intereses y necesidades a los de los demás. Esto es cierto incluso para María, que está bastante comprometida con el bien común. Al mismo tiempo, esto provoca que los personajes de María y Alicia parezcan a veces egoístas y cueste empatizar con ellas. Ahora bien, Medel no parece querer decir que semejante evolución sea el precio inevitable de la emancipación, la independencia y la libertad (relativa) que han logrado sus protagonistas. Pero lo menos que se puede constatar es que de esta manera obliga a los lectores a examinar su juicio sobre los personajes a la luz de sus propias expectativas y valores.

El retorno de la conciencia de clase

La novela de Elena Medel, sin embargo, no solo trata de la influencia del género en las posibilidades y limitaciones de una vida, sino aún más, y con gran énfasis, de la importancia determinante del origen social y de las condiciones económicas en la biografía de una persona y especialmente en la condición femenina. En *Las maravillas*, Elena Medel disecciona el sistema capitalista desde la convicción de que la sociedad (española) contemporánea sigue marcada por la existencia de diferentes clases sociales. En este contexto, el motivo omnipresente del dinero funciona como metonimia del impacto decisivo de los factores económicos en la sociedad.

De hecho, el dinero está presente en esta función desde el principio, empezando por el lema “Clearly money has something to do with life”, tomado del poema satírico “Money” (1973) del poeta inglés Philip Larkin (1922–1985), seguido de la primera frase de la novela que alude a las precarias condiciones de vida de Alicia – “Busca en sus bolsillos sin encontrar nada” (Medel 2020: 9) –, y terminando con las frases ya citadas del final de la novela: “El alquiler de su piso minúsculo. Su sofá. Su estantería. Su televisión” (Medel 2020: 226), en las que María se define a sí misma por lo que ha podido pagar y adquirir en la vida. De manera a veces sorprendente, hasta en las más mínimas ramificaciones de la trama, el dinero se revela como poderoso agente social. Así, María afirma en relación con la posibilidad de participar en manifestaciones, que no está abierta a todos por igual: “Incluso para protestar hay que tener dinero” (Medel 2020: 20). Ni siquiera la tortura funciona sin dinero, como tiene que darse cuenta Alicia

cuando es colgada boca abajo del techo del salón de acto de su escuela por sus compañeros de clase, porque para poder permitirse una resistente “cuerda de esparto” (Medel 2020: 88) y tener acceso a una conexión privada a Internet – estamos en 1999– para informarse sobre el nudo correspondiente hay que disponer primero de los medios económicos necesarios.

Los comentarios sobre el dinero van desde esas breves observaciones ingeniosas hasta esta especie de ‘panfleto’ crítico con el capitalismo y el patriarcado que pone punto final al capítulo “La abundancia. Madrid, 1984”. En este pasaje con tendencia ensayística que abarca tres páginas, la palabra “dinero” aparece veinticinco veces. Comienza con la afirmación “En el fondo se trata del dinero: de la falta de dinero” (Medel 2020: 166) y trata de la influencia que el dinero y el género tuvieron en el curso de la vida de María y de lo diferente que habría resultado si hubiera tenido más dinero: “El piso en el que vive es el piso que puede pagar, no el piso en el que le gustaría vivir, y el trabajo que tiene es el trabajo al que puede aspirar siendo quien es, teniendo el dinero que ha tenido. Lo que no ha vivido, no lo ha hecho por dinero; por falta de dinero” (Medel 2020: 167).

La cuestión del origen social y de la pertenencia de clase también están siempre presentes como un estigma del que uno no puede desprenderse a lo largo de su vida y que agudiza la percepción de las diferencias sociales. Entre las amigas de Pedro y María hay una conciencia de clase claramente pronunciada: “El enemigo para ellas es el jefe” (Medel 2020: 113). La propia María tiene un fino sentido con el que identifica de inmediato, en un bar que normalmente no suele frecuentar, a los grupos sociales, abogados y estudiantes, que se distinguen del suyo. En una escena característica del enfoque interseccional de Medel, se produce una conversación entre María y Leidi, una joven mujer de veintisiete años, mientras esperan frente al baño de mujeres en otro bar. Durante su conversación surge un sentimiento de solidaridad femenina más allá de las fronteras de clase que resultan claramente perceptibles para ambas. La atención que Medel presta al aspecto de la desigualdad social se refleja también en el hecho de que en su novela la pertenencia a la clase trabajadora está claramente simbolizada por determinadas localidades – Pedro y María viven en el barrio madrileño de Carabanchel – y por la dependencia del uso del transporte público, metro y autobús. “[L]os pobres viajan en autobús” (Medel 2020: 172), piensa Alicia en un momento.

Otro enfoque importante que tiene la novela de Medel son los procesos de reproducción social estudiados, entre otros, por Pierre Bourdieu, que dejan a los miembros de una clase social un margen de desarrollo muy limitado. María, que trabaja de limpiadora hasta que se jubila, a pesar de su voluntad de comprometerse y formarse, es un buen ejemplo de ello. Sin embargo, la medida en que los personajes se ven impedidos por un “freno interno” a experimentar un

ascenso social acorde con sus capacidades, se muestra sobre todo en el destino de Chico, el hermano de María. En su infancia, el desarrollo de Chico genera las mejores expectativas: “María había confiado siempre en que Chico sería el único hermano que lograría salir del barrio: disfrutaba en el colegio, le gustaban los números” (Medel 2020: 28). Pero pronto deja la escuela para trabajar en un bar. Alicia también lamenta que Chico no haya hecho más de sí mismo: “Él hubiese querido ser profesor, ir a la escuela de adultos y sacarse una carrera, pero decidí cargar con el peso de la familia. Nadie se lo pidió” (Medel 2020: 148). Incluso Laura, la hija de una amiga de María que ya pertenece a una generación más joven, sigue atormentada por la conciencia culpable de olvidar sus orígenes: “a cada beca que obtenía, a cada asignatura que aprobaba, se alejaba más y más del barrio” (Medel 2020: 151).

Solo la familia formada por Carmen se muestra capaz de romper el mecanismo de reproducción social y ascender, en un proceso aparentemente imparable, a la clase de los nuevos ricos (Medel 2020: 137–139). Pero ella también está atrapada en sus orígenes. El suicidio de su marido, el padre de Alicia, que ha fracasado en sus negocios, les devuelve a todos al punto de partida: “Regresamos al barrio, al barrio de verdad: el de los pobres” (Medel 2020: 147), comenta Alicia. Y sobre la reacción de su madre Carmen dice: “Asumió su derrota, y volvió a la casilla de salida” (Medel 2020: 146). La muerte del padre parece un castigo simbólico por la “traición de clase” de la familia.⁹ Al parecer, Alicia no tiene más remedio que repetir el destino de sus abuelos: aunque es excepcionalmente inteligente, abandona sus estudios en Madrid y se conforma con trabajos esporádicos y un marido mediocre.

Al mismo tiempo, la familia de Alicia es un buen ejemplo de la eficacia de lo que recientemente se ha llamado “clasismo”, es decir, la discriminación basada en el origen social (Gamper y Kupfer 2022), o de cómo se marcan las fronteras de las clases sociales a través de cuestiones de gusto y estilo en el sentido del ya mencionado estudio de Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Como demuestra brillantemente Medel en el capítulo “El reino. Córdoba, 1998”, en ningún momento se hace más evidente que cuando los que han ascendido a una clase social superior intentan distinguirse de los miembros de la clase de la que acaban de escapar. En este capítulo, Medel cuenta cómo Alicia y Eva reciben la visita en su lujoso piso de sus compañeras Celia e Inma. Eva, la hermana menor de Alicia, muestra con orgullo a las asombradas visitantes las

9 El fenómeno del “cambio de clase” o de la “fuga de clase” es tratado con detalle por Jaquet (2014). La filósofa francesa se basa en numerosos ejemplos de la literatura.

insignias de su prosperidad, desde los televisores de sus habitaciones hasta las fotografías de las vacaciones familiares en Marbella o Disneyland Paris (Medel 2020: 46–49). Mientras tanto, Alicia evalúa la ropa de sus compañeras con desprecio: “Celia conservaba los mismos pantalones vaqueros de la mañana” (Medel 2020: 46). Y hasta se escandaliza de su olor: “Alicia no sabía de quién había heredado el olfato finísimo, no de su madre, no de su padre: pero identificó en Celia el olor a patata recién pelada, más planta que alimento” (Medel 2020: 48).

Quizás el elemento más sorprendente de *Las maravillas* en cuanto a la vinculación del tema social y económico con el de género es el hecho de que los trabajos de cuidados (*care work*) que habitualmente realizan las mujeres en el ámbito doméstico-familiar se han trasladado aquí completamente a los protagonistas masculinos. Pedro, la pareja de María, está a cargo de toda su familia: cuida a su hermano discapacitado mental y a sus viejos y desamparados padres en su piso “minúsculo para cuatro” (Medel 2020: 212) hasta que mueren. Chico, el hermano de María, cría a Carmen, la hija ilegítima de ella, y más tarde se convierte en el cuidador más importante de la hija de Carmen, Alicia. Para Alicia, Chico es “una mezcla extraña de padre y de madre” (Medel 2020: 136). Chico es también el que desempeña el papel de comunicador, normalmente asumido por las mujeres, el que se encarga de que todos los miembros de la familia estén en contacto entre sí o, al menos, sepan algo de los demás de vez en cuando. Así que es lógico que Hughes-Hallett concluya: “It is about feminism, but the two most saintly characters are men” (Hughes-Hallett 2022: s.p.). Esto los convierte, especialmente a Chico, en los personajes con los que es más fácil identificarse y empatizar en la novela. Sin embargo, esta inversión de papeles, que confía a los hombres el cuidado de los niños, de los mayores y de las personas con discapacidad, no tiene nada que ver con un reparto más justo de las tareas entre los sexos ni con una mayor conciencia emancipadora por parte de los hombres, sino que es también una expresión de la necesidad económica y la huella del origen social.

Promesas incumplidas

En un momento en el que se reprocha frecuentemente a los intelectuales el estar excesivamente interesados en cuestiones y políticas de identidad y diversidad cultural, *Las maravillas*, la primera novela de Elena Medel, invita a los lectores a redescubrir dos temas de los cuales se sugiere que, aunque quizás no estén del todo olvidados hoy en día, están sin embargo algo “pasados de moda”: la historia clásica de la emancipación femenina, especialmente de la mujer trabajadora, y la persistencia tanto de la sociedad de clases como de la desigualdad social en la actualidad. En un diálogo implícito con la novela escrita por mujeres de la

Segunda República, crítica con las condiciones sociales de las mujeres trabajadoras, y la de la posguerra, denunciadora de muchos de los mitos vigentes sobre la mujer, Elena Medel descubre con precisión sociológica tanto los logros como las promesas incumplidas relacionadas con la historia de la “condición femenina” en los últimos cincuenta años, en España, pero también fuera de ella. Así, se rastrea la emergencia de una nueva identidad femenina “liberada” de los mitos clásicos del amor, el matrimonio y la maternidad, que han sido la base de la definición identitaria femenina durante siglos. Al mismo tiempo, se pone de manifiesto que los mecanismos de reproducción social y la adscripción visible e invisible a una clase social siguen teniendo una importancia crucial como factores determinantes. En *Las maravillas*, Elena Medel ha encontrado una forma literaria que le permite expresar adecuadamente tanto la experiencia del aislamiento como la de la solidaridad que resultan de esta situación.

OBRAS CITADAS

- Aldama, Frederick/Herbert Lindenberger. 2016. *Aesthetics of Discomfort. Conversations on Disquieting Art*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Alfonso, Carmen. 2019. “Literatura testimonial y perspectiva de género: en torno a *Bibiana* (1963) y *Celda común* (1996), de Dolores Medio Mari”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7: 85–114. <https://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/24682/20852> [01.06.22].
- Böhm, Roswitha/Cécile Kovaczhy (eds.). 2015. *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXIe siècle*, Tübingen: Narr, Francke, Attempto.
- Carnés, Luisa. [1934] 2016. *Tea Rooms. Mujeres obreras*, epílogo de Antonio Plaza, Gijón: Hoja de Lata.
- Conde Peñalosa, Raquel. 2004. *La novela femenina de posguerra (1940–1960)*, Madrid: Pliegos.
- Coscolluela, Eva. 2000. “Elena Medel, conciencia de clase”, *ABC Cultural*, 16/11/2020. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-elena-medel-conciencia-clase-202011130031_noticia.html [01.06.2022].
- Escur, Núria. 2020. “Los ricos pueden permitirse el lujo de fallar y empezar de cero”, *La Vanguardia*, 09/10/20. <https://www.lavanguardia.com/libros/20201009/483942527327/elena-medel-ricos-permitirse-lujo-fallar-empezar-cero.html> [01.06.2022].
- Estandarte. S.a. “*Las maravillas* de Elena Medel. La novela emociona en su mirada a la realidad de dos mujeres”. <https://www.anagrama-ed.es/view/23908/Medel%20NH%20653%20-%20Estandarte.pdf> [01.06.2022].

- Galdona Pérez, Rosa Isabel. 2001. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna: Universidad de la Laguna.
- Gamper, Markus/Annett Kupfer. (2022). *Klassismus*, Bielefeld: UTB.
- Hughes-Hallett, Lucy. 2022. "The Wonders by Elena Medel review – a poetic portrait of Spanish womanhood", *The Guardian*, 03/03/22. <https://www.theguardian.com/books/2022/mar/03/the-wonders-by-elena-medel-review-poet-spanish-womanhood> [01.06.2022].
- Jaquet, Chantal. 2014. *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris: Presses Universitaires de France.
- López, Francisca. 1995. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid: Pliegos.
- Losa, Juan. 2020. "Elena Medel: 'La izquierda padece una desconexión absoluta de la realidad'", *Público*, 25/10/20. <https://www.publico.es/entrevistas/elena-medel-izquierda-padece-desconexion-absoluta-realidad.html> [01.06.2022].
- Mecke, Jochen/Ralf Junkerjürgen /Hubert Pöppel (eds.). 2017. *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid: Vervuert.
- _____, _____ y Dagmar Schmelzer (eds.). 2020. *La crisis española diez años después –balance y perspectivas. Estudios Culturales Hispánicos 1*. <https://ech.uni-regensburg.de/issue/view/1> [01.06.2022].
- Medel, Elena. 2016. "Los libros que leeremos más allá de 2016", *InfoLibre*, 30/12/16. https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/libros-leeremos_1_1134553.html [01.06.22].
- _____. 2017. "Voy a ser olvidada", *Babelia*, 08/09/2017. https://elpais.com/cultura/2017/09/08/babelia/1504881714_237120.html [01.06.22].
- _____. 2019. "Otra vuelta de canon", *Babelia*, 15/03/19. https://elpais.com/cultura/2019/03/15/babelia/1552666572_715309.html [01.06.22].
- _____. 2020. *Las maravillas*, Barcelona: Anagrama.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. 2000. "Dolores Medio y la novela española del medio siglo. El discurso de la narrativa social", *Epos*, 21: 211–226.
- _____. y Nieves Baranda Leturio (coords.). 2002. *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid: UNED.
- _____. 2009. "Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de los roles de género", en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam/New York: Rodopi: 187–205.
- Morcillo Gómez, Aurora. 2000. *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*, DeKalb: Northern Illinois University Press.

- _____. 2010. *The Seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francoist Body Politic*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- _____. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid: Siglo XXI.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2018. *Escritoras españolas contemporáneas –Identidad y Vanguardia*, Berlin: Peter Lang.
- Paatz, Annette. 2022. “*Lectura fácil* (2018)”, en Ralf Junkerjürgen/Jochen Mecke/Hubert Pöppel/Dagmar Schmelzer (eds.), *Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt: 173–181.
- Plaza Plaza, Antonio. 2016. “A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada”, en Carnés 2016: 207–250.
- Rodríguez Marcos, Javier. 2020. “Una novela maravillosa”, *Babelia*, 29/08/20. https://www.anagrama-ed.es/view/23686/Medel%20NH%20653%20-%20El%20Pa%C3%ADs_Babelia.pdf [01.06.2022].
- Sanz, Cristina. 2018. “Representaciones de la mujer en la narrativa española de la crisis”, en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural- ficcional- ¿moral?*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana: 163–178.
- Sanz, Marta (ed.). 2019. *Tsunami. Miradas feministas*, Madrid: Sexto Piso.
- Schuhen, Gregor. 2019. “Spaltungen, Risse, Ungleichheiten. Französische Gegenwartsliteratur und die Kehrseite der Menschenrechte”, en Lothar Bluhm et al. (eds.), “*Bist du ein Mensch, so fühle meine Not*”. *Menschenrechte in kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive*, Baden-Baden: Tectum-Verlag: 167–190.
- Shulman, Aaron. 2022. “Two Women Related by Blood, Strained by Money, Split by Hardship”, *The New York Times*, 15/03/22. <https://www.nytimes.com/2022/03/15/books/review/elena-medel-wonders.html> [01.06.2022].
- Vilches-de Frutos, Francisca. 1982. “El compromiso en la Literatura: La narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926–1936)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7.1: 31–58.
- _____. 2010. “Mujer, Esfera pública y Exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés”, *Acotaciones*, 24, julio-diciembre: 135–153.
- Zanón, Carlos. 2020. “Soy el dinero que me falta”, *Babelia*, 03/10/20. https://elpais.com/cultura/2020/10/02/babelia/1601657336_073826.html [01.06.2022].

Estudios hispánicos en el contexto global
Hispanic Studies in the Global Context
Hispanistik im globalen Kontext

Editados por / Edited by / Herausgegeben von
Ulrich Winter, Christian von Tschilschke y / and / und Germán Labrador Méndez

- Volume 1 Daniela Bister: La construcción literaria de la víctima. Guerra Civil y franquismo en la novela castellana, catalana y vasca. 2015.
- Volume 2 Pedro Alonso García: La autobiografía como obra literaria: *La vida secreta de Salvador Dalí*. 2015.
- Volume 3 Benjamin Inal: Gernika / *Guernica* als Erinnerungsort in der spanischsprachigen Literatur. 2015.
- Volume 4 Ralf Junkerjürgen / Cristina Alonso-Villa (eds.): *El mundo sigue*, de Fernando Fernán-Gómez. Redescubrimiento de un clásico. 2017.
- Volume 5 Pilar Nieva-De La Paz: Escritoras Españolas Contemporáneas – Identidad y Vanguardia. 2018.
- Volume 6 Alejandro Alvarado Jódar: La poscensura en el cine documental de la transición española – Los casos de *El Proceso de Burgos* (1979), *Rocío* (1980) y *Después de...* (1981). 2018.
- Volume 7 Patrick Eser / Angela Schrott / Ulrich Winter (eds.): Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, política. 2018.
- Volume 8 Núria Codina Solà / Teresa Pinheiro (eds.): Iberian Studies: Reflections Across Borders and Disciplines. 2019.
- Volume 9 Charlotte Jestaedt: Der Massenmensch zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ein diskursgeschichtlicher Vergleich zur deutschen und spanischen Literatur. 2019.
- Volume 10 María José Olaziregi Alustiza / María Lourdes Otaegi Imaz (eds.): Censura y Literatura. Memorias Contestadas. 2020.
- Volume 11 Álvaro Luque Amo: El diario literario: poética e historia. 2020.
- Volume 12 Javier Huerta Calvo (eds.): El Teatro Español Universitario: espacios de libertad durante el franquismo. 2020.
- Volume 13 Mario Martín Gijón / Chiara Francesca Pepe / José Ramón López García (eds.): Destierros y destiemplos. 2021.

- Volume 14 Diego Santos Sánchez / Fernando Larraz (eds.): Discursos de la victoria. 2021.
- Volume 15 Marie-Soledad Rodríguez / Claire Decobert (eds.): Construction et déconstruction du politique par les médias européens depuis 1975 (Espagne, France, Royaume-Uni). 2022.
- Volume 16 Borja Cano Vidal / Marta Pascua Canelo / Sheila Pastor Martín (eds.): Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas. 2022.
- Volume 17 Clara I. Martínez Cantón / Sergio Fernández Martínez (eds.): Narradoras españolas de posguerra. 2022.
- Volume 18 Dolores Romero Lopez / Jeffrey Zamosny (eds.): Towards the Digital Cultural History of the Other Silver Age Spain. 2022.
- Volume 19 Borja Cano Vidal / Sheila Pastor Martín / Marta Pascua Canelo (eds.): Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI. 2022.
- Volume 20 Matthias Hausmann / Jörg Türschmann (eds.): Cine global, televisión transnacional y literatura universal. 2022.
- Volume 21 Pilar Nieva-de la Paz (ed.): Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas. 2022.