

1-1-1998

Innovaciones Y tradiciones en la novelística de lourdes ortiz

Alicia Giralt

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations

Recommended Citation

Giralt, Alicia, "Innovaciones Y tradiciones en la novelística de lourdes ortiz" (1998). *Wayne State University Dissertations*. Paper 1268.

This Open Access Dissertation is brought to you for free and open access by DigitalCommons@WayneState. It has been accepted for inclusion in Wayne State University Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@WayneState.

INNOVACIONES Y TRADICIONES
EN LA NOVELÍSTICA DE LOURDES ORTIZ
by

ALICIA GIRALT

DISSERTATION

Submitted to the Graduate School
of Wayne State University,
Detroit, Michigan
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

1998

MAJOR: MODERN LANGUAGES
(Spanish Literature)

Approved by:

Francisco Viqueo 4, 10, 98.
Advisor Date

Donald E. Shanley
John Epper
Rodolfo Mant

DEDICATION

To my four braves, Ryan, John, Larry and Jordi, who, more or less stoically, endured a year of “the torture chamber,” better known as the lunch-hour day-care of Col.legi Castella , so I could write this dissertation.

ACKNOWLEDGEMENTS

I want to thank Professor Francisco J. Higuero for his comments, suggestions, and corrections. Also, Bibiana Benvenuto for her reading of the manuscript and her continuous support. Thanks to José Ibañez for his many, many corrections. Thank you to Professors Schurknight, Eipper and Martínez for reading and commenting the manuscript. Professor Natasha Lancaster helped me word ideas that had no name, and she had illuminating insights. Specially, I want to thank my sister, Nuria Giralt, for her encouragement and love. She helps me find the energy to go a little bit further because she believes I can do it, even when I don't. And, of course, I have to obey her.

TABLE OF CONTENTS

Dedication	ii
Acknowledgment	iii
Introducción	1
Capítulo 1	
El desengaño de la generación del desencanto como tema central de <u>Luz de la memoria</u>	30
Capítulo 2	
<u>Picadura mortal</u> o el juego de la "otra"	52
Capítulo 3	
<u>En días como éstos</u> : el discurso falocéntrico de Lourdes Ortiz y una lectura palimpsésica	72
Capítulo 4	
Urraca y Carmen Gaité, en busca de interlocutor	94
Capítulo 5	
La escritura pre-simbólica de <u>Arcangeles</u>	109
Capítulo 6	
La subversión de los mitos femeninos en <u>Los motivos de Circe</u>	130
Capítulo 7	
La doble objetividad de <u>Antes de la batalla</u>	147
Capítulo 8	
Patriarcado y parodia en <u>La fuente de la vida</u>	167
Capítulo 9	
Conclusiones	187
Notes	203
Bibliography	227
Abstract	236
Autobiographical Statement	237

INTRODUCCIÓN

"El patriarcado ha terminado".¹ Con esta rotunda afirmación triunfalista empezaba un artículo escrito por el colectivo de mujeres SOTTOSOPRA en 1996 y seguidamente reproducido y debatido² en revistas españolas. Las escritoras de dicho ensayo declaraban, "El patriarcado, que ya no pone orden en la mente femenina, ha caducado principalmente en cuanto que dominio dador de identidad".³

Estas afirmaciones son cruciales por cuanto ponen de manifiesto unas opiniones compartidas por muchas mujeres españolas, las cuales consideran que, puesto que ya se ha llegado a la igualdad entre los géneros,⁴ el feminismo es algo anacrónico y, en ocasiones, una política extremista que se debe erradicar. Como señala María José Dubet, "actualmente, entre todas y todos, hemos conseguido que la palabra *feminista*⁵ produzca rechazo incluso entre las mujeres más jóvenes".⁶

Para la crítica feminista actual es importante verificar si o cómo tales opiniones y afirmaciones se reflejan en los textos literarios contemporáneos. La caída del patriarcado haría que dicha crítica fuera obsoleta, pero al mismo tiempo las nuevas obras presentarían hombres y mujeres diferentes a los modelos encontrados en la literatura tradicional. Los personajes masculinos serían, como han señalado las escritoras milanesas, "hombres cuyo deseo (ya) no tenga deudas con el orden patriarcal, hombres cuya virilidad se exprese fuera de la competencia masculina por el poder y la primacía, intérpretes de un sentido libre de la *diferencia masculina*".⁷ Al mismo tiempo, los personajes femeninos se verían libres de ceñirse a ser un mero reflejo de la mirada y del deseo del hombre.

Cabe preguntarse de qué manera esta nueva etapa se refleja en los escritos de una mujer feminista, como se ha autodefinido la escritora Lourdes Ortiz.⁸ En el presente estudio se analizará su novelística dentro del marco de la ginocrítica, prestando particular atención a la representación que dichos textos ofrecen de los géneros y verificando si ha

ocurrido el cambio expuesto anteriormente. Este trabajo cuenta con las siguientes presuposiciones:

1. El texto literario tiene el mundo real como referente.
2. El texto literario es un espacio privilegiado para estudiar los efectos del falocentrismo o la ausencia de los mismos.
3. Los problemas encontrados y las soluciones ofrecidas pueden alumbrar situaciones presentes en el mundo real con la finalidad de que se pueda llevar a cabo el cambio.

De una manera paralela, también se intentará ver si es posible situar a Lourdes Ortiz dentro de una tradición de mujeres escritoras españolas.⁹ Este trabajo sostiene que las semejanzas en los textos de las mujeres del siglo XX con sus antepasadas no es debido a que las más jóvenes se hayan nutrido de las obras de las primeras, sino que por el hecho de ser mujeres todas pertenecen a un grupo social que ha sido discriminado mientras sufría la fuerza de la socialización del sistema patriarcal. Estas circunstancias dieron origen a una subcultura debido a que la posición de la escritora en el discurso social condiciona el texto que ésta produce. Las experiencias vitales de las mujeres se manifiestan luego de múltiples maneras siendo las estrategias de escritura una de ellas.¹⁰ Debido a ello, se puede hablar de una tradición en la escritura de las mujeres.

Es obvio que la sociedad en que estas mujeres han vivido y escrito ha sufrido una gran transformación con el transcurso de los años. Las escritoras de antaño (y se va a discutir en esta introducción a algunas de ellas que vivieron en el periodo abarcado entre siglo XV y el XX)¹¹ vivían en un mundo que generalmente no valoraba la educación de la mujer, en una sociedad hostil que les permitía un número muy reducido de actividades, en concreto, aquéllas que se relacionaban con la dedicación a Dios o al esposo. Pero, incluso en esos momentos históricos, hubo un grupo de mujeres que de alguna manera consiguió salirse de los límites impuestos por el patriarcado y que, superando las barreras sociales, consiguió dar forma escrita a su expresión. La tesis de este trabajo es que, a

pesar de los siglos que las separan, estas mujeres y sus escritos comparten características que permiten que se pueda trazar una línea unitiva desde Leonor López de Córdoba hasta Lourdes Ortiz; o dicho con otras palabras, que se puede hablar de una tradición de mujeres escritoras. Se ha escogido a Lourdes Ortiz como representante de las escritoras españolas de finales del siglo XX por la gran variedad de contenido y forma de sus textos. Asimismo, la obra de Ortiz atraviesa distintas etapas similares a las que cruzan los escritos de las mujeres en los últimos cinco siglos.

Dada la represión de la sociedad en que estas mujeres vivían, una pregunta básica es cómo negociaron el acto de escribir. Y, ya en el siglo XX, de qué manera ha cambiado su situación. Más específicamente, se preguntará si Lourdes Ortiz comparte con las escritoras de años pretéritos algunas de dichas supuestas estrategias para justificar la escritura. En el presente trabajo se espera responder a estas preguntas, mostrando no sólo las características similares de algunas escritoras de siglos pasados, sino cómo dichas características se manifiestan en una escritora de nuestro tiempo. Si además de encontrar una red de estrategias, se consigue durante el curso de esta investigación dar un poco de luz a algunas escritoras que no han recibido el trato que debieran por parte de la crítica, el resultado de este trabajo será doblemente satisfactorio.

A. Marco teórico

Esta sección no pretende de ningún modo hacer una presentación en profundidad de los diversos filósofos y críticos literarios que se mencionan, sino simplemente clarificar ciertos conceptos claves que ayudan a esclarecer varios aspectos de las obras que se van a analizar y que pudieran ser de ayuda a aquellos lectores que no estuvieran familiarizados con los mismos. Tampoco se intenta presentar aquí un resumen de las distintas corrientes dentro de la teórica y la crítica feminista actual.¹² Conceptos específicos concernientes a una sola obra se explicarán en el momento en que dicho texto sea analizado, como son algunos términos desarrollados por Roland Barthes y Michael Riffaterre.

En el presente estudio se va a emplear principalmente teoría feminista y ginocrítica. Como ginocrítica, y siguiendo el ejemplo de Elaine Showalter, se entiende la crítica "which concentrates on the specificity of women's writing, on recuperating a tradition of women's authors, and on examining in detail women's culture".¹³ Cuando sea preciso también se recurrirá a terminología procedente de algunos postestructuralistas franceses, principalmente, Michel Foucault.

La infraestructura ideológica de la sociedad occidental ha sido descrita por Hélène Cixous en numerosos ensayos, como por ejemplo en el ya clásico "Le Rire de la Meduse".¹⁴ En dichos ensayos, Cixous mantiene que las mujeres nacen en una sociedad dominada por un discurso masculino y logocéntrico el cual mantiene un sistema de oposiciones binarias donde la mujer aparece siempre en oposición al hombre.¹⁵

El discurso logocéntrico se basa en la razón y está también relacionado estrechamente con la palabra, pero no con la escritura. Implica la supremacía de la palabra sobre la escritura. También es plenitud e individualismo. Es decir, el logocentrismo se relaciona con ideas conectadas con el orden masculino -el orden patriarcal- tales como el poder y la racionalidad que se hallan en la palabra hablada. Se asocia también con la racionalidad presente en la filosofía tradicional occidental. Esta racionalidad ha opuesto las características asociadas generalmente con lo masculino a las asociadas con lo femenino. En este sistema, la mujer se comprende a través de su relación-oposición con lo masculino y los rasgos femeninos se perciben como negativos. Esto es debido a que el mundo masculino es la norma, lo universal, mientras que el femenino es aquel que se desvía de la norma, lo local, individual y marginal. Al mismo tiempo, y como señala Morag Shiach¹⁶, la mujer se hace necesaria para dar identidad al hombre; es al mismo tiempo aquello que lo define y lo amenaza. Consecuencia de esto es que la mujer se comprende en su oposición al hombre, y éste a su vez se conoce a través de ella

Cixous señala que en la cultura occidental tradicional alguna de estas oposiciones hombre/mujer son:

Actividad/Pasividad
 Cultura/Naturaleza
 Día/Noche
 Padre/Madre
 Cabeza/Corazón
 Inteligible/Sensible
 Logos/Pathos¹⁷

Toril Moi resume la ideología de Cixous de la siguiente manera, "Proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían para oprimir y silenciar a las mujeres".¹⁸

El falocentrismo está relacionado directamente con el logocentrismo. Aquél parte de la presuposición de que el falo es el símbolo del poder y de la ley paterna. Lo más remarcable de estos discursos es que no son naturales, sino sociales y ambos orígenes no se deben confundir. Si el sistema fuera biológico no se podría cambiar, pero aquello que ha sido creado por el hombre puede alterarse, por lo tanto, el sistema falocéntrico de oposiciones binarias que sitúa a la mujer en el lado negativo puede ser reemplazado. En su vertiente activista, Cixous mantiene que las mujeres deben luchar contra estos sistemas y contra los hombres y las mujeres que los apoyan.

En el ensayo "Sorties"¹⁹, Cixous pone de manifiesto el lazo tan estrecho que existe entre la literatura, la filosofía y el falocentrismo. Los efectos de esto son múltiples, pero el que más concierne a este estudio es que el falocentrismo niega a la mujer la capacidad de escribir, o al menos, no como mujer. Según Cixous, la escritura se permite sólo a aquéllos que tienen poder, a los que controlan el sistema. Se debe aclarar que cuando ella dice que las mujeres no escriben, descalifica a aquéllas que se inscriben dentro del discurso patriarcal. Cixous mantiene que la mujer debe escribir sobre su mundo y su cuerpo.

Cabe remarcar que esta ideología ha proporcionado a Cixous numerosos detractores quienes indican que aunque ella empieza intentando erradicar la tradición que asocia a la mujer con la naturaleza, reintroduce otra vez dicha oposición al acabar proponiendo que la mujer escriba sobre su propio cuerpo. Otro aspecto debatible es que según Cixous la mujer debe escribir su propio discurso; no obstante, la existencia de un discurso específico de mujer es muy controvertida. Muchos teóricos han estudiado la escritura de mujer sin llegar a una conclusión²⁰, pero para Cixous el hecho de que no se pueda llegar a un consenso no presupone la no existencia de dicha escritura. Ella ha escrito que "It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded -which doesn't mean that it doesn't exist".²¹

A modo de recapitulación, se dirá que Cixous insiste en que para transformar el sistema actual se lleven a cabo dos actividades: la primera, una lectura deconstructora de la literatura tradicional y la segunda, un tipo de escritura que se oponga al discurso patriarcal. Se debe añadir que la importancia de llevar a cabo una lectura deconstructora de textos tradicionales también ha sido señalada por Adrienne Rich.²²

Cabe subrayar que el discurso falocéntrico se refleja en cuatro de los discursos que tenían más influencia en la vida de las mujeres: el eclesiástico, el jurídico, el médico o científico y el filosófico.²³ El discurso eclesiástico, basado en el Génesis y en las enseñanzas de San Pablo, manifiesta la supremacía del hombre sobre la mujer desde sus mismos orígenes ya que ella fue creada para servirle a él. El discurso jurídico establece las bases legales por las que el hombre domina a la mujer y el médico refuerza ambos discursos previos ofreciendo la legitimación científica de tal dominación; por ejemplo, la mujer es más débil que el hombre y menos inteligente. Su naturaleza es fría y húmeda, por lo que necesita al varón, poseedor de las cualidades opuestas. Como ya se ha visto, el filosófico insiste sobre la oposición mujer-Naturaleza frente a la del hombre-Razón.

Por medio de la teoría de Cixous, es fácil entender la reacción de las personas inmersas en el discurso patriarcal hacia las obras escritas por mujeres y el por qué los críticos han ignorado o desvalorizado dichos escritos cuando se desviaban del discurso masculino. Todo texto escrito por mujer era doblemente sospechoso, primero por el género del escritor y segundo porque en ocasiones no se inscribía en el discurso patriarcal. Por supuesto, si esto último sucedía, simplemente se acusaba al texto de no tener valor literario con la subsiguiente desacreditación de la escritora.²⁴ Solamente aquellas escritoras que aparentemente escribían de acuerdo con las reglas patriarcales eran impúdicamente objeto del mayor elogio: "escribe como un hombre", como se decía de Gertrudis Gómez de Avellaneda. A esto se le debe añadir que, como Annette Kolodny ha señalado, uno disfruta leyendo aquello que sabe leer. Por lo tanto, textos que se desvían del discurso tradicional aprendido, ya sea por temática, forma o simbolismo, no son entendidos y por lo tanto son descartados por el crítico. Kolodny escribe, "Historically, the result has been the diminished status of women's products and their consequent absence from major canons".²⁵

Lo anteriormente dicho revela por qué es tan importante para el crítico entender las ideas de Cixous al enfrentarse con un texto escrito por una mujer. Aquél se debe preguntar si la obra tiene un valor intrínseco al margen del discurso patriarcal, o si simplemente se le está juzgando de acuerdo con un baremo preestablecido en relación a su forma y contenido. En este trabajo, se van a discutir obras que están tanto dentro como fuera del discurso patriarcal.²⁶

Frente a la dominación del patriarcado, las feministas en general, y algunas escritoras en particular, se han visto obligadas a tomar partido en una disyuntiva ya clásica: o alabar y reivindicar aquellas cualidades que según la sociedad las hacía diferentes de los hombres, o insistir en que tales cualidades no existían. Estas dos vertientes son las que se han llamado feminismo de la diferencia y feminismo de la igualdad. Como señala Celia Amorós, la primera opción perpetúa la posición marginal de

la mujer, mientras que con la segunda, ésta es asimilada por un sistema que la oprime.²⁷ Un aspecto positivo del primero sería “liberarse de la inevitable interiorización del menosprecio a que les somete el opresor, crear ciertos mecanismos de autoafirmación”.²⁸ Amorós afirma que el feminismo debe ser un feminismo de sospecha que se cuestione la validez de los productos culturales producidos por la sociedad patriarcal, entre los cuales, por supuesto, se encuentran las obras literarias.

Alguien se podría preguntar, dando por hecho que las mujeres estaban realmente inmersas en una serie de discursos que las oprimían y desvalorizaban, cómo es posible que algunas de ellas pudieran rebelarse contra la sociedad y sus reglas -específicamente aquéllas que les negaban el acceso a la escritura. Pero Foucault diría que esa misma resistencia es prueba de que nos hallamos ante relaciones de poder.²⁹ Éste distingue entre acciones directas e indirectas. Las primeras tienen un efecto inmediato sobre el cuerpo de las personas causando la parálisis de la acción, como ocurre cuando una persona emplea violencia física contra otra. El segundo tipo de acción, a la que Foucault llama acción indirecta, tiene efecto sobre los actos y el comportamiento de los demás. Este segundo tipo de acción pertenece a una relación de poder y aquí sí que se da la resistencia, como vemos en algunas de nuestras escritoras, por ejemplo, Teresa de Cartagena y sor Juana Inés de la Cruz.³⁰ En cuanto a la resistencia al patriarcado, también se debe añadir que, como señala Toril Moi³¹, éste no lo abarca todo.

Las teorías de Foucault también son esclarecedoras para entender por qué una persona que esté inmersa en un discurso no se cuestiona su validez, ya que para dar sentido a su existencia la persona debe adaptar un discurso determinado y validar la institución de la que proviene el mismo. Este fenómeno se observa frecuentemente en mujeres que aprueban y justifican el discurso patriarcal que las oprime, ya que al estar dentro del mismo, sin darse cuenta de su funcionamiento, les es virtualmente imposible ser objetivas; tal es el caso que se verá más adelante de Cecilia Böhl de Faber, quien escribía postulando las normas de una sociedad que mantenía a las mujeres al margen de

la educación. Así mismo, desde otra posición exterior, los otros nos entienden cuando nos sitúan dentro de un discurso y comprenden, o creen comprender, la posición que ocupamos dentro del mismo.

Para llegar a una mayor comprensión de los escritos producidos por mujeres, se recurrirá a la teoría de Elaine Showalter. Dicha crítica mantiene que estos textos pertenecen a una subcultura que se ha desarrollado al margen de la cultura dominante. Los textos en una visión diacrónica atraviesan diversas fases. Showalter escribe,

First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its view on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values and advocacy of minority rights and values, including a demand of autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages Feminine, Feminist and Female.³²

Otro aspecto que Showalter especifica es que a pesar de que la literatura escrita por mujeres atraviesa estas etapas, "one might also find all three phases in the career of a single novelist".³³ A modo de aclaración, se debe añadir que "literatura escrita por mujeres" no es sinónimo de "literatura de mujer" ni de "literatura femenina", términos que se usan indistintamente en muchas obras críticas actuales. Como señala Showalter, la primera abarca todas las obras, independientemente de a qué fase correspondan.

En el presente estudio también se aplicará el concepto presentado por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar sobre la ansiedad de autoría presente en algunas escritoras, y definido como, "A radical fear that she cannot create, that because she can never become a 'precursor' the act of writing will isolate or destroy her".³⁴ Sus sumamente importantes ideas acerca de dicha ansiedad ayudan a entender por qué algunas escritoras padecían de agorafobia, entendiendo aquí por dicho término el miedo a ser conocidas por el público.

Cabe añadir que la novelística de Lourdes Ortiz se debe situar dentro del marco de la postmodernidad.³⁵ En términos muy sencillos, Rafael Vallbona escribe que "La

postmodernidad no es ni más ni menos que el punto y el tiempo de intersección entre la cultura de la Ilustración y la nueva cultura mass-mediática. Es en ese cruce donde se está generando la realidad actual y, por tanto, la novela, ventana abierta a esa realidad".³⁶ Por lo que concierne a los textos literarios de Lourdes Ortiz, el aspecto más destacado es que tanto la postmodernidad como sus novelas se caracterizan por una mirada irónica hacia los metadisursos. Como se verá, en sus textos no existe una verdad única en la que puedan creer los personajes, sino que lo más característico es la angustia en que éstos viven.

En una reciente entrevista, y con una mirada mucho más optimista hacia la postmodernidad, la filóloga Àngels Carabí afirmaba que "el patriarcado se ha basado, sobre todo, en la razón. Se trata de buscar un nuevo equilibrio entre la razón y los sentimientos. Eso es una nueva cultura".³⁷ En el siguiente estudio se analizará cómo la novelística de Lourdes Ortiz participa de esa nueva cultura.

B. Marco intrahistórico

Debido a que este trabajo pretende encontrar una tradición de mujeres escritoras y, al mismo tiempo, analizar los cambios en la representación de los géneros, con una concentración en la representación de la mujer, se hace precisa una pequeña visión histórica tanto de la imagen de la mujer en general, como de la situación de la mujer escritora.

A pesar de que Roland Barthes afirmara que no había nada más allá del texto, este trabajo no está de acuerdo con tal afirmación ya que para alcanzar una comprensión profunda de los escritos a tratar es esencial tener un conocimiento previo de algunos aspectos de la sociedad habitada por las mujeres que los escribieron y la presión a la que ellas fueron sometidas. Como Janet Pérez ha señalado, "Without orientation on the Spanish women writer and her context, it is difficult to appreciate the effort required to produce fiction and the degree of innovation that specific works represent".³⁸

El conocimiento del contexto intrahistórico presenta una dificultad inicial ya que sólo en los últimos años los historiadores han mostrado interés por analizar la situación social y la vida cotidiana de las mujeres en años pretéritos, o sea, lo que Unamuno llamó “la intrahistoria”.³⁹ Como escribe José-Gentil Da Silva refiriéndose al siglo XVI, “todo o casi todo queda aun por estudiar en este ámbito”.⁴⁰ Y si existe el desconocimiento sobre la vida diaria de la mujer, también lo hay acerca de la vida de las escritoras. Sobre este punto, algunos historiadores y críticos literarios mantienen que lo que hoy en día se toma como verdades históricas son visiones deformadas -a veces con buena intención, a veces con mala- por historiadores y críticos anteriores a los días en curso.⁴¹

A pesar de lo anteriormente dicho y de las lagunas existentes, se pueden hacer, a grandes rasgos, varias generalizaciones acerca de las dificultades para desarrollar actividades intelectuales -concretamente, literarias- por parte de la mujer española durante los últimos quinientos años. La autonomía de la mujer, y con ella su capacidad para educarse y para producir textos, ha sufrido una serie de vaivenes: desde una cierta autonomía a finales de la Edad Media⁴² en crecimiento hasta la Contrarreforma -cuando se limitaron muchas de sus libertades- hasta, poco a poco, a través de la Ilustración, ir recuperando el terreno perdido para llegar a la relativa igualdad educativa de finales del siglo XX. Al mismo tiempo, en un sentido sincrónico, la libertad de la mujer disminuía conforme mejoraba su situación económica y social, pero, lógicamente, su acceso a la educación iba en sentido opuesto.

La mujer era considerada más débil que el hombre físicamente y, lo que es más importante para el presente trabajo, con menor capacidad mental,⁴³ al mismo tiempo, era fácil que ella sucumbiera a sus bajos instintos, por lo tanto, el hombre la debía proteger de sí misma. Estas creencias conllevaban el que en unos años cuando incluso entre los hombres imperaba el analfabetismo, éste fuera aun mayor entre las mujeres. Además, las pocas que sabían leer encontraban sus lecturas censuradas, ciñéndose éstas principalmente a las vidas de personas ejemplares y objetándose incluso el que leyeran

novelas de caballerías. Si se deja al margen la vida conventual, la mujer era educada para vivir al lado del hombre ⁴⁴ y tener hijos.⁴⁵ Otro aspecto relacionado con la educación concierne al ansia por la pureza de sangre de los siglos XV y XVI. Según Américo Castro,⁴⁶ el uso del intelecto podía ser considerado como un indicio de tener sangre judía. Como consecuencia, se vivía en una sociedad que generalmente no valoraba la actividad intelectual teniendo esto en su origen el deseo de no ser tachado de cristiano nuevo o el temor a levantar sospechas de no tener pureza de sangre.

Señala María Eugenia Lacarra que desde la literatura épica hasta el Renacimiento las virtudes exigidas de la mujer no cambiaron. “Su virtud fundamental era la honestidad entendida como castidad en las casadas y virginidad en las doncellas, reforzada por la modestia, la obediencia, la humildad, la templanza en el comer y en el vestir y la moderación en el habla”.⁴⁷ El ideal femenino era el expuesto por Fray Luis de León en La perfecta casada donde se establecía que el fin último de la esposa era hacer feliz al esposo. Cualquier desviación por parte de la mujer de la conducta esperada era castigada severamente, incluso cuando sólo existía la sospecha.⁴⁸

Se esperaba que la mujer, durante toda su existencia, sometiera su voluntad a la del varón, ya fuera éste su padre, esposo, o confesor. No importaba si los hombres que la circundaban tuvieran razón o no, ni si las obligaban a tomar decisiones equivocadas. Baste recordar la quema de tres volúmenes de sus obras que Sor Marcela, la hija de Lope de Vega, llevó a cabo a petición de su confesor.⁴⁹ La inteligencia de la mujer siempre era anulada en favor de los deseos del hombre. Ésta tampoco encontraba modelos literarios que pudieran servirle de ayuda en cuanto a una nueva percepción de ella misma, ya que éstos reflejaban el falocentrismo de la época y, consecuentemente, la posición subordinada de la mujer. Durante los quinientos años que nos ocupan, ésta era generalmente representada como un reflejo de la mirada del hombre y se la describía o de una manera sublimada, como en el caso de las novelas de caballería y de Dulcinea, o

de una forma despectiva y rebajada, como en las novelas picarescas y la Celestina. Es la consabida dicotomía ángel/demonio. Escribe Carmen Martín Gaité,

Las mujeres no existían como tales, las fabricaban los hombres, eran el reflejo de lo que la literatura registraba, bien superficialmente, por cierto. Pero en su verdadera condición, en la naturaleza de sus ansias, contradicciones y sufrimientos no profundizaba nadie.⁵⁰

La libertad de movimientos y de acción aumentaba con el matrimonio ya que mientras que las solteras eran estrictamente vigiladas, las casadas hacían vida social. Incluso había solteras que fingían estar casadas y con el marido ausente.⁵¹ Para aquellas mujeres que ansiaban un cierto grado de libertad, pero sin pasar por el matrimonio, el convento era la única alternativa aceptada socialmente. Se ha señalado que la posición social de las religiosas era más alta que la de las solteras e incluso que la de las casadas.⁵² El convento era un espacio válido para realizarse. En éste entraban algunas mujeres obligadas por la familia, pero otras lo hacían por voluntad propia, ya fuera por tener vocación o por anhelar un tipo de vida y una relativa autonomía que no obtendrían fuera de sus paredes, como son los casos de Santa Teresa de Jesús y Sor Juana Inés de la Cruz.

En cuanto a lo que se podría llamar educación formal, ya en el siglo XV, Teresa de Cartagena escribió que ella estudió en Salamanca, aunque no se sabe exactamente qué tipos de estudios llevó a cabo. En el siglo XVI la Universidad de Salamanca permitió el acceso a las hijas de las clases privilegiadas (nobleza, burguesía), un grupo muy reducido de mujeres, aunque, sin embargo, existente. Incluso Francisca de Nebrija sustituyó a su padre, Antonio de Nebrija, autor de la primera gramática del español, como catedrática en la Universidad de Alcalá.⁵³ Pero a pesar de la existencia de un pequeño grupo de mujeres instruidas, la mayoría de ellas eran analfabetas y obtenían su instrucción -tanto religiosa como moral- de los sermones del párroco en la iglesia.

A finales del siglo XVI se le cerraron a la mujer las puertas de la universidad⁵⁴ y continuaron cerradas por tres siglos más. Como ya se ha dicho anteriormente, la Contrarreforma supuso un paso atrás en relación a la relativa liberalización del

erasmismo. No obstante, las mujeres continuaron leyendo y escribiendo, ya fuera en el convento o en círculos de costura y bordado, donde las actividades intelectuales se desarrollaban a menudo de manera comunitaria. También participaban en juegos florales y aparte de publicar numerosos escritos producían obras dramáticas. Existía también una subcultura que atravesaba fronteras políticas y lingüísticas, como lo demuestra el que ellas se dedicaran obras y poemas. Como ilustración, baste el romance que sor Juana Inés de la Cruz dedicó a la poeta sueca, Sophia Elizabeth Brenner.⁵⁵

Otro aspecto a tener en cuenta es que sumándose a la dificultad para que la mujer estuviera educada y al ridículo al que estaban expuestas aquéllas que conseguían una educación (recuérdese los consabidos mote de "latinas" o "marisabidillas" y las acusaciones de lesbianismo que lanzaron contra María de Zayas sus contemporáneos⁵⁶), un factor adicional que entorpecía el que la mujer se atreviera a coger la pluma era la ausencia o la dificultad en encontrar modelos literarios ya que incluso aquellas que consiguieron cierto prestigio y notabilidad en vida, como son por ejemplo María de Zayas y Ana Caro Mallén de Soto, cayeron al poco tiempo en el olvido total, de manera que generaciones venideras de futuras escritoras desconocieron el trabajo de sus predecesoras.⁵⁷

El siglo XVIII supuso un gran avance para la educación de las mujeres. Fue entonces cuando el padre Benito Jerónimo Feijoo escribió su Teatro crítico universal con "La defensa de las mujeres" (discurso 16). La participación de la mujer en la vida intelectual se debe a la llegada de la Ilustración y en especial al reinado de Carlos III. Representativo de esto es lo que señala Ana Navarro,

Es en este periodo cuando el derecho de la mujer a participar en la Ilustración se convirtió en un hecho: La Sociedad Económica Madrileña de Amigos del País nombró en 1787 catorce socias de mérito, entre las que se encontraba la célebre ensayista Josefa Amar; fue concedido el título de doctora a María Isidra Quintana de Guzmán y la Cerda -conocida más popularmente como la "Doctora de Alcalá"-, quien también fue

nombrada académica de la RAE a los diez y siete años y miembro de la Sociedad Económica Matritense.⁵⁸

Son de destacar en estos años, de la ya mencionada Josefa Amar y Borbón, los ensayos feministas Sobre la importancia de la instrucción que conviene dar a las mujeres⁵⁹ y Discurso en defensa del talento de las mujeres y su aptitud para el gobierno.⁶⁰

En el siglo XIX, y a pesar de los avances mencionados, se sigue recelando de la mujer instruida⁶¹. Incluso algunas escritoras se hicieron eco en su obra de dicho recelo. Cecilia Böhl de Faber, en La Gaviota presenta varios ideales de mujer, uno de ellos la duquesa Leonor, a quien describe diciendo, "Leía poco y jamás tomó en sus manos una novela".⁶² Más adelante, la escritora insiste sobre dicho ideal contraponiéndolo al de la nueva mujer que está surgiendo en la sociedad del siglo XIX.

Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la duquesa de Almansa era el tipo de mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira, y en cuyo lugar se quieren alzar hoy esas amazonas que han perdido el bello y suave instinto femenino.⁶³

Böhl de Faber se hace eco de una sociedad que valora solamente el trabajo doméstico y la capacidad reproductora de la mujer, mientras sigue enfatizando la adhesión a la religión católica. Tampoco la llegada del Romanticismo supuso un gran avance en cuanto a la representación de la mujer. Como ha señalado Carmen Martín Gaité, "no se proponían modelos de conducta realmente liberadores para la mujer de carne y hueso, limitándose a concederle con presunta magnanimidad su derecho a la pasión arrebatada".⁶⁴ A pesar de que en las ciudades se educaba a las niñas, aun no estaba extendida la convicción de que convenía su desarrollo intelectual. Señala María del Carmen Simón Palmer que los doctores del Congreso Internacional celebrado en Brighton en 1886 llegaron a la conclusión de que existía "una relación directa entre la formación cultural de la mujer y la pérdida de la capacidad reproductiva"⁶⁵ lo que fue debidamente difundido por la prensa española.

Vista la oposición de la sociedad patriarcal a que la mujer se educara, no es de extrañar la reacción negativa que las escritoras encontraron. En el siguiente capítulo se verá esto en mayor detenimiento. Baste decir aquí que incluso en la última mitad del XIX, José Martí calificó a Gertrudis Gómez de Avellaneda de masculina y José Zorrilla, creyendo estar alabándola, la catalogó como una equivocación de la naturaleza, ya que era físicamente atractiva mientras poseía el alma de un hombre.⁶⁶

Teniendo en cuenta la oposición del sistema patriarcal, reflejado tanto en la actitud de los lectores, como de escritores y críticos, no sorprende que Rosalía de Castro llegara a exclamar en su Carta a Eduarda, "Ser escritora, ¡qué continuo tormento!"⁶⁷

Un adicional aspecto debilitador sufrido por la mujer es la presión que ha experimentado a medirse según un estricto canon de belleza. El ideal físico ha cambiado a través de los siglos, pero siempre se ha visto presionada a intentar moldear su cuerpo para asemejarse a aquello considerado por la sociedad como ideal. Como señala Doina Popa-Liseanu,⁶⁸ en el Renacimiento se experimentó un cambio en el ideal de belleza. Mientras que la mujer medieval debía ser delgada, la renacentista que intentaba ser bella debía tener más peso. Durante el Siglo de Oro lo más popular era el ser rubia con manos pálidas y largas y ojos verdes y rasgados o adormecidos.⁶⁹ También debían llevar tacones y ropas apretadas. Se debe recordar que el ser bella no era simplemente un objetivo dirigido a agradar al sexo opuesto ya que el aspecto físico se consideraba un reflejo del carácter. Se creía que "la belleza emana de la bondad divina".⁷⁰ Por lo tanto, la bella era buena, y viceversa. En el siglo XIX se valoraba el que la mujer pareciera pálida y enfermiza. No es de extrañar que dichas expectativas, aunadas a los ideales de comportamiento, causaran enfermedades tanto físicas como psíquicas. Cabe destacar que, como dice Foucault,⁷¹ se controla el comportamiento de los demás mediante una serie de acciones indirectas que tienen como objetivo el control del tiempo, y del cuerpo y sus movimientos. La tesis de Foucault es que se ejerce poder sobre la persona mediante una serie de mecanismos que tienen efecto sobre el comportamiento de la persona y el

control del cuerpo es una de las técnicas que las sociedades utilizan para dominar al individuo. La mujer lánguida del XIX, sin fuerzas para moverse, difícilmente se podría oponer al patriarcado. Las adolescentes con anorexia del siglo XX también tienen otras preocupaciones en mente. Más adelante se verá cómo el ideal de belleza se refleja en la narrativa de Lourdes Ortiz.

Como ya se dijo al principio de la introducción, la situación social de la mujer ha cambiado mucho desde el siglo XV, especialmente a partir de la Ilustración. Ya en el siglo XX hubo un periodo de mayor igualdad entre los géneros durante la Segunda República (1931-36). En las últimas décadas, a partir de la muerte de Franco en 1975 y con la transición a la democracia, se vuelve a retomar el avance hacia la igualdad. Se debe recordar que 1978 marca el fin de la censura del régimen tradicional y la igualdad de derecho entre los géneros, con todas las consecuencias que ello conlleva en el campo de nuevas técnicas, estilos y temáticas literarias. Se analizará si el cambio también afecta a los modelos genericos.

Algún observador podría decir que hoy en día existe igualdad de hecho y de derecho entre hombres y mujeres españoles. A pesar de esto, Lidia Falcón escribía a finales de 1980, "la mujer es la clase más explotada y oprimida de todas las clases que existen y han existido nunca".⁷² En cuanto a educación, nadie duda que en el último tercio del siglo XX la aulas universitarias están llenas de mujeres, pero las expectativas del hombre acerca de la perfecta casada no han cambiado tanto. En Cartas a una idiota española, ensayos en forma epistolar sobre la condición de la mujer contemporánea, Mercedes le cuenta a Lidia por qué abandonó la carrera después del primer curso.

-A Paco le parecía mal y mis padres me aconsejaron... (aquí empezó de nuevo el lloriqueo). Sobre todo mi madre... Me dijo que sería muy desgraciada si estudiaba una carrera y si pretendía ejercerla, casándome con un hombre de inferior categoría... Que el marido ha de ser superior en todo a la esposa, en cultura, profesión... que los hombres detestan a las marisabidillas, y que Paco acabaría por tomarme tirria y que fracasaría en el matrimonio.⁷³

Más adelante, Lidia, la mujer que según el texto ya no es idiota (o sea feminista) ilumina a Mercedes sobre la manera de conseguir la felicidad y de cumplir con sus deberes como mujer, lo cual no es muy diferente de lo que postulaba Böhl de Faber cien años antes,

Tu papel se encuentra en la casa, cuidando tranquilamente a tus hijos (...) Paco espera de ti consuelo, compañía, comprensión para sus problemas, dulzura en el trato (...) Necesita su ropa a punto, sus zapatillas calientes.⁷⁴

No ha faltado quien ha opinado que dicha situación es falsa o exagerada, máxime teniendo en cuenta que pretende plasmar la época actual. De dicha crítica, Falcón ha declarado,

I am often indignant when I read a critic of my works who claims that I make up unreal situations or that I exaggerate or dramatize events. On the contrary, I'll never be able to describe accurately enough the everyday reality of women.⁷⁵

Otro aspecto a destacar es que en Cartas, después de estudiar la situación de la mujer, el autor implícito escribe, "Las relaciones hombre-mujer las veo muy desorbitadas. Quizá lo mejor sería meterse a monja".⁷⁶ O sea, la misma alternativa que las mujeres contemplaban en siglos anteriores.

Para el presente estudio, los escritos de Falcón son sumamente ilustrativos y complementarios, ya que ella y Ortiz pertenecen a la misma generación. Aquélla nació en 1935 y Ortiz en 1943. Ambas fueron educadas en grandes ciudades, Barcelona y Madrid, respectivamente. Por lo tanto, la situación social de la mujer descrita por Falcón, sirve para entender el momento histórico vivido por Ortiz.

C. Estrategias de escritura⁷⁷

Como se ha señalado, desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, la mujer ha vivido en un mundo que por regla general no valoraba su educación, en una sociedad hostil que esperaba que "dejara el siglo" para dedicarse a Dios, o se casara para dedicarse al esposo. Sin embargo hubo un grupo significativo de mujeres que a pesar de la oposición social consiguió expresarse literariamente, ya fuera en forma de autobiografía, novela corta, poesía, teatro o ensayo. En esta sección, se van a analizar

brevemente las estrategias empleadas en algunos escritos en prosa de varias escritoras con el fin de determinar si se puede establecer una línea unitiva que permita el hablar de una tradición compartida por dichas mujeres.

La pregunta crucial de este trabajo al estudiar dichas obras dentro del marco teórico de la ginocrítica es: dada la oposición del mundo que las rodeaba a que escribieran, ¿cómo justificaron estas mujeres sus escritos, a ellas mismas y a la sociedad en la que estaban inmersas? Se puede afirmar que utilizaron varios tipos de estrategias de escritura, entendiendo aquí por dichas palabras las diferentes maneras en que una mujer negocia su acto de escribir, la forma en que concilia con la sociedad a la que pertenece el que ella escriba cuando como mujer pertenece a una subcultura que como productora de texto ha sido marginada de la literatura.⁷⁸

Las estrategias de escritura se hallan ya presentes en la obra de la mujer considerada como una de las pioneras de las letras en castellano: Las memorias de doña Leonor López de Córdoba, escritas alrededor de 1412.⁷⁹ Sus Memorias no son tan sólo el primer texto que se conserva escrito por una mujer en castellano, sino la primera obra autobiográfica en dicho idioma.⁸⁰

Este texto consta de dos segmentos.⁸¹ El primero consiste en una serie de frases legales y el segundo en la narración de los hechos que Leonor llama verídicos. Louise Mirrer señala que la autora utiliza la fraseología de la primera parte de la obra, el discurso jurídico-discursivo, para inscribir su obra dentro del discurso legal, para darle legitimidad, y que, al desconocer la manera exacta en que debía hacerlo, exageró, utilizando muchas más frases de las que eran habituales en la época.⁸²

Otra estrategia utilizada por Leonor es el empleo del discurso de autoridad. Ella manifiesta que no es una persona común, sino perteneciente a la nobleza y rica, y esto le da autoridad para escribir. Además es testigo ocular de los hechos que va a narrar.

Si una persona deseaba establecer autoridad, una de las estrategias más seguras era la de invocar y “obtener” la gracia divina para dejar bien establecida la limpieza de

sangre y religiosidad del individuo en cuestión. Por regla general, Dios, la Virgen y los santos y santas no interceden por aquéllos que no son merecedores de sus favores. En las Memorias, Leonor recurre a una larga tradición hagiográfica, describiendo un sueño con intervenciones divinas que le llegó a producir grandes beneficios. Las oraciones más efectivas también están descritas en detalle, al igual que el número de ellas necesario para lograr el favor divino. Dios le da muchos beneficios materiales. Tal vez si el lector reza las mismas oraciones obtendrá el mismo provecho.⁸³ Esto también es otro recurso; consiste en ofrecerse a los hipotéticos lectores como un modelo de conducta a seguir. La escritura es válida porque sirve de ejemplo de moralidad a los posibles lectores.

Excluyendo a Jesús, los protagonistas asociados con las oraciones son también mujeres: la Virgen y una monja muy piadosa. Al mencionarlas a ellas, Leonor se equipara en legitimidad con las dos: son sus antecedentes. Como se verá más adelante, para dar validez a su labor, muchas escritoras muestran a sus lectores antecedentes femeninos. Es decir, cuando la escritora quiere que la sociedad acepte su trabajo, menciona a una mujer que realizaba la misma o similar actividad y que ya había sido aceptada plenamente por el sistema patriarcal. Por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz, intentando traer a la luz una tradición femenina intelectual, nombra entre otras mujeres a Santa Teresa de Jesús, otra monja escritora, y a la reina de Suecia Cristina Alejandra, una gran estudiosa. Leonor no conoce a otras escritoras, así que al escoger sus modelos se debe limitar a aquéllos que proceden del discurso religioso; a este efecto, utiliza como antecedentes figuras relacionadas con la iglesia: la madre de Dios, las santas y una monja.

Muy diferente a las Memorias es la obra de Teresa de Cartagena, nacida alrededor de 1420. A mediados de siglo y atormentada por su sordera escribió su primera obra, Arboleda de los enfermos, donde ofrecía su dolor a Dios y buscaba consuelo en la mayor espiritualidad que le causaba el estar aislada del mundo. La reacción a esta obra escrita por una mujer no se hizo esperar. Hubo sorpresa, indignación y acusaciones de plagio, aunque éste era aceptado en los hombres escritores. No faltaron aquéllos que se negaron

a creer que ella fuera la autora. Para defenderse de sus detractores, entre 1453 y 1460,⁸⁴ Teresa escribió Admiración operum Dey, obra a la que se ha llamado el primer escrito feminista⁸⁵ en español y que además es un raro ejemplo de reflexión sobre el acto de escribir.

Teresa de Cartagena también debió justificar su escritura y a tal efecto en cada una de sus obras se observan estrategias diferentes. En la primera, Teresa se ofrece como ejemplo de moralidad -como ya hizo Leonor- señalando los beneficios espirituales que se pueden obtener de una situación adversa, en este caso la sordera. En la segunda vemos un abanico de estrategias. Una que Teresa emplea es la de obediencia al superior. En la Admiración, Teresa declara que no escribe por gusto propio sino porque su amiga y patrona, Juana de Mendoza, esposa del poeta Gómez Manrique, se lo manda.⁸⁶ También se encuentran en su obra ejemplos de algo que no se vió en Leonor, pero que estará muy extendido en otras escritoras venideras: el tópico de la humildad femenina. Teresa escribe, "¿Qué palabra buena ni obra devota debéis esperar de mujer tan enferma en la persona y tan vulnerada en el ánima?"⁸⁷ También habla de la "bajeza y grosería de mi mujeril ingenio".

Al igual que hemos visto en las Memorias, Teresa busca antecedentes femeninos y los encuentra en la Biblia. Ella cree que si Dios pudo darle a Judit fuerza y valor,⁸⁸ también ha de poder darle a ella ingenio para escribir. Dios inspiró a Judit para que usara la espada. Más fácil es inspirarla a ella para que use la pluma. Como se ve, el uso de antecedente en Teresa está estrechamente ligado a la conexión divina, la estrategia más ingeniosa y eficaz para justificar un escrito, o sea, decir que la inspiración e inteligencia no son intrínsecamente tuyas, sino que le vienen de Dios. Debido a dicha conexión, los hombres no la deben culpar a ella por lo que escribe. Pero hay más. Ella escribe que Dios en su omnipotencia puede darles sabiduría a las mujeres y los hombres no se deben sorprender por ello ya que ambos sexos reciben dones de Dios y ninguno es superior al otro, sólo diferentes.

Aproximadamente un siglo después de nacer Teresa de Cartagena, nació otra Teresa: Teresa de Jesús.⁸⁹ Es bien sabido que tanto sus obras como ella fueron en varias ocasiones denunciadas a la Inquisición por heréticas. Pero, a pesar de ello, en 1622 fue canonizada y en 1970 fue la primera mujer nombrada doctora de la Iglesia, prueba de que sus tácticas de escrituras habían funcionado plenamente ya que fue totalmente aceptada por el patriarcado, a pesar de escribir lo que ella quería.

Como Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús utiliza el tópico de la obediencia e insiste en que escribe por mandato, obligada a hacerlo a pesar suyo, pero muchos críticos⁹⁰ hoy día dudan de que este mandato fuera el único motor de su escritura. Es más, opinan que ella sólo insistía sobre este punto como una estrategia que la defendiera cuando fuera acusada por atreverse a escribir. Claramente, su obediencia sólo era de palabra (o de escrito). Teresa tenía muy claro sobre lo que le habían pedido que escribiera y no lo hacía. Por eso pide que la excusen, cuando "me salgo de términos".⁹¹ Así, pide perdón por ser desobediente, y sigue siéndolo. También insiste en su ignorancia, o sea, el tópico de humildad femenina que ya vimos en Teresa de Cartagena.

Pero Teresa de Jesús va más allá de declararse ignorante y mala escritora ya que sus textos incluso contienen lo que un hombre podría esperar de una mujer sin cultura: se ciñen al estereotipo femenino.⁹² Por ejemplo, algunas palabras están mal deletreadas, como "relisión" por "religión".⁹³ En muchas ocasiones utiliza la palabra "desconcierto", lo que concuerda con el estereotipo sobre la poca claridad de ideas que poseen las mujeres. También emplea palabras con resabios de mente inocente y simple como "otras veces me da una bobería del alma que ni bien ni mal me parece que hago".⁹⁴ Todo esto no se puede reconciliar con una escritora que fue capaz de usar el habla diaria para expresar la unión con Dios; debido a ello, se puede afirmar que esta representación femenina es en realidad una estrategia que Teresa utilizaba, explotando los estereotipos de la época y escribiendo como una mujer sin cultura para no ser percibida por la autoridad eclesiástica como una amenaza al sistema patriarcal.

En los escritos de Teresa de Jesús es donde se encuentra más extendida la conexión divina, algo lógico y esperado ya que su unión con Dios está en el centro de sus obras. Jesús está presente en toda la obra y también es Él quien le hace escribir lo que no le ha mandado su confesor. Difícilmente la podían reñir cuando era Dios el que causaba su desobediencia.

Aproximadamente una década después de la muerte de Teresa nació María de Zayas y Sotomayor (c.1590-1661/69). Sus obras más difundidas son las Novelas amorosas y ejemplares (1637) y los Desengaños amorosos. Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto (1647). Sus novelas fueron tan leídas como las de Cervantes, alcanzaron repetidas ediciones, fueron traducidas a más de cinco idiomas, e imitadas dentro y fuera de España⁹⁵. Y como ocurrió con tantas obras de escritoras, con el pasar de los años, de los siglos, fueron virtualmente olvidadas.

Ya se vio que Teresa de Cartagena no anticipó la reacción de los hombres a su primera obra, pero ahora han pasado aproximadamente dos siglos y María de Zayas ya es más conciente del mundo que la rodea. Por esta razón, en la introducción a sus Novelas Ejemplares y Amorosas se encuentra una defensa de su escritura sumamente interesante. Ella imagina la sorpresa de los hombres y hasta cree que la pueden tratar de loca por ser tan osada al publicar lo escrito, pero ya no hay aquí humildad femenina. María de Zayas no se disculpa por escribir sino que primero ataca diciendo que los hombres que piensan que las mujeres no tienen inteligencia son necios. Luego escribe que hombres y mujeres son iguales tanto de cuerpo como de alma. Incluso diez años más tarde un personaje suyo insistirá en esto diciendo, "Pues crean que, aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas (sayas) y enaguas y Virgilio con moños, por lo menos, tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres".⁹⁶ Para finalizar mantiene que la diferencia está en la educación que unos y otros reciben. A través de su obra, diversos personajes femeninos continuarán insistiendo en las ideas de la autora implícita. Por ejemplo, se

lee,"¡Ah, flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas!".⁹⁷

Al igual que Teresa de Cartagena, María de Zayas también utiliza antecedentes para ejemplificar sus ideas y mostrar que ella no es la única en coger la pluma. Pero al estar mucho más instruida que su antepasada, conoce a muchas mujeres intelectuales, entre ellas a Argentaria, que ayudó a su esposo el poeta Lucano a corregir La Farsalia; Temistoclea, hermana de Pitágoras, y Cornelia, esposa de Africano, ambas escritoras. También da como ejemplo a intelectuales españolas como las hermanas del emperador Carlos V, la condesa de Lemos, la poetisa Isabel de Ribadeneira y la dramaturga contemporánea y amiga suya, Ana Caro.⁹⁸

María de Zayas comparte con sus antepasadas la estrategia moralista y didáctica. En repetidas ocasiones, tanto el narrador como sus personajes insisten en que el objetivo de la obra es enseñar. A pesar de la fuerte carga erótica, la obra es moral debido a que muestra a las mujeres que los hombres sólo buscan satisfacer su apetito sexual y que en cuanto lo consiguen abandonan a la amada para continuar la caza. María sugiere varios caminos a seguir: estar atenta a las tretas, proteger el honor y, en último caso, vengarse.

Zayas también insiste en que ella debe escribir porque los hombres escritores siempre muestran a la mujer como un ser bajo y ruín. Así vemos que ella justifica su escritura ofreciéndola como la versión femenina de los hechos. Se lee, "Y como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan"⁹⁹. Con esto están de acuerdo hasta sus personajes masculinos. Dice don Juan en "La inocencia castigada", "Lo cierto es que verdaderamente parece que todos hemos dado en el vicio de no decir bien de las mujeres, como en el tomar tabaco, que ya tanto le gusta el ilustre como el plebeyo".¹⁰⁰

Es de destacar que esta obra escrita por una mujer no contenga los finales felices típicos de la literatura renacentista, con los amantes unidos para siempre. En la mayoría de los Desengaños, las mujeres deciden que vivirán mejor abandonando a los hombres y

entrando en el convento. Pero con una nueva lectura, se puede apreciar que sí son finales felices ya que aquéllos que hirieron a las damas son castigados, los honores son restaurados y ellas abandonan el siglo para gozar en el convento de la libertad que no tenían extramuros.

Esta ansia de libertad es la que también sentía sor Juana Inés de la Cruz quien, aunque gozaba del favor del virrey y de la corte colonial en México, deseaba dedicarse con tranquilidad a desarrollar sus capacidades intelectuales. Por lo tanto actuó de la única manera en que podía hacerlo una mujer de la época que no quería casarse: entró en el convento.

En defensa a los ataques que causó la publicación de su Carta Athenagórica, sor Juana escribió la Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz (1691), obra que por mucho tiempo fue considerada la primera muestra de feminismo en lengua castellana - aunque ya se ha visto que tanto Teresa de Cartagena como Maria de Zayas la precedieron en las ideas.

Cuando se analiza la Respuesta,¹⁰¹ se puede observar que las estrategias para justificar la escritura que emplea sor Juana son bastante similares a las que se han comentado hasta ahora. Extrañada del revuelo que ha causado y pidiendo ser disculpada, utiliza el tópico de humildad femenina, diciendo, "¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?"¹⁰². También utiliza la obediencia al superior: escribió la Carta Athenagórica porque el obispo se lo pidió. Él fue el que le dio "benévola licencia para hablar".¹⁰³ Si no fuera por ese mandato, ella no hubiera osado escribir sobre materias de la Iglesia; dice, "¿Cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres?".¹⁰⁴ Al igual que Teresa de Jesús, insistirá en que no escribe por iniciación propia, "Yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia."¹⁰⁵ Como

sus precursoras, sor Juana utilizará la conexión divina insistiendo en que el amor a los libros se lo ha dado Dios.

No podía faltar en este tipo de defensa el uso de antecedentes femeninos¹⁰⁶ y sor Juana -una mujer de cultura inmensa- nombra a más de 40 mujeres que destacaron en algún campo intelectual, insistiendo sobre las monjas escritoras, y entre ellas, santa Teresa. Ella se pregunta por qué si se les permitió que escribieran no lo puede también hacer ella. También como María de Zayas, sor Juana opina que el alma no tiene sexo, lo que hace que los hombres no sean superiores a las mujeres.

Ya se ha señalado cómo varias mujeres intentaron oponerse al patriarcado, reivindicando su derecho a disfrutar de una actividad intelectual. Es obvio también que no todas las mujeres son capaces de enfrentarse a un sistema opresor. Muchas están tan inmersas en la sociedad en qué viven que -como Foucault señala- sólo se pueden entender a ellas mismas situando su vida dentro de los esquemas preestablecidos. Cabe preguntarse qué ocurre cuando una mujer necesita escribir y al mismo tiempo cree que las mujeres deben dedicarse exclusivamente al hogar. ¿Cómo se justifica a ella misma sus escritos? Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) padeció lo que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar han llamado "ansiedad de autoría". Böhl de Faber insistió al principio de su carrera de escritora en que escribía para ella misma, sin intención de publicar, y cuando años después lo hizo se desdobló,¹⁰⁷ convirtiéndolo su yo-escritor en un hombre, Fernán Caballero.¹⁰⁸ El desdoblamiento fue tal que sólo contestaba al correo sobre sus escritos si iba dirigido a Caballero. Y por cierto, el nombre elegido, con sus resabios de la Reconquista ya da una idea sobre la tradición y las buenas costumbres que sus novelas defenderían. Siendo consecuente con esto, la estrategia principal empleada por Böhl de Faber es escribir postulando los ideales del patriarcado, siendo fiel en sus escritos a una tradición que reprimía a las mujeres y castigando a los personajes que se salían de los límites. Como ejemplo del primer recurso, el personaje más entrañable de La Gaviota, la tía María, tiene esta conversación con Marisalada,

-Yo no quiero casarme.

-¡Oiga! -exclamó la tía María-, ¿pues acaso te quieres meter monja?

-Tampoco -respondió la Gaviota.

-Pues qué -preguntó asombrada la tía María- ¿no quieres ser ni carne ni pescado? ¡No he oído otra! La mujer, hija mía, o es de Dios o del hombre; si no, no cumple con su vocación, ni con la de arriba, ni con la de abajo.¹⁰⁹

En esta obra, Marisalada, la muchacha de la bella voz, deja a los suyos para triunfar como cantante de ópera. Pero la escritora castiga a la mujer con dotes artísticas, a la mujer creadora; primero otorgándole una personalidad egoísta, desobediente, arisca y orgullosa y, más tarde, dándole enfermedades, y creando la destrucción en su entorno.

Si la estrategia principal de Böhl de Faber es diferente de las que hemos visto hasta ahora, sí coincide con sus antepasadas en una: la presunta humildad femenina. Esta escritora insistía en que sus "obrillas" eran sólo copias de la realidad, sin mérito.¹¹⁰ Incluso dijo que "ser autora era la cosa más ridícula del mundo".¹¹¹ Estos comentarios, además de ser reflejo de la ansiedad de autoría, tienen un componente de autodefensa. Su padre, el escritor Juan Nicolás Böhl, despreciaba a las mujeres escritoras. Ella lo adoraba. Denigrándose a sí misma, le quitaba a él -y al resto del patriarcado- la fuerza del insulto.

Apenas 20 años más joven que Cecilia Böhl de Faber es la escritora de origen cubano Gertrudis Gómez de Avellaneda, aunque las estrategias presentes en su obra son marcadamente distintas. Desde el marco de la crítica feminista, *Sab* es destacable porque está considerada no tan sólo como la primera novela en castellano que denuncia la esclavitud, sino también como la primera que muestra las similitudes entre los esclavos y las mujeres. *Sab*, el esclavo mulato enamorado de su ama, dice, "¡Oh! ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas!" Su destino es aun peor que el de los esclavos porque éstos pueden comprar su libertad o cambiar de amo, pero la mujer estará atada a su dueño hasta la muerte. Ellas sólo serán libres "en la tumba".¹¹² Según el texto, la condición del esclavo -como la de la mujer- no depende de una esencia, sino que está impuesta por la

sociedad. Se puede considerar que el empleo del abolicionismo es una estrategia de la escritora para inscribir su discurso dentro del patriarcado, ya que dicha problemática concierne una temática supuestamente universal, pero el tema principal de la obra es la crítica al patriarcado desde el punto de vista feminista, lo que estaba considerado como una problemática de mujer y, por tanto, sólo de interés para una minoría.¹¹³ Con el tema del abolicionismo, se aleja la problemática de la mujer. Algunos críticos han ido aun más lejos y escriben que incluso es difícil clasificar a la novela como abolicionista¹¹⁴ y que el uso de esta temática corresponde simplemente a una estructura de palimpsesto,¹¹⁵ o estrategia de ocultamiento temático por medio de la superposición de diversos planos de significación. Como se ha dicho anteriormente, de acuerdo con esta teoría, el tema central sería la crítica al sistema patriarcal, escondido bajo un significado más fácil de aceptar: el abolicionismo.

Al llegar al siglo XX y estudiar la narrativa escrita por mujeres, se observa que ésta se caracteriza por la gran variedad de estrategias de escritura. Hay escritos femeninos, como ocurría con los de Cecilia Böhl de Faber, donde las escritoras muestran claramente lo admirablemente bien que funcionan los mecanismos de socialización del patriarcado. Por otra parte, existen escritos feministas, que reivindican los derechos de las mujeres, como ya habían hecho María de Zayas y sor Juana Inés de la Cruz. Y también se encuentran obras de mujer, donde las escritoras se buscan a ellas mismas, intentando estar tanto fuera de la camisa de fuerza del patriarcado como de la presión que genera la oposición al sistema. Por supuesto hay escritoras y escritos que participan de dos o más tipos de escritura. Para ser breves se mencionarán aquí sólo una obra de cada tipo. Una novela femenina es Cristina Guzmán, profesora de idiomas de Carmen de Icaza. Un escrito feminista es Los motivos de Circe de Lourdes Ortiz, donde se encuentran nuevas versiones de diferentes mitos históricos y bíblicos como Eva, Circe y Penélope. En esta obra todas ellas hablan con su propia focalizando, con lo que se ofrece al lector un punto de vista diferente del tradicional en la literatura patriarcal. Es

decir, dan su versión de la historia. Y para acabar, se mencionará el escrito de mujer Nubosidad variable, de Carmen Martín Gaité, donde dos mujeres hablan y disfrutan de la amistad que comparten.

Las escritoras del siglo XX comparten con sus antepasadas muchas estrategias, aunque ya no se observan discursos de autoridad, obediencia al superior, conexiones divinas, humildad femenina, ni búsqueda de antecedentes. Sí que hay ejemplos de moralidad, aunque la moralidad haya cambiado, como se observa en Cristina Guzmán, profesora de idiomas. Carmen de Icaza se hace portavoz de los ideales del franquismo, un sistema que oprime a la mujer y, por lo tanto, a ella misma. Sus estrategias principales son inscribir su discurso en el discurso dominante y mostrar un ejemplo de moralidad, o sea, escribir como lo hacen los hombres y mujeres respetables de la época. Conforme avanza el siglo, la moralidad cambia, ya bien haciendo un llamamiento a la acción, al activismo, o a buscarse a una misma. En el siglo XX también se encuentra la versión de mujer de los hechos, como ocurre en La plaza del Diamant, de Mercè Rodoreda (1908-1983). Algunos escritos siguen ocultando a la mujer. Como se verá más adelante, éste es el caso de En días como éstos, de Lourdes Ortiz.

En los siguientes capítulos se estudiará con detenimiento la narrativa de Lourdes Ortiz, estableciendo principalmente las semejanzas estratégicas que su obra contiene en relación con la de sus predecesoras.

CAPÍTULO I

EL DESENGAÑO DE LA GENERACIÓN DEL DESENCANTO COMO TEMA CENTRAL DE LUZ DE LA MEMORIA

Lourdes Ortiz publica Luz de la memoria¹¹⁶ en 1976, obra escrita entre 1972 y 1974. Es ésta su primera novela publicada, aunque la segunda escrita. Al mismo tiempo es uno de sus escritos que mejor ha sido aceptado por la crítica (junto con Urraca) y que ha atraído más atención sobre la escritora.¹¹⁷

En general, los críticos han visto en Luz de la memoria una obra psicológica sobre la vida de un personaje llamado Enrique. En este trabajo se pretende demostrar que a pesar de que Enrique es el narrador de la mayor parte de la novela, ésta en sí trata sobre el desencanto de la generación del desencanto,¹¹⁸ formada por los jóvenes que vivieron la etapa final del franquismo y personificada en tres de ellos, Enrique, Pilar y Carlos. En este estudio, después del análisis estructural de la obra, se verá de qué forma, estos jóvenes, en la búsqueda de una sociedad menos opresiva que la habitada por sus padres, acabaron siendo consumidos por un discurso que no supieron o no pudieron cambiar.

A. Historia y discurso

En cuanto a las coordenadas tiempo-espacio, Luz de la memoria está situada en Madrid, París e Ibiza entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, aunque el personaje principal, Enrique, también dedica cierto espacio a recordar su niñez.

El argumento es sencillo. Enrique García Alonso, de 29 años, separado y padre de una niña, ha disparado y matado al perro de su esposa Pilar en presencia de ésta. Después ha perdido el habla. Cuando se inicia la obra, está ingresado en un hospital psiquiátrico y se prepara para recibir tratamiento. Se sabrá que ha sido educado en un hogar tradicional y represivo. En la universidad, entró a formar parte de un grupo político, se casó con una

compañera y marchó a París. Ella le dejó por Carlos, amigo de ambos y compañero político. A su vuelta a Madrid, Enrique es arrestado y pasa dos años en la cárcel. Al recobrar la libertad ocurre el incidente del perro.

Después de pasar una temporada en un sanatorio, vuelve al hogar familiar y empieza otro tipo de relación con Pilar. Ella le presenta un ambiente de drogas y él -ya aficionado a las anfetaminas- se adicciona. Sólo siente aburrimiento. Parece no encontrar nada que le motive. Pilar sugiere que pase una temporada en Ibiza con otros amigos de ella. Cuando él se encuentra allí, Pilar le visita. El ansia de vivir de Pilar contrasta con la abulia de Enrique. Ella intenta animarle y él, por unos momentos, parece contagiarse de su entusiasmo. Una medianoche, la obliga a visitar una torre prehistórica y cuando ya llevan allí un cierto tiempo, se suicida saltando desde el campanario de dicha torre.

I. Estructura

Uno de los aspectos más sobresalientes de esta obra es su estructura.¹¹⁹ Debido a ella, Gregorio Morales Villena¹²⁰ ha calificado a Luz de la memoria de obra perspectivista, ya que se ofrecen diferentes versiones del personaje por medio de su padre, madre y esposa.

La novela está compuesta de cuatro macrosegmentos de muy diversa extensión, precedidos cada uno por una cita literaria que avanza el estado anímico general de Enrique.

El primer macrosegmento está formado por 10 segmentos. El segundo por dos, mientras que el segundo de éstos incluye a su vez dos microsegmentos. El tercer macrosegmento consta de dos segmentos, y el cuarto sólo de uno.

El primer macrosegmento es también el más extenso ya que ocupa la mitad de la obra. Se caracteriza por su carácter tremendamente fragmentario, dándose este estilo con más intensidad en el primer segmento que lo compone. Esto es debido a que Enrique es el narrador y la confusión mental del personaje se refleja en su modo de narrar¹²¹. Cada

párrafo se refiere a una situación diferente. Se describen las impresiones del presente de la obra (escenas con los enfermeros, el médico) entremezclados con recuerdos de infancia y prisión. Los recuerdos fluyen por medio de la asociación de ideas¹²². Para ayudar a la comprensión de la obra, los recuerdos más lejanos en el tiempo están escritos en letra cursiva, mientras que los más recientes y los pensamientos presentes están en letra de imprenta. Hacia el final de este primer segmento, de una manera ingeniosa, se establece lo que será la estructura de gran parte de esta sección ya que el médico le dice a Enrique que le pasará una transcripción de los informes orales que sus familiares den sobre él para que reaccione sobre los mismos y dé su propia versión. En toda la obra, las secciones que son narradas por Enrique se caracterizan por la fragmentación, mientras que las narradas por sus familiares son más unitarias. Así, en oposición a la fragmentación del primer segmento, en el segundo habla la madre en un largo monólogo opinando sobre Enrique y la causa de sus problemas. En el siguiente, Enrique reflexiona sobre su infancia en el hogar intransigente previamente descrito por la madre.

A partir del segundo macrosegmento la fragmentación es menor debido a que la salud mental del narrador ha mejorado. Esta sección se caracteriza por la abulia creciente del personaje que no dejará ya de estar presente en toda la narración. Los microsegmentos A y B tratan exclusivamente de las sensaciones de Enrique al haber tomado ácido.

El tercer macrosegmento está centrado en los días pasados en Ibiza en busca de algo que dé significado a su vida. El cuarto está constituido por las últimas horas pasadas con Pilar.

Otro aspecto destacable de esta obra es la voz del narrador. Luz de la memoria no tiene un sólo narrador, sino que éstos son múltiples. Ya se ha señalado anteriormente que existen diferentes segmentos contados por Enrique, su padre, su madre y por Pilar, aunque el peso de la obra corre a cargo de Enrique. Los segmentos narrados por éste se pueden considerar autobiográficos, pero una novedad estilística de esta obra es que

Enrique no cuenta su historia siempre en primera persona, sino que alterna con la segunda y la tercera personas. A un párrafo escrito en primera persona, le sigue otro escrito en tercera y viceversa, tratándose en todos los casos del mismo personaje. Dicho con otras palabras, hay un mismo narrador con distintas focalizaciones. En ocasiones, esto ocurre en una sola frase; así, por ejemplo, se lee, "Yo soy éste, yo era aquél, soy éste que lee, era ése que lee"(55). El cambio de enfoque ocurre también cuando Enrique no es el sujeto de la frase, como en las frases siguientes. Se lee, "Ana le abre, me abre"(63) y "Te miraba, me miraba, piensas" (64). Esta técnica es muy efectiva en la primera parte de la narración para describir la confusión mental de Enrique, aunque el autor implícito la sigue utilizando cuando el personaje ha recobrado la salud, lo que produce la impresión de tratarse de un personaje frío que más que vivir la vida, la observa y pasa a juzgar: por ejemplo, se lee, "Enrique, yo, contemplo, contemplo la risa bobalicona de Pilar" (147).

II. Temática y personajes

Los críticos en general han señalado que Luz de la memoria trata de la vida de Enrique¹²³. Lourdes Ortiz, hablando sobre la temática presente en su obra, ha dicho que en general, "hay también un planteamiento que tiene que ver con todo lo que representa el 68 y con la ideología de entonces sobre el cuerpo y la liberación del cuerpo. Luz de la memoria es la que está más cerca de esto"¹²⁴. La autora real también considera que su novela trata sobre la vida y la muerte. "Son pocos los temas claves para el hombre" ha dicho. "Y uno de ellos es la muerte, sobre todo en la modernidad, cuando ya no hay trascendencia en el acto de morir. Dentro de esto, el amor sería el contrapunto a la muerte. Eros significa el presente, lo que se quiere conservar, las sensaciones"¹²⁵. No hay duda que ambos temas, la muerte y el amor, ocupan un papel central en la obra, pero también se puede afirmar que en esta novela se halla un tema más amplio que lo abarca todo. Como ya se ha señalado en el principio de este capítulo, en el presente trabajo se pretende demostrar que el tema principal de esta obra no es solamente la vida de Enrique, ni el más amplio del amor y la muerte, sino la del desencanto presente en una

generación de jóvenes españoles¹²⁶, representados por Enrique, Pilar y Carlos. Estos personajes viven durante una época de transición, ya no política sino social, en un mundo cambiante donde no hay papeles fijos para hombres y mujeres. Esta novela trata de cómo esta pareja -y sus amigos- reaccionan al vivir inmersos en una sociedad en evolución. Desde el marco teórico de la crítica feminista es de destacar que la mujer se adapta y sobrevive. El hombre no lo hace y muere. La hija de ambos, o, si se quiere, el futuro es incierto.

Esta temática más amplia se hace evidente mediante el estudio de los personajes.

Personajes

Desde el punto de vista crítico, cabe contrastar cinco personajes de esta obra, tres hombres -Julián el padre, Enrique, y Carlos el amigo- y dos mujeres, Pilar y Carmen, la madre de Enrique.

Julián y su esposa Carmen representan a la pareja tradicional y católica que vivió la guerra y aun actúa desde la perspectiva de los vencedores, mientras que los tres jóvenes -como ya se ha señalado- son miembros de lo que se ha dado en llamar la generación del desencanto, compuesta ésta por aquellos muchachos que vivieron una etapa de transición y cambio -del franquismo a la democracia- y que luego no vieron realizadas sus esperanzas.

Como ya se ha dicho, Julián y Carmen son los representantes máximos de una sociedad patriarcal tradicional que no tiene interés en comprender y que no valora todo aquello que le es extraño. Ante lo diferente, su única reacción es el rechazo. Así, los padres rechazarán al hijo y a su esposa porque no se ciernen a los patrones que tenían preestablecidos para ellos. En el caso del padre, el rechazo de Enrique data desde su nacimiento ya que, de una manera ilógica, él ya había sido un hijo no deseado. Julián quería una niña, y de una forma irracional declara: "Nosotros debíamos haber tenido dos chicos y una chica, pero el del medio salió mal"(31). A pesar de que el niño no era de su agrado, manifiesta que lo educó lo mejor que pudo enviándolo a un colegio religioso

durante doce años. Pero Julián despreciaba a ese niño intelectual a quien no entendía, ni intentaba entender. Es más, lo insultaba diciéndole, "Es como una mujercita"(28) porque a Enrique no le gustaban los deportes y perdía las peleas con los hermanos. Como se observa, el insulto máximo es calificarlo de mujer, ya que dentro de la sociedad patriarcal la mujer siempre es inferior al hombre.

El padre da mucha importancia a la violencia. Cuando los otros dos hijos venían de dar palizas a los niños del barrio, el padre se enorgullecía y decía, "Éste va a ser militar como su padre" a pesar de que él no fue militar, sólo alférez en la guerra. Un día Enrique vomita después de ver a una vecina suicidarse y el padre exclama, "¡Cosas cómo esas tiene que ver muchas para ver si al fin se hace hombre!"(73). O sea, el padre está dentro de un discurso falocéntrico que valora la violencia y la fuerza física, algo que en un principio Enrique parece no poseer.

Para este hombre, franquista y católico, su hijo debería pasar por las mismas experiencias que él ha tenido. Dice, "Yo lo he repetido muchas veces, ¡una guerra, una guerra os vendría bien a vosotros!"(51). Después de haber luchado en la guerra, el saber que su hijo es de izquierdas sobrepasa cualquier margen de tolerancia que pudiera tener (aunque en realidad esta palabra no forma parte de su vocabulario). Julián afirma, "Pero en ningún momento me figuré que fuera capaz de cooperar directamente con los enemigos de España"(53). Se debe subrayar que este personaje asume que el mundo que le rodea piensa como él y así habla con el doctor como si éste también fuera franquista.

Junto con este rechazo del hijo, Julián intuye que Enrique le desprecia y lo califica de señorito, mala persona, e influenciabile. Esto sólo contribuye a un mayor alejamiento entre padre e hijo. Sus sentimientos son claramente establecidos cuando en una conversación con el médico y mientras el doctor intenta averiguar el origen de la enfermedad de Enrique, Julián, preocupándose mucho más de hablar de sus propias emociones, dice, "hace ya muchos años que Enrique ha muerto para mí" (49).

Sobre la causa de la enfermedad del hijo, Julián opina que es debida a que éste tiene un sistema de valores diferentes, aunque para él aquello que es diferente de lo suyo es inexistente. Así cree que la enfermedad mental sobreviene "Cuando falta Dios y los más sólidos principios morales" (49), como si sólo pudiera haber un Dios y unos sólidos principios morales. Debido a que la moralidad del hijo difiere de la del padre, éste le considera amoral ya que Julián siempre niega todo aquello que es diferente de su mundo conocido.

Del mismo modo que rechaza al hijo, también rechaza a Pilar porque ella es distinta de las mujeres con las que se relaciona. Dice, "¿Usted cree que una esposa, una madre de familia, puede ir todo el día de un lado para otro vestida como un chicazo, bebiendo vino como un tío y defendiendo ciertas ideas!"(50)

Consecuente con este tipo de personas que descalifican todo aquello que no es idéntico a su pensar, califica las palabras de su esposa de "sensiblerías (...) propias de cualquier madre"(49), desvalorizando por medio de una palabra con connotaciones negativas (sensiblerías) el discurso maternal.

Aunque un poco más transigente que Julián, las ideas de Carmen son reflejo de las del esposo y sus ideales también reflejan los de la sociedad patriarcal, valorando el machismo del hombre. Dice, "En casa el mayor era el brillante: vago, mujeriego, pero siempre con labia, todo un hombrón" (31). Igual que su esposo, comprende y tolera aquellos defectos que conoce, pero le cuesta entender a Enrique porque es diferente de sus otros hijos. Así es transigente con los hijos que beben y tienen asuntos con mujeres. Dice, "son siempre cosas normales, cosas propias de los chicos de su edad"(33). También comprende y acepta la infidelidad en el hombre, ya que ésta es tolerada por la sociedad patriarcal. En el texto, el hijo mayor es infiel a su mujer y Carmen dice, "¿si no sabré yo que en eso todos los hombres son iguales! Pero las cosas son así y lo importante es que luego la familia se conserve" (33).

Ella, aunque no desprecia a Enrique del mismo modo que el padre, tampoco entiende aquello que es diferente. Carmen escondía del padre las actividades políticas del hijo porque temía que aquél le denunciara, pero en el fondo creía que Enrique era un genio.

Carmen difiere de las ideas de su marido sobre Pilar, ya que prestó atención a su origen burgués y dice, "era una chica finísima, culta y de muy buena familia. En fin, todo un partido" (32). O sea, de la mujer valora el aspecto físico y la posición económica.

A través de toda la obra se observa que Carmen está siempre inmersa dentro del discurso patriarcal, incluso cuando éste establece una clara división de labores para hombres y mujeres, y a pesar de que a ella dicho discurso la oprime y esclaviza. Así, al no tener tiempo para limpiar la casa, Carmen se queja, "¡Y mira que no haberme dado Dios ni una sola chica que pudiera ayudar a su madre sino estos tres gandules, grandullones que sólo saben manchar" (36).

Las prioridades de la madre también son ilógicas ya que ponen el énfasis en la superficialidad. De este modo, dice, "¡Te hemos permitido muchas cosas, te hemos dado demasiados caprichos, pero te juro que como te cases sin flores ese día has acabado para mí, has acabado para siempre para tu padre y para mí!"(77). Parece estar buscando una excusa para romper con el hijo como ya lo ha hecho el marido. Ella, que no está tan concienciada en el aspecto político como el esposo, busca la ruptura desde un estereotipado espacio femenino, en este caso concreto, el deseo de Enrique de no tener flores el día de la boda.

Otro aspecto destacable, en cuanto al reflejo del patriarcado en la obra, tiene como protagonista al psiquiatra que se ocupa de Enrique. Él también se hace eco del discurso tradicional y esto es aun más evidente debido a que sus incursiones son mínimas. En lugar de validar los sentimientos del enfermo, el psiquiatra opina,

¡tenías demasiadas ideas de esas modernas metidas en la cabeza!, y ese es un mal camino para cualquier relación. Ten en cuenta que el matrimonio

tal y como se entiende, el matrimonio tradicional, es una sabia institución, una institución perfectamente estudiada y perfeccionada a través de los siglos para que todo marche en orden.(105)

Y luego insiste, "Os meteis en un buen lío. ¡Falta de principios, falta de moral!(106). A tal efecto, se podría argumentar cómo -en la obra- la medicina está más interesada en recuperar a Enrique para el patriarcado que en sanarle.

Frente a este matrimonio, sujeto del discurso patriarcal, se contraponen los jóvenes de la obra, Enrique, Pilar y Carlos. Estos, que no tienen un discurso propio, se identifican por la oposición a la sociedad de los padres. Como en un sistema de oposiciones binarias donde el signo negativo está en los valores patriarcales, ellos aprueban y se identifican con todo aquello que es contrario al sistema establecido y niegan las normas dentro de las cuales han sido educados. O sea, es una identificación por negación. A continuación se va a analizar el desarrollo de estos personajes y a dónde les conduce su búsqueda de un nuevo discurso.

Según el propio Enrique, de pequeño, él era "ese niño tímido, religioso y enamorado de sí mismo"(202). Después de vivir entre libros rechazando la sociedad en la que ha sido educado y el papel que ésta le demandaba, la universidad le abrió las puertas a un mundo donde podía actuar para lograr un tipo de sociedad diferente. Pero aun no tiene otro tipo de discurso con que substituir los esquemas previos y esto ocasionará el vacío.

Es preciso establecer antes los sentimientos de Enrique frente a sus padres, ya que éstos representan la sociedad que él desprecia. A pesar de que el informe médico determina que Enrique siente "agresividad contra el padre", él no está de acuerdo, sino que opina que sus sentimientos eran "un indescriptible desprecio ante su mediocridad, sus opiniones categóricas, su seguridad, su miedo"(42) y también rechaza la "actitud sumisa de tu madre"(42).

Un aspecto a tener en cuenta es que a pesar de rechazar la sociedad paterna, Enrique también es producto de su entorno, o sea, él ha sido socializado por un sistema

extremadamente efectivo, por lo tanto, emocionalmente, él mismo se hace eco de unos valores que intelectualmente rechaza. Entre otros, esto ocurre con los que tienen relación con la hombría. Por ejemplo, el personaje lleva dentro el dolor que experimentó al ser detenido y torturado, "aquel grito que entonces por vergüenza, por machismo, por hay-que-resistir, querías contener y se te escapaba"(46).

Debido a su educación, Enrique vive un conflicto entre unos valores que desprecia y unos sentimientos que van en contra de sus ideas sociales. Donde esto se hace más evidente es en la relación con su esposa. Frente a su desprecio por el deseo de posesión característico de la sociedad patriarcal, se opone el deseo de poseer a su esposa en exclusiva. Ella dice cuando Enrique intenta tapar su cuerpo,

-¡Jo! ¡Pues sí que no te quedan todavía prejuicios! ¡Qué importancia tiene que Carlos me vea desnuda! Yo quiero mucho a Carlos, quiero tanto a Carlos como a ti y no me importaría nada que un día se animase y se pasase a nuestra cama.(78)

El conflicto entre la educación recibida y una nueva moralidad en la que Enrique ansía creer es aun más evidente cuando Pilar se acuesta con Carlos delante de él. Se lee,

y sientes una gran angustia, una pequeña angustia, "soy un cerdo, un cerdo pequeño-burgués, ¿qué importa?, ¿qué importancia tiene que Pilar esté ahí en la cama de al lado, que Pilar bese a Carlos, suspire junto a Carlos, que Pilar goce con Carlos (...) y sabes que deberías levantarte, llamarla, decirle: ¡Ya está bien!: un amigo es un amigo, pero tú eres mía, ven aquí Pilar, ven a mi cama, puta, ramera, ven a mi cama, porque eres mía, porque es a mí quien quieres, conmigo con quien te has casado, Pilar ven aquí ahora mismo", pero sigues sin abrir los ojos, pensando que es difícil asumir las propias limitaciones, que el sentido de la propiedad está demasiado arraigado y nos deforma, nos acosa, irrumpiendo a cada instante en nuestra vida cotidiana. (79)

A pesar de que no lo desea, acaba sobreponiéndose a la socialización y le dice a la esposa en tono jocosos, "Si quieres nos turnamos: un día con él y otro conmigo -bromeas- ¡A no ser que prefieras pasarte definitivamente a la cama de al lado!"(80)

Sin embargo, en algunas ocasiones y cuando a él le es conveniente, Enrique vive de acuerdo con las reglas sociales, así se casó para evitar problemas, ya que Pilar era menor de edad. Sus suegros también estaban dentro del discurso patriarcal y el día de la

boda le dan a él veinticinco mil pesetas, poniendo de manifiesto que le consideran el cabeza de familia, el administrador de las finanzas familiares. Él las acepta.

La tensión del individuo que vive entre dos discursos y la confusión que esto conlleva se hace evidente cuando al separarse de su esposa dice, "Hay algo que se me ha perdido, algún momento en que equivoqué el camino" (111).

Este personaje vive alienado. En este aspecto, cabe señalar que pasa dos años en la cárcel por asociación ilícita y allí es donde se encuentra a gusto. Dice, "Por mí me quedaría aquí para toda la vida; lo que siento es que voy a salir dentro de cuatro meses (...) Fuera no hay demasiadas cosas que merezcan la pena" (114). Se puede establecer un paralelo entre la vida de prisión y la vida del convento. Como ya se vio en el capítulo 1, muchas mujeres que se sentían alienadas del mundo en que vivían buscaron el convento como refugio. Allí, con unas reglas diferentes de las del exterior, se podían realizar de una manera que afuera les estaba prohibido. Este personaje que no encaja en el mundo exterior, encuentra una relativa paz en la cárcel, un espacio con reglas diferentes de las del exterior. El tema de la prisión como refugio del mundo hostil se vuelve a encontrar en otra obra de Lourdes Ortiz, En días como estos, donde el terrorista también encuentra la calma interior detrás de las barras y al igual que Enrique no quiere escaparse. En cuanto a la problemática del hombre alienado se ha de señalar que igual que Enrique quiere quedarse en la cárcel, también encaja en el sanatorio mental, otro espacio con reglas diferentes del exterior y en el cual sabe con certeza su posición. En el sanatorio parece ser incluso feliz cuando se relaciona en el patio con los otros enfermos. Allí, Enrique traba amistad con otros pacientes, juega con ellos a esconderse de los que les atacan como si estuviera en el patio del colegio. Parece recuperar la infancia. Dice, "Me encanta todo eso, me gusta la gente; creo que la gente es maravillosa (...) tienes razón, vamos a correr, debemos correr, ellos vienen, agachémonos ahora, juguemos a policías y ladrones, juguemos al rescate, una vez más, a tú-la-llevas..." (125)

Una vez fuera de prisión y después de pasar seis meses en el sanatorio, Julián sigue intentando que Enrique viva según las normas sociales. A tal efecto le consigue un empleo en el Ministerio de Información; dice, "ya puede contar con un puesto seguro y sólido para toda la vida"(131). Pero Enrique se rebela contra esto, no yendo a trabajar y busca otra manera de encauzar su vida. Pasa a formar parte de un grupo de amigos de Pilar que se reúnen para fumar, pero aquí tampoco es feliz y califica sus encuentros como "reuniones interminablemente aburridas"(145). Se puede decir que en su búsqueda por una sociedad diferente, alternativa a la de sus padres, Enrique va probando diferentes grupos que llevan una vida diferente de la aceptada por el patriarcado. Así, de asociarse con compañeros de organización ilícita pasa a formar parte de un grupo de desocupados que viven de rentas, de los padres, o de los ex-maridos. Pero en todos los casos se encuentra vacío y dice,

Vuelvo a pensar que ya no soporto más, que debería largarme, que no es posible que todos, que la vida de todos se haya reducido a esa especie de retahíla en la que se confunden intereses y trivialidades que me sugieren el discurso de mi madre sobre sus amigas y, sin embargo, acepto una vez más la chupada del cigarro que ahora me tiende Eduardo. (153)

El desencanto del personaje sigue en aumento. Para entender esto es muy útil aplicar las ideas de Foucault¹²⁷. Según este crítico, el individuo se entiende a sí mismo cuando sabe su posición en el discurso. Así Enrique que no tiene ninguna posición clara, no le encuentra sentido a la vida. El único personaje que parece entender a Enrique es Pilar. Ella le dice al psiquiatra, "El problema de Enrique, tal y como yo lo veo, es un problema de adaptación, de insatisfacción; supongo que usted ya tendrá bastante formada su opinión sobre el caso, pero me parece, y no sé si esto le servirá de algo, que Enrique de alguna manera quiere autodestruirse"(99).

Por su parte, Enrique también intuye su alienación. Dice, "yo empiezo a explicarle sin demasiado convencimiento que en el fondo soy un fracasado, un fracasado", (155). Y más adelante insiste, "pero este rollo, nuestro rollo de ahora, es una

mierda, una pura mierda y lo malo es que cuando se nos acabe, ¡ni eso!, porque ya no tengo ganas de seguir enrollándome más"(161).

Cuando ve a Pilar junto a Carlos ya no siente nada, "y piensa que quizá ahora pudiéramos al fin vivir los tres juntos como siempre pretendió ella y sabe, Enrique intuye que sería muy aburrido, tan aburrido como este rollo en el que estamos metidos"(162). El aburrimiento y la falta de voluntad de Enrique para cambiar o para buscar soluciones son reflejos de la abulia¹²⁸ y ésta se convierten en parte central de este personaje. Él es completamente abúlico por lo que cada vez se hunde más. Enrique dice, "ya no resisto, porque todo es una mierda, porque estoy hasta las narices de esta puñetera mediocridad, de esta gentuza, de tanto mito"(193). Igual que antes despreciaba la sociedad de sus padres, ahora desprecia la suya propia. En este aspecto, se debe remarcar una declaración de Pilar, quien dice, "eso es lo que tú eres en el fondo: un niño maleducado que te niegas a admitir una realidad que no se adapta a tus deseos"(204). O sea, según ella, de igual manera que Julián rechazaba aquello que le era extraño, Enrique rechaza todo lo que va en contra de lo que él quiere y, al no saber a ciencia cierta qué es lo que quiere, lo rechaza todo. Estas condiciones continuarán hasta el final de la obra y Enrique sólo encontrará como solución a su aburrimiento el suicidio.

En contraste con Enrique se encuentra Pilar, un personaje que en algunos aspectos es marcadamente diferente, concretamente en lo que concierne a su capacidad de acción y energía para amoldarse a situaciones distintas. Como Enrique, ella también se rebela contra la sociedad en la que ha sido educada y busca una alternativa, así se verá que va probando diferentes tipos de vida hasta encontrar un balance entre el mundo que la rodea y sus propios anhelos.

Pilar era una jovencita de familia bien acomodada que ingresó en un grupo político universitario por novedad, pero sin mucho convencimiento. Cuando se cansa de esta situación intenta llevar una vida bohemia. También es evidente que sus ideas de joven progre no están basadas en convencimientos profundos, sino en el deseo de probar

aquello que, oponiéndose a la sociedad patriarcal, le es desconocido. A tal efecto, en el texto dice, "A los pocos meses estaba ya algo harta del tipo de vida que llevábamos y me hubiera gustado tener un hogar ¿qué le diría yo? más como todo el mundo (...) y la verdad es que me parece que llegué a aburrirme"(97). O sea, cuando estaba recién casada pasó una vida de estrecheces económicas por el contraste que esto significaba con la vida burguesa que había llevado hasta el momento, pero pronto se aburrió y entonces pidió ayuda a los padres. Después de la separación y con la ayuda financiera paterna se establece en París temporalmente. Como se puede observar, su situación es similar a la de Enrique en cuanto ambos intentan buscar una nueva vida, pero sin abandonar definitivamente el confort de lo ya conocido. Del mismo modo que Enrique acepta la dote por parte del suegro, Pilar acepta también el dinero cuando se cansa de jugar a joven moderna independiente. Se puede observar que Pilar también es un personaje que vive en contradicción con sus propios valores, ya que por un lado quiere ser autosuficiente y, por otro, vuelve a depender de la familia. Este deseo de controlar la propia vida está presente varias veces en el texto. Por ejemplo, cuando se separa de Enrique le acusa de sólo preocuparse de la organización y dice, "nunca te has preocupado por mí y ahora me vienes, ¡a estas alturas!, con estúpidas historias de celos y controles... Pero estás muy equivocado, a mí no me controla nadie"(82).

Al igual que Enrique, y en el transcurso de la obra, Pilar sigue insatisfecha con las alternativas que encuentra a la sociedad que rechaza y continúa buscando nuevas opciones. Más tarde intentará realizarse por medio del trabajo en una galería de arte. Ella también se escapa en las drogas (en realidad es Pilar quien introduce a Enrique a este mundo). A través de las drogas, pasa a creer en el hedonismo. Si un primer hito en su desarrollo fue su entrada en el mundo político, seguido del mundo bohemio de París, el periodo hedonista se puede considerar como el tercero. Cuando le cuenta a Enrique su nuevo hallazgo, dice,

el mundo de fuera, eso que llamamos realidad, eso que tanto nos preocupa es pura ilusión, no es la nada; la verdad está en otra parte (...) he hecho un descubrimiento fundamental: he descubierto mi cuerpo (...) ahora sé que el cuerpo es algo para ser gozado, para ser ofrecido, dice y habla de baños desnudos en la playa, de grupos maravillosos que intercambian vestidos y mujeres en increíbles y novedosas camas redondas en las que no hay obscenidad, donde falta la malicia ancestral, donde sólo hay juego, lo lúdico en un primer plano. (137-8)

Este personaje también vive el desengaño e insistiendo sobre el tema, Pilar le habla sobre "la decadencia de un mundo cuyo único y posible refugio es Eros frente a la muerte" (140). O sea, después de buscar una alternativa a los valores de la sociedad patriarcal, e incluyendo éstos la religión católica de los padres, sólo encuentra sentido en el mundo del placer. Ésto es lo único que tiene significado para ella.

Pero a pesar de haber ciertas similitudes entre los dos personajes, las diferencias entre ellos son mayores que las semejanzas. Por ejemplo, Pilar posee una visión global de la situación. Dice, "hay que ser realistas; lo que no se deja cambiar, no hay que cambiarlo, y no por ello vamos a destruirnos" (136). Según esta declaración, ella ha probado vivir de una manera diferente y no lo ha conseguido. También es Pilar la que cree saber por qué han fracasado en no alcanzar sus ideales. Desengañada, dice, "Estamos educados de otra manera: somos posesivos. Todos, y yo la primera"(189). Pero al contrario de Enrique, considera que la vida aun tiene valor, aunque sólo sea que es la única que va a vivir. Su filosofía de la vida está detallada en una de las últimas conversaciones que tiene con Enrique. Le dice,

somos una generación jodida, hay pocos que se encuentren bien, ya sabes, parecen trivialidades, pero una se pregunta muchas veces qué sentido tiene todo esto, que si merece la pena seguir viviendo y yo, ya ves, a pesar de que sé que a ti ahora resulta difícil convencerte de ello, pienso que sí, que a pesar de todas las putadas, de todos los chascos cotidianos y generales, hay que tirar para adelante, sé que no hemos hecho nada de lo que pretendíamos, que sé que tienes perfecto derecho a decirme eso, que queríamos arreglar el mundo entre comillas y nos hemos quedado aquí, en esto, en darnos un baño al anochecer y en trabajar horas horribles en una Galería... porque en realidad, por muy mierda que sea todo, por muy disparatado que resulte, la vida, esta vida, nuestra vida es lo único que tenemos. (177-8).

El último personaje a tratar es Carlos. La caracterización de dicho personaje está muy poco desarrollada, pero desde el punto de vista crítico es relevante comentarlo ya que él colabora a cimentar la tesis de la generación del desencanto. Al igual que Enrique y Pilar, Carlos se unió a un grupo subversivo, no acabó la carrera y, como ellos, más tarde fue a París. Allí compartió su piso con el joven matrimonio, para más tarde convertirse en el amante de Pilar. También él vive en contradicción con sus ideales, ya que de ser el joven generoso y liberal que comparte el hogar y la mujer, pasa a tener relaciones con ella a espaldas del marido. Vive como las parejas burguesas que antes despreciaba. Él es una de las causas de la ruptura del matrimonio. Más tarde volverá con Pilar a Madrid. Un aspecto destacable es que él también se aprovecha de las situaciones cuando son de su conveniencia. Así, a pesar de que sólo tiene tres años de Económicas, su "suegro" le convierte en ejecutivo de su fábrica. O sea, es otro personaje que vive en un conflicto interno debido a la oposición que enfrenta sus ideales con sus experiencias existenciales ya que él era un joven bohemio que pasa a convertirse en aquello que odiaba y rechazaba. Él también buscará el escape en las drogas y vivirá angustiado. Al volver del trabajo, declara, "no sé si voy a poder aguantarlo"(159). O sea, como Enrique, también él vive alienado en una sociedad que rechaza, pero de la que no ha sabido escaparse.

B. Estrategias

Como ya se dijo en el capítulo 1, por estrategias de escritura de mujer se entienden las diferentes maneras en que una escritora negocia su acto de escribir, es decir, cómo reconcilia con la sociedad a la que pertenece el que ella escriba cuando como mujer pertenece a una subcultura que en gran parte ha sido marginada de la literatura en cuanto a productora de texto.

La principal estrategia utilizada por Lourdes Ortiz en este texto es la inscripción de su obra dentro del discurso literario patriarcal, entendiendo por esto -y parafraseando a Jonathan Culler- una tradición literaria que ha tendido a enfatizar los personajes masculinos, los temas masculinos y las fantasías masculinas¹²⁹. Esto se lleva a cabo de

distintas maneras como son el énfasis en un personaje y tema masculinos, aunque, como ya se ha establecido al analizar la historia de la obra, se puede hacer un tipo de lectura que desplace lo que en un primer nivel de significado era el centro -la vida de Enrique- hasta situar en un nuevo centro a la pareja y a sus amigos, no ya sólo a Enrique. A pesar de lo anteriormente dicho, queda la evidencia de que Enrique es el narrador. En relación con esto se debe destacar lo que señala Biruté Ciplijauskaitė, quien ha escrito,

Varias escritoras jóvenes confiesan que han tardado mucho en decidirse a escribir como consecuencia de la reserva que presentían en el público. Esto podría explicar el curioso fenómeno de que varias de entre ellas hayan escrito su primera novela en forma autobiográfica con un protagonista masculino, por lo menos así creaban distancia entre su propia personalidad y la *persona* que presentaban¹³⁰.

También se puede afirmar, como alternativa o complemento a lo dicho por Ciplijauskaitė, que dichas escritoras están en un punto de su desarrollo social en que han asimilado las normas narrativas del patriarcado y que utilizan al narrador masculino debido a que este recurso literario es lo que hace el discurso patriarcal, poniendo el centro en el hombre. O que utilizan este tipo de narrador como una estrategia para reconciliar su discurso con el discurso dominante.

Otra estrategia utilizada por Ortiz es el empleo de una temática masculina, representada por la vida en la cárcel y los actos de violencia y terrorismo, ya que éstos son temas típicos de la literatura patriarcal. A través de Luz de la memoria está siempre presente el deseo de Enrique de poder ser capaz de cometer actos violentos, de matar y su constante recordar de escenas sangrientas. Por ejemplo, se lee, "eso que no puedes apartar y que logra disipar por fin el olor ácido del vino, es la sangre derramada, la muerte, la posibilidad de matar, de ser muerto" (69). También relacionado con este aspecto está su admiración por un grupo de terroristas de Bilbao que van a ser juzgados por un Consejo de Guerra y su angustia al no poder ser como ellos. Se lee, "y yo, de pronto, tenía que ir al 'frente', debía tomar pueblos, vivir en la sierra... con eso yo había

soñado desde el sesenta" (124)¹³¹. Enrique dimite de su posición en la organización porque no es capaz de dirigir un grupo terrorista compuesto de jóvenes y dice, "y yo tuve miedo; tuve miedo por mí y también por ellos (...) ellos, tan críos como yo lo era tan solo unos años, tan entusiastas (124). Cabe señalar que, dada una problemática de violencia y muerte en un personaje que se consideraba incapaz de ello, el texto se subvierte a sí mismo y Enrique acaba aplicando aquello que le obsesionaba.

La temática falocéntrica está presente también en el aspecto sexual, donde Pilar es el objeto del deseo. En incontables ocasiones Enrique se imagina haciendo el amor con ella. Aunque también se debe decir que en esta obra -al contrario de lo que ocurrirá en En días como estos- él es también deseado. Ambas ansias se entremezclan, ya que ella le dice, "Echaba de menos tu cuerpo, ha dicho, y es en esa personalización, en ese desplazamiento de lo tierno, de lo sensible, lo anagnórico, hacia lo meramente físico cuando percibo inmensamente que la deseo, que la he deseado duante dos años seguidos" (142).

El aspecto sexual siempre está en un primer plano. Pilar no es la mujer amada por poseer una serie de características que su esposo aprecia y valora, sino que según el texto, es simplemente la mujer deseada y en la mayoría de los casos su recuerdo está asociado a la realización del acto sexual. Por ejemplo, cuando mata al perro lo ha hecho "ante la presencia irritada de una mujer con la que había hecho -y había soñado hacer- el amor tantas y tantas veces" (145).

El reflejo de la sociedad patriarcal también está presente en varias ocasiones cuando irónicamente Enrique se burla de las advertencias de Pilar. Cuando ella le aconseja que trabaje y deje de pasarse el día fumando drogas, dice, "escucho sus tiernas advertencias maternas" (176).

En conclusión, la inscripción de la obra en el discurso patriarcal se lleva a cabo por medio de un narrador y una problemática masculina. A pesar de que Pilar dice ser una mujer moderna y liberada, su discurso no es muy creíble ya que actúa como si la

única liberación que conoce es la sexual, ya que económicamente sigue dependiendo de los padres y emocionalmente depende de Carlos y de Enrique. Como dice Ciplijauskaitė, "la problemática de la emancipación de la mujer se presenta en plano secundario, a través de una conciencia distanciada, sin dejar de traslucir un matiz escéptico"¹³². A pesar de esto, Pilar experimenta una evolución en cuanto a su independencia económica, ya que en un punto de la obra empezará a trabajar en una galería de arte.

I. Silencios

El estudio de los silencios generalmente está relacionado con la temática, pero en esta obra está claramente asociado con las estrategias, en concreto con la relacionada con el alejamiento de los temas de mujer. En esta obra, el silencio se centra en el tema de la paternidad. Al empezar la obra, Enrique recuerda dos micro-conversaciones con su esposa. En la primera, él le pide a Pilar que se quede con el hijo que lleva, "Un hijo nos haría bien a los dos -dices-. Has tenido ya un aborto. Vamos a quedarnos con éste" (16). En la segunda, recuerda lo que Pilar le dijo al separarse, "-A la niña me la quedo yo. ¿Lo entiendes? ¡Menuda vida iba a llevar contigo, siempre de un lado para otro!" (16). Más adelante, al hablar con el médico, Pilar le dice a éste, "tenemos solamente una hija. ¡Claro!, la hija está conmigo. ¿Cree usted que podría dejársela a él?" (95). Se podría argüir que este tema no está desarrollado simplemente porque no le interesaba al autor real, pero desde el punto de vista crítico es relevante que un personaje que recuerda los aspectos más variados de su vida, y en un padre que lo es tal por insistencia propia, a la hija no le dedica ni una sola palabra más. No menciona ni su nombre, ni le dirige una palabra de cariño. Hacia el final de la obra, y en un intento de rescatar a Enrique de la abulia, Pilar le dice, "Cuando me vuelva a Madrid tienes que volver conmigo, la niña, que no para de hablar de ti, me ha hecho prometer que tengo que llevarte conmigo" (189). Pero éste es el único comentario al que él no responde. Cabe preguntarse, si el personaje principal no tiene interés en desarrollar el tema de la paternidad a qué se debe la incursión de esta hija en el texto. En una ocasión, la mención de la niña está

relacionada con el supuesto componente independiente de Pilar, quien dice, "-Eso es lo que quieres, dejarme embarazada. Atarme para toda la vida. Pero yo te digo que no estoy dispuesta, que no quiero, que pretendo conservar mi independencia" (16). O sea, la niña sirve para poner de manifiesto que Pilar no es mujer tradicional, o, al menos, dice no serlo. A partir de aquí, la niña es olvidada. Desde un punto de vista estratégico, se puede decir que al no mencionar a la niña se está alejando una temática que tradicionalmente se ha asociado con la mujer. Dentro del patriarcado la educación y cuidado de los hijos ha sido siempre una tarea femenina y como tal, menospreciada. Con el alejamiento de la niña, el autor implícito evita que la obra pueda ser tachada de tratar temas femeninos, siempre desvalorizados por el patriarcado. O sea, se trata del alejamiento u ocultamiento de lo femenino, una estrategia bastante extendida entre las escritoras que -de una manera consciente o inconsciente- desean inscribir su obra dentro del patriarcado.

C. Innovaciones

En Luz de la memoria Lourdes Ortiz consigue llevar a cabo varias innovaciones tanto de tipo discursivo como a nivel de la historia. Una de las grandes innovaciones está relacionada con la temática, en concreto, el uso del análisis psicológico. Sobre éste, Biruté Cipliauskaitė ha escrito que "It can be considered as one of the first successful psychoanalytical novels in Spain"¹³³. El tema del desengaño de la generación del desencanto también ha sido muy poco tratado y se puede afirmar que con esta obra, Ortiz se convierte en cronista de una generación.

Otra gran innovación se da en el campo estilístico. En la sección dedicada a historia y discurso ya se han discutido los cambios de focalización que lleva a cabo el narrador. También cabe señalar, dentro del ámbito lingüístico, de qué forma el texto otorga dos frases muy similares, y de forma consecutiva, no ya sólo a Enrique, sino a distintos personajes. Por ejemplo, la madre dice, "¡Cualquier día se me matan! ¡Esos

chicos se van a matar un día!" (65) y "Creo que voy a marearme. Me parece que voy a marearme"(71). Estas frases contribuyen a dar una buena imagen de lenguaje coloquial.

Otro punto a tener en cuenta y relacionado con el desarrollo de la escritora -y que se estudiará más adelante- es el de las frases colgadas. En este texto se encuentran dos, la ya mencionada, "juguemos al rescate, una vez más, a tú-la-llevas..." (125) y "es un sentimiento que de alguna manera había tenido antes, un sentimiento que..." (167). O sea, se deja el final de la oración en suspenso. La primera implica la continuación de los juegos infantiles, la segunda no parece tener un motivo aparente. En Luz de la memoria esto sólo ocurre dos veces, pero es un recurso que en otras obras estará en el centro de los recursos estilísticos empleados.

En cuanto a innovación estilística, el aspecto más destacable es el gran ritmo y musicalidad que la escritora es capaz de alcanzar por medio de la rima interna. Como muestra se puede leer el siguiente fragmento,

Yo, Enrique, he dormido de nuevo con Pilar, Pilarcita, deseo mío,
maravilla, Pilaaar repetido por las noches sobre la cama blanca; cuerpo
imaginado, transformado, prefigurado, consolidado; Pilar entregada de
nuevo. (139)

Este ritmo musical no se encuentra en sus próximas obras hasta que resurge con aun más fuerza en Arcángeles y en Los motivos de Circe.

Para concluir, y recapitulando lo dicho anteriormente, se puede afirmar que con Luz de la memoria, el autor implícito se convierte en cronista de un grupo de jóvenes que, aunque quisieron vivir en una sociedad diferente, no lo consiguieron y a consecuencia de esto vivieron desengañados. La generación del desencanto se identificó por medio de la negación de un sistema, sin definirse a ella misma claramente, lo que conllevó el fracaso. Se debe señalar que esto es similar a lo que hizo el patriarcado con la mujer, identificándola como la negación del hombre, sin permitirle tener sus propios valores.

En esta obra, Lourdes Ortiz inscribe su discurso dentro del patriarcado por medio de ciertos aspectos temáticos masculinos y por el alejamiento de lo femenino. Como ya se señaló en la introducción, Elaine Showalter ha escrito que la subcultura formada por mujeres escritoras atraviesa tres fases¹³⁴: Femenina, Feminista y de Mujer. Ella misma señala que dichas fases también se pueden aplicar a un individuo en concreto, cuya obra atravesaría las tres etapas, o algunas de ellas. Esto ocurre con la narrativa de Ortiz. En esta novela en cuestión, se ofrece una primera representación de la mujer feminista, caracterizada por su deseo de ser independiente y su libertad sexual, aspectos sumamente importantes para el feminismo en sus inicios. Pero, como ya se dijo anteriormente, la problemática feminista no está tratada en profundidad y la liberación social de Pilar es, cuanto menos, problemática. Debido a esto y a las estrategias literarias utilizadas por Ortiz, se puede establecer que en un *continuum* entre las tres fases, Luz de la memoria pertenece al final de la primera, aunque incorpora algunas características de la segunda.

CAPÍTULO 2

PICADURA MORTAL O EL JUEGO DE LA "OTRA"

Lourdes Ortiz publicó Picadura mortal en 1979.¹³⁵ Es ésta una novela policiaca o detectivesca con un narrador autodiegético. Lo primero que llama la atención al revisar los estudios sobre dicha obra es la poca atención que dicho texto suscitó entre los críticos¹³⁶ y las conclusiones negativas a las que algunos de ellos llegaron. Por ejemplo, Biruté Ciplijauskaitė a pesar de analizar varios textos de Lourdes Ortiz - en concreto Luz de la memoria, que aunque es autobiográfica tiene como narrador una voz masculina, y Urraca, posterior a Picadura mortal- no menciona esta última; y Patricia Hart, escribiendo sobre la protagonista, afirma, "reads like a dingbat actress playing a detective in a low-budget television series".¹³⁷ Dicha aparente falta de interés y menosprecio por la obra es algo que la propia escritora ya ha señalado en el prólogo a la edición de 1996. "Un libro que los estudiosos de mi obra (juego, género menor) no amaron demasiado" (7). Sobre el comentario sobre el juego se volverá más adelante. En cuanto al segundo aspecto, como se observa, la propia Ortiz atribuye la falta de interés en dicha obra al género (literario) de la misma, aunque un crítico en diálogo con ella podría decir que otras obras del mismo tipo (como por ejemplo La verdad sobre el caso Savolta) han sido objeto de numeros estudios. Se podría señalar que tal vez la falta de interés se debe no tanto al género de la novela, sino a su aparente mimetismo de la novela negra americana. Ortiz ha declarado que la obra surgió de un desafío hecho por un grupo de amigos; "el intento era conseguir una novela policiaca con la agilidad de la novela anglosajona"¹³⁸ y la propia escritora dijo diez años después de la previa entrevista que "tal vez el mayor defecto del libro sea el excesivo mimetismo de la novela negra americana" (8). Estas declaraciones son pertinentes debido a que un crítico de literatura española podría estar tentado a comparar la obra de la que se ocupa este estudio tomando como intertexto la

otra novela negra ya mencionada anteriormente, La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza, publicada dos años antes que Picadura mortal y que se podría calificar como la mejor novela negra escrita en España en la época actual, cuando, como dijo la escritora, el intertexto de esta Picadura mortal es otro.

En el extenso estudio que Biruté Ciplijauskaitė hace de la novela autobiográfica escrita por mujeres, dice que ésta reúne dos funciones,

nace como diálogo con la novela masculina tradicional por una parte, y con lo que se solía considerar como 'estilo femenino', por otra; además negando éste, trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del 'yo' individual y a la vez representativo de la mujer en general.¹³⁹

En cuanto a la segunda función, se puede afirmar que este aspecto está ausente en Picadura mortal. En el presente estudio se mostrará que a pesar de que no se encuentra en esta obra un anhelo de concienciación o de reflexión sobre la propia existencia, sí existe un diálogo con la literatura previa aunque contiene como variante adicional el género de la escritora, ya que la novela negra está generalmente escrita por hombres y presenta a los mismos como protagonistas.

Sigue escribiendo Ciplijauskaitė que la novela autobiográfica escrita por mujeres actualmente sigue dos direcciones, "la configuración del 'yo' social, que tiene algún punto de contacto con la novela picaresca, y el proceso de concienciación".¹⁴⁰ Continúa diciendo la crítica que "El pícaro era un ser marginado que hasta entonces no había entrado en la literatura con voz propia (...) por consiguiente, las primeras novelas autobiográficas cuentan sus experiencias en la lucha por afirmarse como un ser independiente"¹⁴¹. También aquí se observa que la obra que nos ocupa en cuestión comparte sólo una de las características establecidas por Ciplijauskaitė. Mientras que Picadura mortal no desarrolla un proceso de concienciación, tiene muchos puntos de contacto con la novela picaresca. El primero y más obvio es la doble marginación de la protagonista, debido a ser mujer en una sociedad patriarcal y a su oficio de detective.

Ortiz da voz a la primera detective de la península¹⁴². Como el pícaro, Bárbara, a pesar de trabajar para una agencia, tiene diferentes "amos", o sea los clientes de los diferentes casos¹⁴³. Como el pícaro también, Bárbara es itinerante, viviendo en diferentes ciudades según el cliente en cuestión. Ambos muestran las tácticas que utiliza el "otro" para subvertir las relaciones de poder. Y como la novela picaresca en general, esta obra contiene grandes dosis de ironía.

A. Historia y discurso

La novela está compuesta por 14 capítulos más un epílogo. Si se la compara con la obra de Ortiz que la precede en el tiempo, Luz de la memoria, Picadura mortal resalta por su sencillez focalizadora, ya que a los múltiples narradores de aquélla, se contrapone aquí un sólo narrador autodiegético, la ya mencionada detective protagonista, Bárbara Arenas, a cuyo cargo corre el contar e interpretar la historia. También es sencilla su estructura temporal ya que si Luz de la memoria resaltaba por los frecuentes saltos hacia atrás en el tiempo, Picadura mortal sigue un riguroso orden cronológico, discurrendo siempre hacia el futuro y sin ninguna analepsis.

La mayor parte de la acción discurre en la época actual en una población no identificada de las islas Canarias, lugar donde habita la familia que contrata a Bárbara.

El argumento es muy parecido al de otras novelas -y películas¹⁴⁴- negras. Ernesto Granados, un importante industrial canario ha desaparecido sin dejar rastro. La policía asume que ha sido víctima de un secuestro político y espera demandas de rescate mientras que los familiares, creyendo -o esperando- que haya sido asesinado, desean encontrar el cadáver para así tener acceso a la herencia. El hijo mayor, Alonso, contrata a la agencia en la que trabaja Bárbara para que busque el cuerpo. (Como se puede observar es de esperar que a los lectores aficionados a este género el argumento les suene a algo ya leído). Los hermanos, que no tenían la confianza del padre, dependían de él económicamente y cuando éste desaparece deben aceptar las decisiones económicas tomadas por el administrador de la fábrica. Después de varios asesinatos, peleas y raptos,

Bárbara es despedida. A esto hay que añadir un final no esperado, como corresponde a toda buena novela de este género.

I. Personajes

Además de Bárbara, los personajes de esta obra casi exclusivamente están relacionados con la familia canaria, formada por la joven "viuda" del industrial, Margarita; los hijos de éste con su primera esposa, Alonso, Roberto y Carlos; la esposa de Alonso, Rosario; la esposa de Roberto, Adela, y sus dos hijas, Nora y María; el esposo de Nora, Guillermo, y, finalmente, el encargado de la fábrica, González.

Dejando el análisis de Bárbara para más adelante y estudiando primero a la familia, en una primera lectura, lo que más sobresale es la unidimensionalidad y el alto nivel de estereotipación que presentan estos personajes. Alonso está obsesionado con Margarita y Roberto con Rosario. Margarita es una mujer superficial y hermosa, y Rosario una vampiresa de telefilm americano. Adela es la buena esposa y madre. Nora representa a la joven alcohólica y su esposo es el gangster, con negocios en el juego ilícito y en el tráfico de drogas. María es la típica quinceañera que no quiere saber nada de sus familiares y González es el siervo fiel que sólo se preocupa por los intereses de su amo. De esta estereotipación se hace eco la propia narradora, quien afirma,

Los personajes no resultaban simpáticos y tenían algo de cartón piedra: la joven viudita vestida de blanco, manejaba al nene grande y era poco querida por el segundón, que sin embargo defendía encarecidamente a la relegada esposa del primero.(26)

Esta descripción introductoria pone de manifiesto el gran mimetismo del que se hablaba anteriormente y establece que, aparentemente, la obra va a ser una réplica de su intertexto. Así, no es de extrañar que en un estudio más profundo los personajes, tanto hombres como mujeres, sean reflejo de las diferencias entre los géneros que establece la sociedad patriarcal. A continuación se va a profundizar con más detalle en este punto, dividiendo a los familiares en hombres y mujeres. Esta división no se hace de una manera arbitraria, sino que es reflejo de la oposición que plantea el texto, ya que éste no los

presenta como seres humanos con múltiples características, sino como ejemplos de determinados tipos específicos de hombres y mujeres.

a. Personajes masculinos

Los hermanos Adolfo, Roberto y Carlos padecen de un determinismo biológico asociado con su orden de nacimiento. Adolfo es el primogénito encargado de tomar las decisiones familiares en ausencia del padre. Es él quien contrata a Bárbara y quien la despide. Sufre de "recelos de primogénito" (23). Aunque en un principio se apunta a su relación con Margarita, este tema no se desarrolla más adelante. Roberto es el resentido hermano del medio, celoso del hermano mayor. Dice la narradora, "tuve la sensación de que no se resignaba a ceder los derechos de aquel esperpento palaciego (la casa paterna) a su hermano" (23). El otro rasgo de su personalidad que refleja la obra es su deseo carnal. Bárbara dice, "era de esos que una imagina esperando a la puerta del colegio para abrir su gabardina" (17). Durante la obra su papel se limita a intentar inculpar a Alonso en el presunto asesinato y a tratar de seducir a Bárbara.

Carlos tiene un papel menor ya que sólo aparece hacia el final de la obra, pero también es una copia de la caracterización de los hijos pequeños. Se lee que él es, "el 'viva la virgen', el hijo pródigo, aquél que tuvo que ser expulsado porque se metió en cosas que tiznaban el prestigio familiar" (22). Se sabrá más adelante que él también traficaba con drogas y que es el amante de Margarita.

Guillermo, como corresponde a cualquier gangster, está caracterizado por la violencia. Rapta a Bárbara y parece ser que planea asesinarla, aunque no se explica el porqué de esta última acción ya que ella no está interesada en sus asuntos.

Por último, de González se dice que es un "hombrecillo sin personalidad" (24) cuyos únicos rasgos distintivos son la devoción hacia el jefe y su marcada misoginia. Sobre el primer punto, dice Carlos, "Es y siempre ha sido la sombra de mi padre" (194). La misoginia del encargado se hace evidente ya desde su primer encuentro con Bárbara. Aquél le dice,

Usted no hace aquí falta para nada. Una mujer...

No terminó la frase, pero escupió en el suelo. Era de esos que nos odian visceralmente: tipo reprimido, que supura mala leche. Creo que el hablar conmigo bastaba para provocarle náuseas.

-¿Por qué no una mujer?

-Ustedes se meten en todo; no pueden dejar nada tranquilo.(53)

Como se ha visto, los rasgos que el texto atribuye a los hombres son muy limitados. Los que más resaltan son un desubicado deseo carnal, la misoginia y la violencia, y se puede afirmar que estas tres características han sido asociadas tradicionalmente con el género masculino. Por supuesto que a las mujeres también se les otorga deseos sexuales, pero en la obra, la persecución sexual de alguien que no está interesado se limita a los hombres.

b. Personajes femeninos

En este análisis de las mujeres de la obra no se va a tratar de Nora debido a que su papel es mínimo. De María se hablará más adelante. Concentrándose en las tres esposas, Margarita, Rosario y Adela lo que más resalta es su firme división entre ángeles y demonios, una división, que como ya se dijo en capítulos anteriores, es típica del discurso patriarcal.

Estos dos tipos de mujer se manifiestan desde el principio de la obra cuando Adolfo mira a su madrastra como si dijera, "tú sí que eres un ángel" (17). Más adelante, la voz de la narradora se hace eco de esta división, cuando hablando de Rosario dice, "Si se colocara junto a Margarita, uno, sin vacilar, hubiera situado a Rosario en el lugar de la mala perversa, la comehombres de la literatura y el cine"(31). Además de ser perversa, no puede haber nada más temido y demoníaco para el patriarcado que la mujer que destruye al hombre. Adela también es un ángel. Bárbara dice, "era una mujer delgada, señora de su casa y madre de familia, pero de esas madres de familia que reconfortan al que llega (...) Era una mujer delicada y parecía sensible." (75). Dicho de otra manera, la madre posee las características típicas del ángel del hogar: delicadeza, sensibilidad y ofrenda de reposo para el que entra en su espacio familiar, presumiblemente, el esposo y los hijos.

Un aspecto a destacar concierne a quien es el dueño de la mirada que cataloga a

la mujer, pues si bien para Adolfo, Margarita es encantadora, según Roberto es "esa mala zorra (...) Le gusta encelar y que todos bailen a su alrededor" (17). Y según él, Rosario es "la pobre Rosario (...) Mujer entregada, esposa que no se merece" (18). Estas frases ponen de manifiesto que la clasificación entre ángeles y demonios no se debe tanto a unas características intrínsecas de las mujeres sino a un deseo que proyecta el hombre que adora u odia, sin mirar realmente a la mujer. Adolfo y Roberto no ven ni a la verdadera Margarita ni a la verdadera Rosario, simplemente atribuyen a la mujer deseada los atributos que ellos consideran más positivos. Del mismo modo, otorgan atributos negativos a la antígona de la deseada. Sobre el comentario de Bárbara acerca de Rosario se tratará más adelante.

Otra característica que el patriarcado atribuye a las mujeres es un presunto antagonismo entre ellas, y el texto también refleja esto. De Margarita se lee que "La joven suegra hablaba de su nuera con un calculado desprecio" (17). Más adelante, hablando sobre los problemas de Rosario, dice, "¿Qué le ocurre?, la menopausia y un marido que no la quiere" (25). Cabe destacar este comentario por cuanto atribuye el alejamiento de Rosario a la menopausia, como si ésta fuera una enfermedad en lugar de un periodo vital de la mujer ya que según la experiencia existencial de muchas mujeres, éste puede ser un momento de gran creatividad y libertad personal (con confianza en sus ocupaciones profesionales debido al tiempo invertido en ellas y libres ya de la tarea de educar a los hijos - si es que los han tenido). Por lo tanto, la frase de Margarita sólo puede significar que está mirando a Rosario con los ojos del patriarcado según los cuales la mujer pierde su primordial característica (belleza que sólo es asociada con la juventud) al entrar en este periodo. La segunda frase ("un marido que no la quiere") viene a corroborar la lectura previa ya que, si ya no es bella, el marido no la puede querer y de ahí surge el alejamiento de la mujer que ya no se considera apetecible sexualmente. Se hace necesario mencionar que, en el texto, éste no es el caso real, ya que Rosario no se

preocupa por su marido y tiene a Roberto como amante. Su problema viene de la adición a la heroína.

c. Bárbara: la narradora autodiegética

El único personaje complejo de Picadura mortal es su narradora, Bárbara Arenas, descrita por sí misma como una mujer de 25 años, pelirroja y de caderas anchas, algo importante para ella ya que dice, "una sabe cuál es su punto fuerte" (16).

En un primer nivel de significado, Bárbara es idéntica a muchos otros detectives de novelas negras. El crítico Robert C. Spires ha llegado a escribir que "Although her gender is different, her character is very similar to male models (...) In fact, essentially a female plays what is conventionally a male role -complete with judo punches, narrow escapes, and casual encounters"¹⁴⁵. Siguiendo con la misma idea y desarrollándola más, se podría decir que Bárbara ofrece aparentemente una imagen reflejo de la masculina. Es decir, aunque el personaje de Bárbara Arenas es una mujer, sus acciones y sus pensamientos en muchas ocasiones son reflejos de aquéllos que la literatura tradicional asocia con la conducta masculina. Incluso utiliza un léxico propio de los detectives de las novelas americanas, calificando a la esposa del desaparecido de "bombón". Esta apropiación del lenguaje masculino ocurre a lo largo de todo el texto. Tal vez el caso más impactante se ofrezca cuando comenta el aspecto físico de Rosario. En ese punto se lee, "Era mayor, pero todavía era hermosa" (75). Como se ha señalado anteriormente, el patriarcado enfatiza la belleza de la mujer joven, negando que pueda haber belleza en los años más alejados de esta etapa y dando por sobrentendido que el simple hecho de envejecer lleva consigo la pérdida de ese supuesto atractivo físico. Con la frase mencionada, el personaje se hace eco de los cánones de belleza patriarcales y siente la obligación de subrayar su sorpresa, manifestada por el "pero" ante el hecho de que Rosario aun, pero sólo "todavía" conservaba su belleza.

En líneas generales se puede subrayar que el texto se hace eco del llamado feminismo de la igualdad¹⁴⁶ por cuanto el personaje principal reivindica que la mujer es

igual al hombre. Esto es especialmente obvio en lo que concierne a la libertad sexual y a la competitividad. Por ejemplo, al empezar la acción, Bárbara se despierta en la cama al lado de un jovencito que, aunque atractivo físicamente, la ha decepcionado sexualmente y ella se encuentra en la difícil situación de decirle que ya no quiere volver a encontrarse con él. Más adelante, tendrá encuentros sexuales casuales. Cuando acaba de conocer a su informante, Chema, se siente atraída por él y dice, "Llevaba tres días de trabajo intensivo y conviene no olvidarse de que una sigue siendo una (...) Fuimos a la playa y cuando todo acabó me sentí bien"(150). Más adelante y con ironía señalará, "No es buen oficio el de chivato, pero a él podía disculparle. Después de hacer el amor suelo ser menos objetiva" (151).

Siguiendo con el tema de la igualdad, los lectores de novelas detectivescas saben que tradicionalmente los detectives abusan del alcohol. También aquí hay un pequeño giro, ya que ella no bebe, pero sí que fuma hierba. Dice, "Una buena detective no debe hacer lo que yo hacía en aquel momento (...) Yo estaba ya completamente pirada" (144). Así, a pesar de que está trabajando y que se está comportando de una manera inconsciente, sigue adelante hasta que pierde el control. Pero esto es una pequeña anécdota que no tiene más consecuencia en el texto.

Al aspecto competitivo, el autor implícito le da un giro, ya que Bárbara no se siente competitiva con los hombres, sino con las mujeres. Es lo que ella llama, "mi lado competitivo femenino" (31) lo que produce que se sienta en desventaja cuando va vestida de manera informal y se encuentra con un personaje-mujer vestido sofisticadamente. Más tarde insiste sobre el tema, "la señora excitaba mi competitividad femenina" (40). Esta supuesta competitividad entre mujeres es algo que vale la pena señalar ya que el texto insiste varias veces sobre lo mismo. En otro punto se lee, ¿"Qué es lo que me desequilibraba? Desgraciadamente tenía que confesarme que en este asunto había demasiadas mujeres y el papel de primera fila que siempre me gustaba jugar estaba muy disputado. Tenía que prescindir de rabiets y competitividades para empezar a ver claro"

(68). Dicho con otras palabras, la competitividad que siente es tan fuerte que llega a influir en su trabajo hasta el punto que no puede ni resolver el caso. Es curioso que, a pesar de lo que afirma la narradora, el texto en ningún momento ha mencionado rabieta alguna.

Hasta este punto se han señalado las similitudes con características asociadas en el intertexto con el género masculino. Pero Bárbara también presenta unas características relacionadas generalmente con su propio género. Ella reivindica algunas de ellas como es el caso de la intuición de la cual dice, "por lo general, no me da mal resultado".(11)

Otras características relacionadas con el comportamiento y que ella posee debido a su posición de mujer dentro del discurso patriarcal están relacionadas con su política sexual. Susan Suleiman ha definido "política" como "las relaciones de poder y control que gobiernan una sociedad".¹⁴⁷ Por política sexual se entiende la mencionada definición cuando se introduce la variante del género como primordial determinante en dichas relaciones. Dicho esto, cabe analizar la política sexual de la detective teniendo en cuenta que en las interacciones con los personajes masculinos ella no es la que posee ni el poder ni el control. Como el personaje del pícaro, ella es la paria, la advenediza, algo que como ya se verá, no dejan de recordarle los otros personajes. Las tácticas que generalmente no emplean los detectives masculinos son la seducción, la subestimación por parte del otro y la falsa modestia. Y es notable que en este aspecto estratégico o táctico, Bárbara es plenamente consciente tanto de su entorno, como de su posición en éste, como de la manipulación que lleva a cabo.

A continuación se darán dos ejemplos de la primera táctica, la seductiva. El primero ocurre en un punto en que está prisionera de los traficantes de drogas en el club nocturno. Ella dice, "comprendí que no me quedaba más que una salida: la eterna seducción. Pensé en Judith, en Salomé y en todos los precedentes ilustres" (104). Más tarde, al llevar a cabo la acción, insiste, "Le miré con esa coquetería que quiere decir: 'Me muero por tus huesos.' Es inverosímil, pero los hombres en general están siempre dispuestos a creerse cosas de ese tipo. Es un viejo truco que siempre me ha funcionado."

(105) En el segundo ejemplo, para escapar del club se mete en un coche con un borracho. El conductor, como casi todos los personajes masculinos de la obra, siente una atracción sexual hacia Bárbara y ella parece acceder a sus deseos. Se lee, "¿Quieres que papi te dé calorcito? Para calorcitos estaba yo. De todos modos puse mi mejor sonrisa y asentí con la cabeza. Su borrachera era tal que le impedía fijarse en los detalles" (112). Más tarde dice, "Me apretujé contra su hombro y expresé ternura infinita" (112). Y luego, "Fingí pasión desbordante" (112). Son de destacar estas frases por cuanto enfatizan cómo la mujer manipula a los miembros de la sociedad patriarcal con armas que ellos mismos han puesto a su alcance con el fin de obtener aquello que desea, en estos casos la libertad y un viaje a su casa. Pero al mismo tiempo son peligrosas y más viniendo de una mujer ya que parecen confirmar el estereotipo sobre la duplicidad de la mujer. Como se ha visto en los dos ejemplos, los hombres que poseen momentáneamente el control sobre la mujer son diferentes. Uno es el guardián, totalmente fuera de la voluntad de Bárbara. El segundo es alguien que ella escoge. Pero la protagonista los trata a los dos de la misma manera, sin importarle que el inocente conductor quede chasqueado después de conducir por la isla imaginándose agradables encuentros sexuales.

La segunda táctica se basa en la subestimación de la mujer por parte del hombre. Al salir de su encierro, Bárbara se dirige a una puerta que no está cerrada con llave. "Sabía que el tipo la había dejado abierta porque estaba demasiado seguro de sus fuerzas y demasiado convencido de mi debilidad. Una siempre cuenta con armas como ésa" (106). Dicho de otro modo, según la protagonista, una de las tácticas con las que las mujeres pueden subvertir una relación de poder es aprovechándose de la superioridad intelectual que los hombres creen poseer sobre ellas.

La tercera y última táctica es la de falsa modestia, o lo que también se podría llamar "presunta humildad femenina". Bárbara dice,

Pasé a jugar a la modestia. Cuando el que una tiene enfrente es del tipo machista pero acomplejado, de esos que en el fondo no están demasiado

seguros de sí mismos y necesitan protegerte, conviene asumir el papel de la debilidad o la tontería: "tú me dirás, espero que me expliques, yo en mi ignorancia..."; cosas como ésas... El truco dio resultado. (118)

La narradora se está refiriendo a una interacción con el inspector de policía, alguien en una indiscutible posición de poder sobre ella ya que controla los informes que necesita para solucionar su caso. (Se debe subrayar que esta táctica empleada por el personaje para obtener lo que ella desea es idéntica a la que numerosas mujeres escritoras -como Teresa de Jesús y sor Juana por ejemplo- han empleado a través de los siglos para poder escribir.) Como con las otras dos, también aquí tiene éxito ya que el inspector pasa a contarle detalles del supuesto secuestro.

Recapitulando lo dicho anteriormente, a pesar de que el personaje tiene marcadas características masculinas, también posee otras que provienen de su condición de mujer educada en una sociedad patriarcal. Y cabe resaltar que igual que el pícaro tenía sus tácticas para conseguir lo que deseaba de una sociedad que lo marginaba, aquí la mujer posee las suyas propias con las que obtiene el poder que se le niega. Pero son todas éstas tácticas que siguen poniendo de manifiesto su cualidad inferior de mujer y, como tal, subordinada a la situación de poder del hombre, o dicho de otro modo y como Kate Millett señaló, ella sigue actuando conforme le dicta el patriarcado.¹⁴⁸

II. Temática

Como se ha podido comprobar al estudiar los personajes, ni los comparsas, ni Bárbara, que es quien generalmente mueve la acción, parecen interesados en discutir una problemática social ni unos procesos de concienciación, rasgos que Ciplijauskaitė atribuye a la novela de mujer en primera persona, pero que no suelen estar presentes en la novela negra.

A pesar de lo dicho previamente, algunos problemas sociales sí que están esbozados, como por ejemplo el del abuso de la mujer. En un momento de la narración parece que Guillermo va a pegar a su esposa y Bárbara dice,

No lo hizo, pero supe que pudo levantarle la mano. Es de esos que lo hacen con frecuencia, y el gesto de retirada que inició ella era tan tímido y

al mismo tiempo habitual, que comprendí que era un juego demasiado repetido; pareja de "yo doy-tú recibes, tú te escapas-yo-te busco". Monisimos (93).

Como se ve, aunque el texto apunta hacia el grave problema del abuso doméstico, Bárbara no siente compasión ni por la pareja en conjunto ni por la esposa abusada y califica con ironía este tipo de interacción como un "juego" para luego juzgar a ejecutor y víctima de "monisimos". Por supuesto que esta palabra se ha de leer en su sentido opuesto lo que demuestra el rechazo que la detective siente por la pareja, pero parece ser que ella no llega a comprender la posición de inferioridad de la esposa y parece asumir que ya que la joven esposa tolera la situación, no es digna de respeto .

Otro problema también esbozado es el de la división de las clases sociales. En una conversación con Rosario, Bárbara le comunica que quiere ir al pueblo, a lo que aquella replica, "-¿El pueblo? No hay nada interesante que ver. Mucho holgazán y mucha porquería". Bárbara contesta, "Pobreza y paro se llama esa figura" (35). Con esta frase, la detective manifiesta que sí conoce la situación de los más desafortunados. Bárbara sí que irá al pueblo ya que tres muchachos han sido detenidos acusados del secuestro del industrial.

Las escenas de la visita al pueblo son dignas de destacar ya que muestran la diferencia entre los habitantes de la mansión y la gente humilde. "Aquí la gente es humana" (59) le dice la dependienta del colmado. Después de analizar los personajes, este comentario sirve para resaltar una vez más la ya mencionada falta de complejidad de los miembros de la familia. Se sabrá que los chicos han sido arrestados sin pruebas porque ellos no tienen poder. Como dirá el padre de uno de ellos, "Cuando ellos se empeñan... tienen la sartén por el mango. Si les da por que mi hijo es culpable, pues es culpable..." A lo que la narradora añade, "Había una cierta resignación de siglos en su asentimiento" (64). Con esto, se demuestra que Bárbara sí comprende el problema de los humildes que son usados como peones por los que están en control de la sociedad (en

este caso, la policía), pero no se puede decir que la novela trate de temas sociales porque sólo se trata de un esbozo que no se desarrolla más adelante.

Un tema que sí se desarrolla a lo largo de la obra es el de la mujer que tiene que trabajar en un mundo de hombres. Continuamente, Bárbara se encuentra con personajes que le recuerdan su presunto papel de intrusa.

Ya se ha comentado anteriormente la misoginia del encargado. Adolfo también le dice, "El trabajo la está sobrepasando. Nunca debí confiar en una mujer" (132). Por supuesto que los hombres detectives no se encuentran en situaciones similares donde se duda de su eficacia simplemente por una cuestión biológica. También el inspector de la comisaría, en el encuentro mencionado anteriormente en relación con el estudio del personaje, le recuerda que se mueve en un mundo de hombres y en el que Bárbara ocupa una posición de intrusa. Él le habla sin dejar de usar el vocativo "niña". Dice, "Mire, niña, esto de la policía es tarea seria" (118). Esta frase es relevante por cuanto usa el verbo en la forma de usted, lo que indicaría un cierto repeto por el interlocutor, seguido de la palabra "niña", con sus connotaciones paternalistas que indican que está hablando con alguien en una posición inferior. O, dicho de otro modo, se podría decir que la convención social hace que el inspector le hable con respecto, cuando en su inconsciente él cree que está tratando con alguien subordinado a él.

En este mundo misógino en el que Bárbara se mueve de finales del siglo XX, es notable que González utilice un insulto tradicional que desde hace siglos ha sido destinado a rebajar a las mujeres que dieran signos de poseer inteligencia, "¡Es usted una impertinente! ¡Una marisabidilla!" (55), lo que puede conducir a pensar que las normas del patriarcado no han cambiado demasiado en todos estos años.

B. ESTRATEGIAS

Igual que ya se vió en la obra anterior, Ortiz también con Picadura mortal inscribe su discurso dentro del patriarcado por medio de unos personajes que reflejan las diferencias tradicionales entre hombres y mujeres, así como a través de una temática

masculina. Sin embargo, hay una marcada y destacable diferencia entre las dos obras, ya que, mientras que en Luz de la memoria nos encontrábamos con un personaje masculino que vivía en una sociedad patriarcal, aquí es una mujer la que habla y que ya por el hecho de su oficio de algún modo se rebela contra el patriarcado. Aunque Bárbara no manifiesta de forma explícita su desacuerdo con las normas de la sociedad, sí lo hace de una manera implícita, en concreto, poniendo de manifiesto estrategias que tienen como fin el subvertir las relaciones de poder y control de la sociedad en que vive.

A pesar de lo dicho anteriormente, los críticos han opinado que el personaje es demasiado "masculino". En concreto Robert C. Spires ha escrito, "One can argue that an imitation of male role models is not exactly the kind of statement women need to hear".¹⁴⁹ El comentario de Spires es destacable ya que si una de las razones por las que leen las personas es para comprender el mundo que las rodea y aprender modelos de conducta, es debatible el que el futuro de las mujeres sea el de comportarse como los hombres del patriarcado. Aunque se podría añadir que el objetivo didáctico está ausente en las novelas negras.

Hasta aquí se ha llevado a cabo un estudio realizado en base a una primera lectura de la obra, o dicho de otra forma, ateniéndose a un primer nivel de significado. Pero como han señalado Sandra Gilbert y Susan Gubar en su ya clásico estudio, The Madwoman in the Attic,¹⁵⁰ una característica muy extendida en las novelas escritas por mujeres es su calidad palimpséstica. Según una segunda lectura, la novela ofrece una imagen crítica del discurso patriarcal, lo que se lleva a cabo por medio de la parodia,¹⁵¹ o, en otras palabras, la obra es una burla de las obras masculinas del mismo género. Ya se señaló al principio que según Ciplijauskaitė, la novela autobiográfica escrita por mujeres entabla un diálogo con la literatura previa. En el caso de la obra que se está analizando, dicho diálogo es en clave de burla. Este aspecto de "mimicry",¹⁵² propuesto por Luce Irigaray,¹⁵³ a pesar de la imitación que implica, incluye un componente de ironía, como ocurre en Picadura mortal.

El llegar a la conclusión de clasificar la obra como paródica se deriva del texto y de algunas manifestaciones de la escritora real. Analizando primero estas últimas, ya se indicó al principio de este estudio que Ortiz calificó a la obra de "juego" (7).¹⁵⁴ También dijo, "Para mí fue una experiencia literaria, una broma de oficio" (7). En este punto cabe traer a colación un comentario de Roland Barthes quien ha dicho, "El escritor es alguien que juega con el cuerpo de su madre".¹⁵⁵ Si los hombres escritores juegan con el cuerpo de la madre cuando crean una obra literaria, cabe preguntarse cuál es la posición de la mujer escritora, qué tipo de juego puede llevar a cabo. Al leer Picadura mortal hay una constante sensación de que la escritora está jugando con su propio cuerpo o, mejor dicho, con la imagen del cuerpo de la mujer que la sociedad falocéntrica ha creado. O sea, juega desde una posición de "otredad". Ella es la "otra" de la literatura, ya que tradicionalmente la escritura ha estado vedada a las mujeres y las obras escritas por mujeres han sido desvalorizadas. A continuación se analizará en qué consiste el juego de la escritora.

Ateniéndose ahora al texto, ya desde el principio de la narración se hace obvio que no va a ser ésta una típica novela policiaca, sino la representación de una, la mascarada. La narradora dice, "allí todo parecía montado para una representación, una representación de una mala novela policiaca" (26). Más adelante, y volviendo a una cita ya mencionada. Bárbara insiste sobre el aspecto teatral de la obra, diciendo, "Los personajes no resultaban simpáticos y tenían algo de cartón piedra" (26). O sea, el texto establece que no se van a encontrar en él personajes que tengan una calidad mimética con respecto a la sociedad, sino que resaltará su falsedad, su calidad de burdas imitaciones, en este caso, imitaciones de la literatura patriarcal. Este aspecto de falsedad es muy importante para el autor implícito ya que hay una tercera alusión al tema. Al mirar un crucifijo, Bárbara dice, "Al principio pensé que sería auténtico y en seguida comprobé que era sólo una mala imitación, una imitación de tercera o cuarta, como imitación eran los modales de Adolfo y los aires de mundo de la angelical madrastra. Un cromo de colores mal pintados" (26). Dicho con otras palabras, el crucifijo es un "mise

en abyme” o reflejo minúsculo de los personajes, y, por extensión, del texto. Siendo que el crucifijo es una copia mala, burlesca, lo mismo les ocurre a ellos. Ya se comentó anteriormente que la dependienta piensa lo mismo que la narradora, ya que dice, "Aquí la gente es humana" (59). O sea, los personajes de la obra son imitaciones de un intertexto que no presenta a las personas con veracidad.

Es más, no sólo son los personajes copias, sino copias exageradas, lo que le da a la obra su caracter paródico. Roberto no es sólo un donjuán, sino un donjuán ridículo. lo cual se pone de manifiesto en el siguiente fragmento, cuando éste intenta abrazar a Bárbara.

Era un poco monótono y previsible.

-Las manos quietas -dije.

Parecía un niño defraudado. Hacía pucheros.

-Nadie iba a enterarse.

-¿Enterarse de qué?

-De lo que usted y yo hiciéramos.

Ahora el gordo se ponía impertinente. Había sacado seis billetes de mil y los desplegabá ante mis ojos.

-Si me deja que esta noche le haga una visita...

Intentó meter los billetes en el bolso.

Con palabras de María, que aquel tipo me confundiese con una fulana no tenía demasiada importancia, porque siempre he pensado que la humillación recae sobre el que la lanza, pero lo del dinero me ofendía porque el gordo me confundía con una fulana de tercera. ¡Seis mil pesetas! Había llegado el momento de actuar de forma que se le quitaran definitivamente las ganas de volver a incordiarne.

El golpe en la nuca fue tan rápido que cayó al suelo sin haber tenido tiempo de decir ayy. (84)

La ironía y la burla de este fragmento son obvias. Roberto hace pucheros como un bebé cuando es despreciado y Bárbara se ofende por ser considerada una prostituta barata. Se puede preguntar el crítico cuál hubiera sido la cantidad no ofensiva y cómo hubiera reaccionado ella entonces. Pero ateniéndose al texto, el caracter paródico proviene también de que Bárbara no actúa rechazándole verbalmente, como había hecho hasta el momento, sino reduciéndole con una llave de karate. Se puede afirmar que en este

fragmento, como en el resto de la obra, no se encuentran unas cualidades ni intenciones miméticas ni didácticas, sino simplemente paródicas de las acciones intertextuales llevadas a cabo por el género masculino cuando es ofendido al intentar seducir.

La parodia también está presente en el lenguaje utilizado por los personajes. En algunas ocasiones, éste es tan falso y artificial que sólo alcanza significado si se lee como una burla del lenguaje utilizado en novelas de este tipo. Esto es especialmente evidente en una conversación entre Bárbara y Rosario. Es su primer encuentro y después de intercambiar tres o cuatro frases, ésta le dice, "Tiene gracia: ancha de caderas, pechos pequeños pero bien colocados, desenvoltura de lengua" (35). Tal vez sea innecesario insistir en que este tipo de frases no contiene ninguna semejanza con la realidad, mientras que si se lee provenientes de hombres y dirigidas a mujeres en las novelas policíacas.

También es de interés volver sobre el tema de la competitividad debido a que éste -al igual que el texto en general- se puede leer de múltiples maneras. Una lectura sería la ya mencionada que surge de la imagen reflejo del hombre. Otra sería que la obra se inscribe en el patriarcado por medio de la usurpación de algo que éste atribuye a las mujeres, en concreto, el mito de la competitividad entre mujeres. Y una tercera interpretación, si se califica a la obra de parodia, sería el de burla de la competitividad que los detectives masculinos sienten hacia todos los de su mismo género.

Pero tal vez donde el componente paródico de la obra se ofrezca con más fuerza sea en una corta escena que presencia Bárbara y que tiene como protagonista a María, la hija quinceañera de Adela y Roberto. La muchacha está cuidando de sus flores en el invernadero el cual "conservaba el olor fresco de las flores y la tierra húmeda" (138). Es realmente una imagen bucólica, la de la juventud rodeada de verdor, a la que nos tiene acostumbrados la literatura tradicional, pero la escritora subvierte esta típica y tópica visión de la mujer de una manera abrupta ya que las plantas de María no son aquellas que normalmente se asocian con los invernaderos: son carnívoras. Se lee, "María, con el

trajecito de organdi, parecía realmente una niña. Tenía la regadera en una mano y con la otra recortaba una planta. Conmover y relajante después de lo que acababa de dejar a mis espaldas; comieran o no moscas" (138). Es indudable el choque que recibe el lector al leer este pasaje ya que no se espera este final si se lee con los esquemas típicos de un lector de novelas policíacas. Dejando de un lado el significado, el acierto de la escritora incluye el empleo de palabras provenientes de dos campos semánticos opuestos. Por un lado tenemos, "trajecito", "organdi", "niña", "regadera" y "planta" y, por otro, "comieran" y "moscas". El ponerlas en el mismo contexto produce una sacudida en el lector que obliga a éste a pensar que el texto es una burla de la manera en que se presenta a la mujer en la literatura patriarcal.

C. INNOVACIONES

Ya se ha señalado que Picadura mortal es la primera novela española en la cual el personaje detectivesco corre a cargo de una mujer. A este respecto, también es sugerente la idea del texto como *mise en abyme* de la vida de la escritora real. Ya que Ortiz ocupa una posición en la sociedad que tradicionalmente ha sido asociada con los hombres, la situación de Bárbara como detective es un reflejo que duplica el original. Pero tal vez la mayor innovación sea la que se refiere al carácter paródico de la novela, ya que a pesar de estar estrechamente unida intertextualmente con la novela negra lo hace de una forma irónica.

A modo de recapitulación, se puede decir que esta novela por su carácter mimético del intertexto, y más específicamente por su representación del patriarcado evidente en los personajes y en la temática, pertenece a una fase femenina de la literatura de Lourdes Ortiz, mientras que el componente paródico la situaría más en la feminista. A esta catalogarización contribuye también el componente relacionado con el feminismo de la igualdad presente en el personaje de Bárbara. O sea, es una obra transitoria entre estos dos periodos.

Y se concluirá el presente estudio con una cita de la narradora. Al empezar la obra, se dispone a, "ponerme en marcha y verme de nuevo en la pretenciosa y desairada postura de aquél que busca enderezar entuertos y rescatar doncellas maltratadas" (11). Se debe subrayar que la narradora no hace la frase femenina. Tal vez hubiera podido decir "en la postura de aquélla que busca enderezar entuertos y rescatar doncellos maltratados". Aunque esto pueda sonar humorístico, no lo es, ya que la limitación de la narradora indica dos aspectos opresivos del patriarcado, primero que Bárbara para hacerse entender se ve obligada a utilizar un lenguaje masculino y segundo que el personaje no conoce modelos literarios femeninos que le indiquen una norma de comportamiento. Se ve obligada a usurpar un papel masculino lo que la sitúa en una difícil posición, la de mujer socorriendo a mujer cuando la sociedad espera que el socorredor sea hombre. No es de extrañar que luego la sociedad la califique de intrusa, si ella misma se considera como tal ("pretenciosa"). Tal vez se deba leer tal frase teniendo en cuenta la "mimicry" de Irigaray, pero si esto es verdad, sigue habiendo un problema ya que, como ella sugiere, "mimicry" es una estrategia empleada por aquél que está en una posición subordinada, y Suleiman escribe, "This raises the question of how one might go beyond mimicry, to other possible strategies not based on an ironic relation to a preexisting situation".¹⁵⁶ Es de esperar que las escritoras ofrezcan posibles soluciones a este problema. Y esto es lo que Ortiz hará en su obra Urraca, la cual se analizará en el capítulo 4.

CAPÍTULO 3

EN DÍAS COMO ÉSTOS: EL DISCURSO FALOCÉNTRICO DE LOURDES ORTIZ Y UNA LECTURA PALIMPSESTICA

Lourdes Ortiz publicó En días como éstos¹⁵⁷ en 1981. La fecha en cuestión es importante ya que las últimas décadas del siglo se caracterizan por los grandes avances obtenidos por las mujeres en casi todos los campos y llama la atención que en estas fechas, Ortiz, quien, como ya se dijo en la introducción, se califica a sí misma como feminista, produzca un texto que se inscribe plenamente en el discurso falocéntrico característico de la literatura tradicional y que contiene numerosos casos de misoginia sin cuestionarlos.

En esta sección, se analizará esta obra a nivel de la historia y el discurso para estudiar luego el falocentrismo que contiene y tratar de comprender qué se esconde tras él.

A. Historia y discurso

En días como éstos no está situada en unas coordenadas temporales y locales claramente especificadas por lo que al leerla distintos lectores pueden llegar a diferentes conclusiones. Por supuesto, existen en el texto una serie de indicios que permiten obtener algunas deducciones bastante seguras. Por ejemplo, en cuanto al lugar, los protagonistas se encuentran en una zona rural situada a unos sesenta kilómetros al sur de una frontera (22). Otro indicio para situar la obra en una coordenadas tiempo-espacio es la aceptación por parte de la comunidad de las actividades terroristas del personaje. Dice el herrero, "¡Pocos nos van quedando! ¡Bendito sea Dios que te devolvió el tuyo!... No hubo preguntas ni explicaciones; sólo a veces una rápida mirada de entendimiento, un 'no hace falta que digas nada' que servía para tranquilizar a Toni" (52). Los personajes viven bajo

un sistema judicial que somete a sus prisioneros a la tortura (39). Estos indicios pueden sugerir que los protagonistas pertenecen a un grupo subversivo tipo ETA.

La obra está dividida en tres macrosegmentos. En el primero, el lector conoce a Toni, quien lleva cuatro años en un grupo de resistencia al poder, y que, junto con tres compañeros, está huyendo por el monte. Después de matar a los perseguidores, los hombre se separan. Carlos, su mejor amigo, escapará a la frontera y Toni volverá al hogar.

En el segundo macrosegmento Toni ya lleva dos semanas en la granja, habiendo sido bien aceptado tanto por su familia como por los vecinos. Su hermano menor, Pedro, está ansioso por saber las actividades y pensamientos de Toni durante los cuatro años que pasó fuera de casa. Al poco tiempo será Pedro el que abandone la granja para unirse al grupo subversivo. Cuando un día la policía llega en su busca, Toni se niega a huir.

Al iniciarse el tercer y último macrosegmento Toni ya lleva dos meses en la cárcel. Allí se pone en contacto con Andrés, a quien ya conocía de antemano. Éste opina que fue Carlos quien dió el nombre de Toni a la policía, ya que áquel, a diferencia de sus compañeros, sigue libre. Andrés planea una fuga e invita a Toni a huir con él. A Toni le extraña su ayuda y se pregunta qué habrá detrás de ello. Aunque preferiría volver a una vida tranquila, los dirigentes de la organización ya han decidido que se reincorpore a la lucha, y Toni así lo hace. Finalmente, decide marcharse, pero antes de hacerlo le piden que se encuentre con Carlos para convencerle de que hable con los dirigentes de la organización. Ambos amigos se encuentran en un hangar del puerto. Cuando llega, Toni se da cuenta de que es una trampa; grita intentando avisar al amigo, pero ya es tarde; se oyen ráfagas de metralleta y los dos mueren.

Como se puede observar, los tres macrosegmentos tienen una estructura similar en cuanto se refiere a la relación de la narración con el tiempo. Cada uno empieza desde el presente, establece cuanto tiempo hace que los personajes se encuentran en la actual

situación (en el primero cuatro años; en el segundo, dos semanas; en el tercero, dos meses) y luego narra tanto analepsis como prolepsis.

Temática

El tema principal de En días como éstos es la crítica a la violencia sin sentido, irracional (al menos por parte de los que la cometen, aunque puede que no por parte de los que la dirigen) presente en algunas organizaciones subversivas. En esta obra no hay una crítica abierta, sino que ésta se presenta de una manera indirecta, sutil. Esto se consigue principalmente de dos maneras: por medio de los pensamientos y palabras del personaje principal, Toni, y a través de varios acontecimientos que se explicarán más adelante.

Los pensamientos de Toni acerca de la organización y el trabajo que lleva a cabo en ella se conocen a través del narrador extradiegético con frases como, "Ya no hay nada que hacer -insistió Toni, y pensó que quizá era el momento de añadir: '¿Y hacer qué? ¿Qué estamos haciendo exactamente?' " (32). Hay varias frases con significados similares al anterior que muestran cómo el texto pone énfasis en el estado anímico del personaje en cuanto a su posición en la organización. Se lee, "Toni se sintió cansado. -Ya no sé por qué luchamos -dijo" (34) y más adelante añade, "Nada ha cambiado desde que empecé. Eso es todo" (35)

Además de dudar sobre sus actividades dentro del grupo en el momento actual, Toni también duda sobre su entrada en el mismo. De su huida por el monte piensa, "Era un trámite que había de pasar para recuperar aquello que quizá nunca debiera haber dejado" (33). Toni también es un personaje que sufre cuando mata a los demás. Al disparar a los guardias que le han seguido a la cueva dice, " 'Dos muertes más, las últimas, tienen que ser las últimas', se dijo Toni, mientras notaba un sudor frío que destemplaba la espalda" (36). Las reacciones de los dos amigos al matar a estos guardias son opuestas. Esta oposición binaria hace resaltar de manera clara la posición de Toni. "Carlos nunca perdía la sangre fría, pero Toni no podía moverse y comenzó a llorar" (36).

Este último se pregunta el porqué de las muertes ya que no encuentra sentido a las acciones que está llevando a cabo. Se lee, "¿Por qué tuvieron que encontramos? ¿Por qué tuvieron que llegar hasta aquí? se repetía (37). Así el texto deja claro que este personaje pertenece a una organización en cuyo sentido y eficacia no cree. Aun más, no quiere seguir matando, pero a pesar de lo dicho anteriormente, sigue haciéndolo. (Una posible explicación a este tipo de acción se presentará más adelante al analizar el personaje.)

Otra manera de expresar la crítica a la violencia se halla en los acontecimientos anteriormente mencionados. Uno de ellos es la muerte del ya nombrado hermano menor de Toni, Pedro, destinado como el apóstol a seguir los pasos de aquél a quien admira. Su muerte ocurre cuando intenta volar un banco y le falla la bomba. La falta de sentido de esta muerte es obvia y los personajes insisten en varias ocasiones sobre la falta de lógica de la acción que debían llevar a cabo los atracadores, "Era una acción ridícula. Nadie en sus cabales la hubiera llevado a cabo" (111). Y un poco más tarde añaden, "Fallos como ése ha habido muchos" (111).

La crítica a estas organizaciones apunta también a la edad de sus miembros. El texto insiste en varias ocasiones en la juventud de algunos de los miembros del grupo terrorista. Por ejemplo, Paco, uno de los que se escapa de la cárcel con Toni, es un muchacho que apenas sale de la pubertad y a quien se describe como "casi un niño, delgado y pelirrojo, Paco que, todo el tiempo, le traía a Toni la imagen de Pedro. Dieciséis o diecisiete años calculaba" (93). También se achaca a la edad la muerte de Pedro. "Cuando son tan jóvenes no debieran encargarse de misiones como ésa. Comenten imprudencias" (101).

Aunque otros textos literarios intentan justificar o legitimar las organizaciones terroristas dándoles unos objetivos ideológicos dignos de alcanzar, no se dan en este texto indicios de las razones políticas o ideológicas por las que estos hombres luchan, aunque sí hay un párrafo muy claro que muestra cómo el muchacho se deslumbra ante las historias del hermano mayor, del hombre.

Pedro casi aplaudía al escucharle y apretaba los labios como si aquel miedo, puesto por Toni como freno, se convirtiera en meta y desafío. Imágenes de fango y muerte que en la cabeza de Pedro se traducían en aventura y serenidad ante el peligro. Hombria. (53)

Así pues, según el texto, la razón por la que estos muchachos se unen al grupo terrorista no tiene mucho que ver con ideales sociales y políticos, sino que se debe a un deseo mucho más básico, aunque menos idealista: el de realizarse como hombres, alcanzando las características que la sociedad que los rodea ha establecido como propias de su género: el amor a la aventura y la serenidad ante el peligro.

La crítica a la violencia también se extrae de la escena del secuestro. Toni le cuenta a su hermano los detalles de un secuestro en el que él tuvo que hacer de carcelero de un hombre inocente. Cuando los familiares o amigos del secuestrado se niegan a pagar el rescate, los terroristas consideran que están obligados a matarle para evitar no ser tomados en serio. Esta muerte causa una división de opiniones entre los compañeros. Unos lo consideran un asesinato: "Raúl dijo: 'Es un crimen. Allá vosotros.' Agustín dijo: 'Es la política. En eso estamos todos.' Toni acompañó al hombre y le pareció que lloraba. 'Son ellos los que le matan -dijo Agustín-, son ellos los que no han cedido' ".¹⁵⁸ Quitarle la vida a un ser humano, cuando ni los mismos terroristas están de acuerdo sobre ello, le resta fuerza a la causa subversiva.

En la última escena, la crítica alcanza su punto álgido ya que el texto presenta cómo los terroristas matan a dos de los suyos. La directiva de la organización, por medio de Agustín, ha sacado a Toni de la cárcel con la finalidad de que les entregue a Carlos. Toni ha sido manipulado de la misma manera que los muchachos de quince o dieciséis años son manipulados. Toni había sido un buen discípulo, pero ya no quiere seguir trabajando para ellos, por lo tanto, ya no les sirve.¹⁵⁹ Es desechable. La muerte de Toni hace hincapié en la falta de idealismo de este tipo de organizaciones. Más que una organización preocupada por el avance de unas ideas políticas o sociales, es una mafia con unos intereses propios, y -aunque el texto no insiste sobre esto- sí menciona en varias

ocasiones la obtención de dinero como la motivación detrás de las acciones criminales. Por ejemplo, Pedro muere intentando volar un banco (101) y Toni le cuenta al hermano, "Había que conseguir dinero y, aunque habíamos realizado ya pequeñas acciones, alguna sucursal de pueblo, algún banco del barrio, aquello era distinto" (59). La idea de que la organización terrorista funciona como una mafia criminal está presente varias veces más en el texto. Por ejemplo, cuando Toni expresa su deseo de marcharse, Carlos contesta, "Ellos no te dejarán marchar. Sabes muchas cosas" (34).

Con traición y muerte como final, el texto se convierte en un significante cuyo significado es la crítica de los grupos terroristas y más concretamente de la violencia que conllevan. El acierto del texto es hacer esta crítica de una manera muy sutil, sin ser descaradamente abierta, sin dar discursos conciliatorios y pacifistas. El narrador extradiegético ayuda a contar la historia, pero no la interpreta; no emite juicios sobre la rectitud de los actos ni tampoco los condena;¹⁶⁰ es el lector quien debe inferir si hay motivos o no para el crimen, si hay algo que justifique los asesinatos.

Personajes

El único personaje tratado en profundidad es Toni. Los demás sólo están esbozados con unos trazos muy sencillos que los convierten en unidimensionales. Estos tampoco evolucionan a lo largo de la narración. Así pues, a través de todo el texto, Carlos y Agustín son simplemente hombres activos, Pedro es el muchacho deslumbrado con las actividades del hermano mayor y Lucía, una muchacha que vive en su casa, tal vez su hermana, "la adolescente resabiada" (51).

Toni es un hombre muy sencillo cuyas características más sobresalientes son la pasividad y lealtad al amigo. También se insiste sobre su religiosidad aunque en ningún momento el texto intenta conciliar dicha religiosidad con el asesinato. Es trabajo del crítico ver como se relacionan ambos, si es que lo hacen. En cuanto al tipo de religión, según el texto, Toni da muestras de ser religioso a un nivel muy elemental, igual que lo es un niño pequeño, o sea, reza, se presigna, etc., pero no raciocina a un nivel filosófico

su relación con Dios. Por ejemplo, cuando oye ruidos que le hacen temer por su vida, busca a Dios como el niño que coge su mantita de seguridad o el juguete favorito para recibir confort, "Rezó bajito como ella le enseñara y como rezaba cada vez que se encontraba en peligro" (14). También reza para que los guardias escojan un camino diferente (28) y se santigua (19) antes de emprender una nueva huida. Su Dios es creador de la naturaleza. Cuando reflexiona sobre su sentido para vivir en el bosque, piensa, "que era un sencillito don que se le había dado como Dios da a los perros, a los zorros, a las alimañas, un olfato especial para defenderse" (14).

Otra característica de este personaje es su lealtad a los amigos. Por ejemplo, a pesar de que hay mucho que apunta a que Carlos le traicionó, Toni no quiere condenarle y cuando se le pide que se ponga en contacto con él, piensa, "Quizá aquello pudiera favorecerle. Si todo resultaba un montaje, un cúmulo de casualidades, Carlos tendría la oportunidad de hablar, de dar explicaciones (...) Toni creyó de pronto que él podría ayudar al amigo" (112). Esta lealtad es la que últimamente le conducirá a la muerte.

Pero el rasgo más sobresaliente del personaje principal de esta obra es la falta de iniciativa. Toni es un hombre notoriamente pasivo que prefiere aceptar lo que la vida le va trayendo más que luchar contra corriente. Esto se hace evidente en distintas situaciones entre las que se encuentran su entrada en prisión, su huida de la misma y su vuelta al grupo terrorista.

En el segundo macrosegmento, cuando le vienen a buscar los policías, no intenta escaparse ni tampoco más tarde intenta defenderse en el juicio. "Se había resignado" (80) dice el narrador extradiegético y, más adelante, se lee, "Había un cierto fatalismo en la conformidad de Toni, un sentimiento de aceptación, de necesidad de pagar por lo que había cometido y ni intentó defenderse cuando todavía estaba a tiempo, ni se lamentaba por encontrarse allí" (80).

La pasividad continúa fuera de la cárcel y el mismo personaje reflexiona sobre ella. El narrador dice, "Tumbado entre los sacos, Toni pensaba que también aquello

como todo lo demás le venía desde fuera: como los amigos, las decisiones, la iniciativa" (88).

Cuando no le dan el pasaporte se pone de manifiesto que una de las razones por las que le han sacado de la cárcel es para que continúe luchando, algo que él no deseaba. Aquí una vez más se demuestra la inacción del personaje, "Era el momento de decirlo: 'Yo preferiría' pero por ellos estaba afuera y ellos daban por supuesto que estaba de acuerdo. No dijo nada" (100).

Según cómo, es difícil creer que una persona continúa asesinando simplemente por ser pasivo. Es más fácil entender la actuación del personaje si se tienen en cuenta algunas de las ideas de Foucault.¹⁶¹ Siguiendo éstas, se puede decir que Toni se encuentra en una relación de poder donde las acciones son de tipo indirecto. O sea, las acciones de la directiva tienen como efecto el dominio de su comportamiento precisamente porque no son directas. Toni no está atado, ni se le obliga a asesinar amenazándole con una pistola. Se utilizan otras técnicas textuales, como, por ejemplo, el juego con su agradecimiento. "Por ellos estaba afuera," dice el narrador con la focalización de Toni, y esto hace que se quede con ellos cuando él no lo desea. En realidad, él no les pidió que le sacaran de la cárcel; es más, estaba satisfecho dentro de ella, pero sin embargo considera que les debe algo. Toni es dominado por medio de su agradecimiento. Es decir, la organización tiene poder sobre las acciones de Toni porque éste considera que debe estar agradecido. Como también señala Foucault, no existe una relación de poder si no se da la resistencia. Ésta aquí se manifiesta cada vez que el personaje piensa en abandonar el grupo, aunque no lo haga.

B. Estrategias

En En días como éstos, Lourdes Ortiz utiliza como una de sus estrategias la inscripción de su obra dentro del discurso patriarcal y falocéntrico. Ortiz continúa escribiendo dentro de una tradición literaria masculina, como ya hizo en Luz de la memoria; a esto se puede añadir que en la obra que se estudia ahora, utiliza también un

léxico falocéntrico. Pero, como si la adherencia a una tradición literaria centrada en el hombre no fuera suficiente para justificar la escritura, este texto tiene una doble vertiente que lo inscribe dentro del discurso falocéntrico y es su marcada misoginia, en cuanto contiene numerosos fragmentos que estereotipan a la mujer de maneras muy poco favorecedoras.

La inscripción de la obra en un discurso que desvalora y deshumaniza a la mujer es un aspecto que debe ser señalado ya que cabe preguntarse por la necesidad o motivación de una mujer para hacer esto en los años ochenta del siglo XX cuando las circunstancias para las escritoras habían cambiado tanto respecto a décadas y siglos anteriores. En la década de los ochenta, que es cuando se publicó En días como éstos, las mujeres poseían una libertad de expresión mayor que en cualquier momento precedente de la historia. Y, lo que tal vez sea aun más importante desde el punto de vista de una escritora, algunas eran ejecutivas en casas editoriales.¹⁶²

A continuación se demostrará por qué se afirma que este texto está inscrito dentro del discurso falocéntrico. Aunque los distintos aspectos se entremezclan en el texto, se intentará ejemplificar cada uno de ellos. También se intentarán encontrar razones que expliquen por qué se utiliza como estrategia principal para justificar el acto de escribir la inscripción del texto dentro de un discurso que oprime y cosifica a la mujer.

Ya se ha mostrado que el énfasis de la obra está en los personajes masculinos, y más concretamente en uno, Toni. Los temas también son masculinos: la vida de estos hombres en el grupo terrorista y en la cárcel. Parte integrante de este contenido es el erotismo falocéntrico presente en la obra. En días como éstos contiene varias escenas eróticas, todas con Toni como protagonista y marcadamente falocéntricas ya que es un hombre el que desea y trata a las mujeres como objetos. Cabe destacar desde el punto de vista de la crítica feminista los fragmentos que presentan la visita de Toni a la prostituta, Carmen. "Toni tenía ganas de mujer" (54) dice el narrador extradiegético y el protagonista decide ir a comprar una. El problema surge cuando en la intimidad no puede

actuar sexualmente. El texto señala que Toni "comenzó a sentirse mal y apartó los dedos" (55). Le viene a la mente la imagen de otra mujer, de Marta, haciendo el amor con Carlos y recuerda cuando se masturbó pensando en ella. Se lee, "Y cuando terminó sintió vergüenza por haber mirado, vergüenza por haber poseído a Marta y vergüenza por haberle robado al amigo, aunque fuera en sueños, el cuerpo de ella" (57). Decide no tener relaciones sexuales y descansar junto a la prostituta, pero minutos después siente ternura hacia ella y entonces sí puede penetrarla.

Estas escenas se pueden analizar de distintas maneras. Son innovadoras en cuanto traen a la literatura el erotismo que no se daba en décadas anteriores, al menos no de una forma tan explícita como lo hace Lourdes Ortiz. Probablemente, Ortiz sea una de las primeras escritoras españolas que trata el tema de la masturbación masculina. Pero, por otro lado, son tradicionales en cuanto el actante, el que mueve la acción, el que está en control de la situación, sigue siendo el hombre. Los tres aspectos ya mencionados anteriormente enfatizados por la literatura falocéntrica (personajes, temas y fantasías masculinas) se ejemplifican perfectamente en las tres vertientes en los fragmentos eróticos. El énfasis en estas escenas está en el personaje masculino, Toni. Los papeles de las dos mujeres, la comprada y la deseada, son mínimos. Lo único que sabemos de la prostituta es que intenta excitar a Toni sin conseguirlo y que actúa motivada por el dinero. Se lee, "Ella ahora estaba furiosa: -En cualquier caso es culpa tuya, así que... y golpeaba una mano sobre la otra como indicando "servicio cumplido" y paga como es ley" (57). No hay en ella ninguna motivación sexual o lúdica; sólo desea realizar su trabajo. El de Marta la deseada aun es menor. El texto sólo se concentra en su atractivo físico. Se lee,

Carlos y Marta hacían el amor y Toni pudo oír los jadeos de ella, el grito contenido, aquél desmayarse de la mujer que luego, cuando todo acabó, salió de la manta y se puso de pie, quedando desnuda y luminosa, como si toda la luna se la metiera dentro, como una de esas estatuas de mármol, duras y frías, tersas, que Toni había admirado en los libros de la escuela. (56).

La temática de estas escenas eróticas también es masculina. La búsqueda de la prostituta por el hombre, aunque se haya hecho creer a la mujer que es un tema universal, no lo es ya que el texto le pide a una lectora virtual que se identifique con el comprador no con la prostituta y esa búsqueda como hombre es una experiencia ajena a la mujer. La fantasía de penetrar a la mujer, como Toni desea hacer con Marta, en este caso también es masculina.

Además de estar centrado en el hombre, este texto se inscribe en el discurso patriarcal porque trata a la mujer como un objeto a ser poseído. "Es la mujer de Carlos" pensó (Toni) (57). Deshumaniza a la mujer convirtiéndola en algo que sólo sirve para satisfacer el apetito. Toni no desea a Carmen debido a algún valor intrínseco que ella posea, sino porque él "tenía ganas de mujer". Es la total objetivación y deshumanización de la mujer.

Debido a todo lo dicho anteriormente, se puede afirmar que Ortiz utiliza el erotismo falocéntrico como una estrategia más para justificar su escritura. Dicho de otra manera, al emplear un erotismo centrado en el hombre, se le da validez a la escritura ya que así ésta se hace reflejo del patriarcado.

Otro punto a destacar es el uso del léxico falocéntrico, es decir, vocabulario que se origina en el sistema patriarcal y que sólo es aplicable al hombre. Este tipo de léxico abunda en el texto, como por ejemplo, la madre le dice intentando que se levante, "En cuanto baja la fiebre un hombre no tiene por qué guardar cama" (106). El tipo de frase anterior implica que el hombre es diferente de la mujer y que por lo tanto sus normas de conductas han de ser también diferentes. Carlos al describir el trabajo que tienen que hacer también utiliza un léxico totalmente excluyente, ya que afirma, "Hacen falta cojones y decisión" (116). O sea, a pesar de que hay mujeres en su organización terrorista, para tener éxito en el trabajo hay que poseer la genitalia masculina, lo que -en teoría cuanto menos- excluiría a un segmento muy concreto del grupo.

El léxico del patriarcado también se oye en las palabras del narrador. Después de volver a la granja Toni entabla una relación con Adela, un personaje al que no se le atribuye ninguna palabra, pero el narrador dice, "Cuando bajaban al río y ella se dejaba, hacían proyectos" (69). En "Ella se dejaba" se oye otra vez la voz falocéntrica que no admite que la mujer sea un participante gustoso y lúdico en el juego sexual, sino alguien que sólo le permite al hombre realizar unos actos, contra su propia voluntad para satisfacer el deseo masculino. Por supuesto que tal vez ella también desee esas relaciones, pero el patriarcado le exige que actúe como si no fueran deseadas. En cualquier caso, dicho sistema le impide que ella sea la iniciadora o agresora en las interacciones sexuales relaciones. La voz del texto no permite que la mujer sea un igual, sino alguien a quien conquistar y poseer.

Hay numerosos fragmentos en el texto que muestran los estereotipos que el patriarcado atribuye a la mujer. Uno de ellos es la pasividad. Cuando arrestan a Toni, éste piensa en su madre. El narrador dice, "la imaginó a ella... sacaría los dos jerseys del saco y los doblaría cuidadosamente después de rociarlos con bolitas de naftalina. Luego los colocaría en el armario junto al montón de Pedro y esperaría, como había esperado siempre, a que alguno de los dos volviera" (75). Es de destacar que esta inactividad, o "esperar a ver lo que el futuro trae" sea también uno de los rasgos más característicos del personaje principal.

El texto también es reflejo del estereotipo que presenta a la mujer como el ángel del hogar y el descanso del guerrero. Pocos fragmentos hay que en tan pocas palabras plasmen ambos estereotipos tan claramente como el siguiente. Dice el narrador que Toni,

se acercaba a por Adela y dejaba que ella pensara en el futuro, que pusiera macetas y flores, que comprara manteles y bordara iniciales, que hablara de esos hijos que a su vez... y entonces Toni la hacía callarse y la tumbaba bajo su cuerpo y sólo así, cuando tenía la piel de Adela bajo la suya, volvía a recobrar la calma (70).

Esta obra contiene ejemplos de misoginia aun cuando parece estar rebatiéndola. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, el narrador extradiegético con la focalización de Toni dice, "Nunca debieron dejarla participar en aquello; ellas son de otra pasta... aunque Marta no vacilaba; también ella parecía saber lo que quería" (29). A primera vista, este pequeño párrafo parece constar de dos secciones: una primera plenamente inscrita en el discurso patriarcal y una segunda rebatiéndolo. En la primera se oye al hombre permitiendo que la mujer realice una labor y manifestando que las mujeres, todas, tienen una naturaleza diferente a la masculina. Como dice Cixous¹⁶³, se está midiendo a la mujer oponiéndola al hombre, ya que si ellas son de "otra pasta", se da por sobreentendido que la "pasta" original, la que importa, la que sirve para "participar en aquello" es la masculina. Según la naturaleza de la mujer, ésta no está hecha para participar en actos terroristas. En la segunda sección, se muestra la duda establecida por una experiencia que se opone al estereotipo femenino. Toni ha visto como Marta trabajaba, "Marta no vacilaba", pero aun esta experiencia no es suficiente para erradicar todas las preconcepciones sobre el género femenino y Toni no puede afirmar que Marta sabía lo que quería: como mucho puede llegar a decir que "parecía saber lo que quería". Así, esta segunda parte en realidad no rebate el discurso falocéntrico, sino que, en cierto sentido, lo afianza, ya que el hecho de que ni un compañero que ha visto a la mujer actuar pueda oponerse a ese discurso, desmentirlo y manifestar sin dudas que las mujeres (en este caso, Marta) no se ciñen al estereotipo, demuestra con qué inmensa fuerza está grabado en los miembros de la sociedad. Toni, al no desmentir el estereotipo a pesar de tener pruebas para hacerlo, lo aprueba, lo da por cierto.

Cuando algo no se ciñe al estereotipo, hay dos soluciones: cambiar el estereotipo o determinar que el hecho en cuestión no pertenece al grupo estereotipado. Esta segunda alternativa la vemos en funcionamiento otra vez cuando el texto se refiere a Marta. Se lee "Cuando Marta ingresó en el grupo Carlos refunfuñó: 'las mujeres son un estorbo'; luego Carlos había terminado por ablandarse: 'pero Marta apenas es una mujer', había

comentado, aceptándola ya, queriéndola" (41). Otra vez se observa que el verificar que la mujer no se ciñe al estereotipo no consigue cambiarlo, sino que se buscan alternativas. Marta pasa a ser "apenas mujer". Lo ilógico de la situación se hace aun más evidente cuando Carlos mantiene una relación sexual con este extraño ser que ahora tiene un sexo indefinido.

Como se ha visto, En días como éstos se inscribe dentro del discurso patriarcal dando énfasis a personajes, temas y fantasías masculinas, utilizando un léxico falocéntrico y mostrando estereotipos negativos de la mujer. Hay toda una tradición literaria que hace lo mismo. Lo que es de destacar es que esta obra de Lourdes Ortiz va aun más allá. Hay en todo el texto un esfuerzo obvio (aunque tal vez inconsciente) por alejar u ocultar lo de mujer. Esto es muy evidente cada vez que el texto se refiere a la madre de Toni debido al uso continuado del pronombre personal de tercera persona singular "ella" lo que produce un distanciamiento entre el personaje Toni y su madre. Ortiz utiliza el pronombre sin haber establecido antes su antecedente, sin haber dicho explícitamente que se esté hablando de la madre, lo que además crea extrañeza hacia lo femenino.

cuando se fue de casa ella debió llorar, pero cuando regresó para explicárselo ella se dió la vuelta sin censuras ni aprobaciones, en aquel gesto de "allá vosotros" que la situaba fuera del tiempo, acogedera y tierna. (11)

Si se leyera el párrafo anterior sustituyendo "ella" por "su madre", se podría apreciar cuánto cambiaría la carga emotiva del texto, ya que la palabra madre conlleva un fuerte bagaje connotativo sentimental mientras que la palabra ella es impersonal y como tal vacía de connotaciones emotivas. Al omitirla, se da este alejamiento entre Toni y su progenitora, se le distancia a él de la mujer y de sus emociones femeninas; se produce una extrañeza al leer los atributos femeninos (acogedera y tierna), en un párrafo que aun se refiere a él, ya que no se ha establecido claramente quién es el nuevo personaje; no se le ha dado nombre.

En otras ocasiones, los atributos que se le otorgan a la madre no son específicamente femeninos, sino una mezcla de ambos géneros; masculinos (fuerte, determinada) y femeninos (compasiva), como en el siguiente fragmento donde tampoco se ha establecido explícitamente que el antecedente de "ella" sea la madre,

¿Cómo reaccionaría ella si al amanecer, al levantarse para dar de comer a los animales, encontrara su cuerpo, el cuerpo de Jorge agonizando junto al pozo? Ella era fuerte y sabría reaccionar; Toni la imaginaba aplicándole los primeros auxilios, dando órdenes a los demás, aconsejando calma. Ella no se achicaría ante la muerte, ni ante las posibles preguntas. (44)

A lo largo del texto aparecen situaciones similares, en las que se produce un distanciamiento o extrañeza con respecto a las personajes femeninos. Debido a que esto es una constante en la novela, se puede afirmar que el distanciamiento de lo femenino es otra estrategia que se utiliza en En días como éstos para justificar la escritura.

Este ocultamiento de lo femenino es aun más obvio cuando se compara con el tratamiento que se le da a la palabra padre. No hay obstáculos en escribir "padre" ya que las connotaciones de este término son varoniles, fuertes, plenamente de acuerdo con el discurso patriarcal. Se lee, "De pequeño temblaba cuando su padre narraba historias de tiburones: huelen la sangre; van hacia la sangre" (25). El texto no busca un distanciamiento entre Toni e historias masculinas, que traten de sangre o caza, por lo tanto, no es necesario usar el pronombre "él" en lugar de las palabras "su padre" como se vió que era necesario anteriormente. Lo mismo ocurre en el siguiente párrafo, donde el narrador dice, "El río corría turbio y sucio, y a Toni le pareció que una vez más bajaba a sus aguas para la trucha o el salmón. Era época de veda. Su padre le había enseñado siempre a respetar la veda" (27).

Cabe preguntarse por qué una mujer feminista de finales de siglo escribe dentro de una tradición patriarcal. Creo que esto se puede aclarar parcialmente leyendo la anteriormente citada teoría de Elaine Showalter sobre las tres fases por las que atraviesan las subculturas.¹⁶⁴ Según dichas fases, y estableciendo que la narrativa de esta escritora

participa en diferentes momentos de una o de otra, se puede afirmar que En días como éstos está dentro de la primera. Las causas de esto son varias. Una de ellas es que la escritora no ha leído muchas obras escritas por mujeres. Sus modelos literarios son masculinos.¹⁶⁵ Como ya se ha demostrado, este texto refleja que se ha producido una interiorización, tanto de "los modelos de arte" como de las "concepciones de los roles sociales". Esto explicaría parcialmente porqué esta obra está tan inscrita dentro del discurso patriarcal.

Pero, aunque en una primera entrada en el texto éste parezca masculino debido tanto al fondo como a la forma, sigue siendo cierto el hecho de que ha sido escrito por una mujer. Puede uno preguntarse si esto se manifiesta de alguna forma.

La respuesta es afirmativa cuando se tiene en consideración lo que Roland Barthes¹⁶⁶ llama la multiplicidad del texto, el texto plural o polisémico, el texto "scriptible", aquél que no se agota con sólo una lectura, que contiene más de un significado. Y dichos significados son producidos por el lector.¹⁶⁷ En días como éstos es uno de tales textos. Si en un primer recorrido la mujer está ausente, en un segundo se hace presente de varias maneras. No es que la obra no sea sobre la crítica a la violencia, sino que contiene varios niveles de significado y para llegar a ellos se requiere una operación de palimpsesto¹⁶⁸ mediante la cual se van eliminando capas superiores de significado hasta llegar a un segundo nivel de significación, no más cierto que el primero, sino simplemente diferente de aquél que se halla a un nivel más superficial.

Para llegar a ese segundo nivel de significado -o si se prefiere, para llegar a otro significado- es útil utilizar algunos recursos de los sugeridos por Michael Riffaterre¹⁶⁹ para entender el significado del poema. Él escribe que la clave para revelar el significado¹⁷⁰ del poema se encuentra en aquello que nos sorprende en una primera lectura, lo que él llama las ingramaticalidades¹⁷¹ del texto: detalles contradictorios, algo que contradice la mimesis. Estas ingramaticalidades envían al lector a una lectura

retroactiva, que diría Barthes, o como dice Riffaterre, ocasionan una lectura hermeneútica.¹⁷²

Algunas de las ideas de Riffaterre se pueden aplicar al texto narrativo. Ya en la primera página de En días como éstos hay varias cosas que sorprenden al lector. Una de ellas es la ambigüedad genérica del personaje principal. Como primer indicio de ello, tenemos en el primer párrafo cómo este terrorista se despierta junto al amigo y le mira "como si pretendiera arroparle" (9), una acción culturalmente femenina, y más así en un texto tan adscrito al discurso patriarcal. También en este primer párrafo se indica su nombre, Toni, un nombre que puede ser tanto femenino como masculino. En estos momentos, el lector no sabe si está leyendo sobre un hombre o sobre una mujer. No será hasta que el narrador utilice un adjetivo masculino que se despejarán las dudas sobre su identidad.

A través de todo el texto nos encontramos con situaciones en las que el personaje principal sufre por sentir emociones que la sociedad no atribuye al género masculino. Dichas situaciones ejemplifican los efectos producidos por la sociedad cuando asigna emociones al sexo de la persona. Es decir, cuando la sociedad determina qué sentimientos son los correctos según el género del individuo. Debido a esto, Toni se avergüenza de distintas emociones que siente. Por ejemplo, cuando guarda la foto de la novia del amigo herido, Carlos le mira y dice, "Eres un sentimental, dijo. Toni sintió vergüenza" (19). Este avergonzamiento ocurre en otras ocasiones, y siempre cuando el personaje siente emociones que se asocian con el género femenino, como la compasión. En otro fragmento, se lee, "a Toni le daba lástima despertar a Carlos; se avergonzaba de ese sentimiento"(13).

En la escena del burdel, ya mencionada en relación con el erotismo falocéntrico, hay unas palabras que subvierten el significado inicial del texto. Cabe subrayar que, aunque su motivación para visitar el burdel es masculina y que en todo momento él se mantiene dentro de su papel de hombre, Toni no puede llevar a cabo el coito hasta que no

siente hacia la prostituta una emoción categorizada por el sistema patriarcal como femenina: la ternura (58). Este final es algo que choca con el significado precedente del fragmento y que obliga al lector a volver a leerlo bajo una nueva luz. A pesar de que él tiene ganas de mujer y de que la sociedad lo ha programado para disponer de la prostituta como si fuera un objeto, Toni no puede funcionar hasta que ella no se convierte en un ser humano y él siente emociones hacia ella. A partir de aquel día "se acercaba a comprarle caramelos" porque ella era muy golosa. La prostituta se ha convertido en un individuo con gustos propios.

La prueba final de la ambigüedad genérica de Toni está en su muerte. En ese momento, se lee que, "Le pareció que Carlos hacía un gesto y movía la cabeza: luego vió como se esforzaba por extender su brazo. Toni llegó hasta él; le costaba respirar y quería apartar las manchas negras de los ojos. Toni se apoyó en Carlos" (119). O sea, en una sociedad que establece claramente como los hombres no deben tocarse, sus muertes parecen más las de dos amantes que quieren morir abrazados que las de dos terroristas que han sido acibillados por las balas. Este fragmento vuelve a enviar al lector hacia atrás en la narración para volver a interpretar el texto. Tal vez sentir el contacto con la piel del amigo sea algo que los dos han deseado y que sólo se atreven a intentar alcanzar cuando van a morir. No es necesario insinuar que estos hombres desearan una relación homosexual, sino simplemente una libre de las opresiones que la sociedad causa también a los hombres, castrándolos cuando sienten pena, ternura, compasión o el deseo de tocar a un amigo. Como se puede observar, este segundo nivel de significado es una crítica al sistema patriarcal, no por lo que haga o deje de hacer a las mujeres, sino por el efecto negativo que tiene en los hombres. Hay otros textos que insisten sobre el negativo poder socializador del patriarcado. Uno de ellos es el ya mencionado en el que el narrador extradiegético da como razón para unirse a un grupo terrorista el deseo de hacerse hombres (53).

Y para acabar con este segundo nivel de significado, se volverá a mencionar el texto dado antes como prueba del estereotipo de la mujer como ángel del hogar y descanso del guerrero.

Se acercaba a por Adela y dejaba que ella pensara en el futuro, que pusiera macetas y flores, que comprara manteles y bordara iniciales, que hablara de esos hijos que a su vez... y entonces Toni la hacía callarse y la tumbaba bajo su cuerpo y sólo así, cuando tenía la piel de Adela bajo la suya, volvía a recobrar la calma (70).

La mujer aquí descrita es demasiado el prototipo del ángel del hogar para ser verosímil, especialmente a finales del siglo XX. El discurso patriarcal, hecho eco en las ideas de Toni, ha ido tan lejos que se ha convertido en una ingramaticalidad porque estereotipa a tal extremo a la mujer - haciendo manteles y bordando iniciales- que se convierte en un chiste. Otra vez se obliga al lector a que lea otra vez. Si lo que se lee no es cierto, ¿qué es lo que está diciendo el texto? Tal vez que la percepción de la mujer por parte del hombre es falsa, que el sistema patriarcal ha fallado doblemente, creando imágenes falsas y opresivas, tanto para los hombres como para las mujeres.

Se debe notar que esta ocultación del segundo nivel de significado se asemeja a la estrategia utilizada por Gertrudis Gómez de Avellaneda cuando escribió *Sab* (1841). Como ya se dijo en el Capítulo 1, en dicha obra se encuentra una crítica hacia el sistema esclavista, pero algunos estudios han visto más allá y opinan que dicha crítica oculta otra aun más profunda hacia el sistema patriarcal opresor de la mujer. Esta segunda censura más profunda también se hace evidente cuando se realiza una operación de palimpsesto. Las situaciones en las que se encontraban las dos escritoras son diferentes y puede que Ortiz oculte el segundo nivel por la misma razón por la que no emite juicios abiertos sobre la violencia. La crítica es más efectiva cuando no está deletreada, cuando el lector juzga sobre aquello que ha leído y llega a sus propias conclusiones. Ya se ha visto en varias ocasiones cómo éste es un texto que requiere la participación activa del lector, donde se le pide que produzca, más que consuma..

C. Innovaciones

Con esta obra, se ofrecen varias innovaciones tanto temáticas como estilísticas. La innovación temática de En días como éstos es destacable ya que el texto contiene una crítica al terrorismo¹⁷³ por medio de la vida de un terrorista en activo centrándose en el mismo, pero sin emitir juicios, algo que aun no se había hecho en la literatura española.

Entre las innovaciones estilísticas de Lourdes Ortiz se encuentra su juego con los pronombres personales. La escritora juega con los pronombres con tres finalidades distintas: para alejar lo femenino como ya se ha visto anteriormente, para poner en marcha lo que Barthes llama el código hermeneúutico y como recurso estilístico.

Ortiz utiliza el pronombre personal de tercera (en este caso plural) sin establecer previamente el antecedente para originar la curiosidad en el lector. "Toni husmeaba entre los árboles, presintiendo un nuevo ruido, algo que delatará la llegada de ellos" (17). En este momento el lector aun no sabe que Toni es un terrorista y por lo tanto no puede establecer con certitud a quién se refiere el texto cuando dice "ellos", si se trata de policías, o de un grupo opuesto, o de criminales que le persiguen. Las posibilidades son tan amplias como la imaginación del lector. Esto crea un diálogo con el texto que instiga la curiosidad, aunque en ocasiones las frases suenen un poco forzadas. Como ejemplo está el siguiente diálogo entre Toni y Carlos quienes discuten si deberían pararse a cuidar a Jorge o seguir escapándose. Se debe tener en cuenta, que el lector aun no sabe quienes son "ellos".

-Con eso dentro no puede curarse. Hay que taponar la herida, insistió Toni.
-Aquí no es el lugar, cortó el otro. No tenemos medios, y además ellos pueden alcanzarnos. (22)

Más adelante siguen con el tema,

-Yo podría extraer la bala. Mejoraría inmediatamente.
Tendríamos que aguardar unas horas y no podemos aguardar. Ellos deben estar cerca. (23).

Esta insistencia del autor implícito en el uso del pronombre sin antecedente estimula la curiosidad. Como diría Barthes, es una manera más de penetrar en el texto, de entrar dentro del código hermeneúutico por medio de una serie de preguntas que hacen que el lector busque respuestas. Pero en las frases anteriores se da una cierta artificialidad.

La libertad con que Ortiz alterna la persona gramatical en los párrafos de estilo indirecto es otra de las innovaciones estilísticas más características de esta escritora. Como ejemplo, se puede leer el siguiente párrafo:

El sedal se enrollaba despacio y él ayudaba a su padre a desenredarle. No todos los cebos son buenos. De pequeño buscaba en el fango las lombrices y las guardaba en un tarro de cristal; otras veces cazaba moscas. Las moscas son muy buenas, las pones en un hilo y sirven para cazar ranas. Cuando vuelva tengo que volver a aquella charca. (103).

Se ve aquí que la primera frase se refiere claramente a Toni en la tercera persona (él ayudaba). La segunda frase es simplemente una afirmación con la focalización de Toni. La tercera frase es ambigua en cuanto al sujeto debido a que tanto la primera como la tercera persona del singular del imperfecto tienen la misma terminación (buscaba, guardaba, cazaba). Podría tener tanto el mismo sujeto que la primera, el narrador extradiegético hablando de Toni, o tratarse ahora de un narrador autodiegético. La penúltima frase parece tener la focalización de Toni-niño contando sus experiencias de pequeño lo que es consecuente con las primeras palabras de la frase que la precede (de pequeño). Esta penúltima frase tiene un tono desenfadado debido al uso de la segunda persona (pones) y, al mismo tiempo, es ambigua como la tercera frase en cuanto no se sabe con certitud quien lo está diciendo. Esta ambigüedad en la tercera y cuarta frases crea una transición muy suave hacia la última frase de este fragmento. Rompiendo con el texto que la precede, la última frase contiene un sujeto en la primera persona (tengo) lo que podría causar dificultades cognitivas, pero la maestría narrativa de Lourdes Ortiz hace que este párrafo (y otros parecidos) resulte de gran belleza estilística y rítmica. Al mismo tiempo, nos encontramos aquí con una de las innovaciones de esta escritora ya

que es bastante inusitado combinar diferentes focalizaciones y sujetos en un mismo párrafo sin establecer antes qué se está haciendo, es decir, sin dar aviso por medio de un antecedente de que se ha cambiado el punto de vista.

A modo de recapitulación, se puede decir que en esta obra Lourdes Ortiz utiliza una serie de estrategias que inscriben su escritura dentro del discurso patriarcal. Corresponde a la etapa femenina de esta escritora ya que En días como éstos muestra una imitación de las características literarias del patriarcado. A pesar de esto, tras realizar una lectura palimpséstica, se puede observar que el texto se subvierte a sí mismo con diversos ejemplos que critican el patriarcado y su cultura falocéntrica, pero éstos no son suficientes para poder clasificar a la obra como feminista. Al mismo tiempo, en ésta su tercera obra aparecen algunos de los rasgos estilísticos que, como se verá más adelante, se convertirán en característicos de Lourdes Ortiz.

CAPÍTULO 4

URRACA Y CARMEN MARTÍN GAITE, EN BUSCA DE INTERLOCUTOR

Lourdes Ortiz publicó Urraca¹⁷⁴ en 1982. Puede que esta obra sea la que más atención ha atraído de la crítica especializada debido principalmente a la revaloración que ofrece de la vida de esta reina. Generalmente, los estudios sobre Urraca han sido muy positivos. Por ejemplo, Biruté Ciplijauskaitė la ha calificado como "la novela histórica femenina más interesante de los últimos años en España".¹⁷⁵

En el presente estudio, después de un análisis general de esta novela, se estudiarán con atención los aspectos metanarrativos de la misma, dentro del marco analítico presentado en los ensayos y narrativa de Carmen Martín Gaité.

A. Historia y discurso

En cuanto a estructura, la novela está formada por tres macrosegmentos o secciones, divididos éstos en capítulos. El primer capítulo está fuera de la crónica que se pretende narrar y actúa como prefacio, estableciendo la situación y cuál va a ser el objetivo de la escritura, mientras que el último tiene una función de epílogo.

Al empezar la narración, corre el año 1123 y Urraca-reina, una mujer de unos cuarenta años, destronada y prisionera en Valcabado a voluntad de su propio hijo, decide convertirse en cronista de su vida. La narradora autodiegética establece un inicial propósito del texto. "Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino" (10). Así, en la primera sección, hablará de su primer matrimonio con Raimundo de Borgoña. Finaliza esta sección con la muerte de su padre, el rey Alfonso VI, y su prevista ascensión al trono. En el segundo macrosegmento, Urraca principalmente cuenta detalles ocurridos

durante su segundo matrimonio con Alfonso de Aragón, pero van cambiando sus prioridades y evoluciona hacia una posición en la que le preocupa más lo que ella desea como persona que como reina. En la tercera sección, a pesar de continuar con la narración de la crónica, hay una todavía una mayor concienciación por parte de la narradora autodiegética. Con la muerte de Gelmírez, uno de sus principales enemigos, el rey-hijo decide liberarla. A través de su evolución como mujer, en las últimas páginas de la obra Urraca contempla el suicidio.

Temática

Como ya se ha visto, un tema central de esta obra es la crónica del reinado de Urraca con la focalización de la reina. Simultáneamente, el texto insiste frecuentemente en las dificultades que Urraca encontró para mantenerse en el poder debido a su género. Cuenta cómo en su primer matrimonio ella era la mujer objeto. Se lee, "Gelmírez, Roberto, fingía no reparar en los guiños de mi esposo, guiños destinados a mí, preparadores de lo que luego iba a darse" (24). Pero Urraca no asume un papel de víctima y entiende claramente su posición dentro del discurso patriarcal, "Una mujer sólo es mediadora, pensaba el Obispo y yo le dejaba creer, porque yo también había entendido que sólo con su ayuda podría retener lo que era mío" (26). Al mismo tiempo, su condición de mujer en ocasiones mitiga las situaciones. Ella dice, "mi hijo y el Obispo han tenido alguna consideración a mi sexo y a mis primeras canas; soy mujer, y como tal, se me ha concedido un encierro relativamente cómodo" (17).

Igual que Bárbara Arenas explicaba en Picadura mortal cómo subvertía las relaciones de poder, Urraca hace lo mismo, aprovechándose de su condición de mujer cuando le es conveniente. Por ejemplo, jugando con un escudero, él intenta insultarla, "Eres sólo una niña, una niña que quiere vestirse de hombre... Urraca marimacho" (18). Pero Urraca, que quiere ganar, se aprovechará de su cuerpo y del efecto que éste tiene en el muchacho. Dice, "y busqué con mis ojos los ojos del muchacho para que leyera el

tributo a sus brazos" (18). Luego se abrirá el corpiño para que se le salgan los pechos. Aprovechando la vacilación y turbación del muchacho, le gana.

Urraca se enfrenta con un dilema causado por la sociedad a la que pertenece. Por un lado, ella es una mujer, pero, al mismo tiempo, los modelos de mujer que conoce no la satisfacen, ya que, o son dóciles, como un "oso, tirado de un cordel" o asumen el papel de víctimas: "me aburrían las lágrimas de Constanza y sus suspiros de mujer insatisfecha" (19). Urraca es una mujer que no tiene modelos de conducta apropiados y que, por lo tanto, debe construir su propio camino. Debido al contexto histórico-social, no puede reivindicar el papel de la mujer, sino que debe inventar un nuevo tipo de ser, y así lo hace. Dice, "Yo, Urraca, emperatriz, mujer y hombre (...) Yo seré ese Andrógino, ya que no de cuerpo, sí en espíritu y voluntad" (163). Como señala Elaine Showalter, el andrógino es aquél que encuentra un "full balance and command of an emotional range that includes male and female elements"¹⁷⁶. Pero según el texto, Urraca no encuentra un balance, sino que sumerge todas las emociones, excepto las que están relacionadas con el poder y el deseo sexual. Escribiendo sobre Virginia Woolf, Showalter continúa escribiendo que andrógino "was the myth that helped her evade confrontations with her painful femaleness".¹⁷⁷ Creo que esta conclusión también es aplicable al personaje de Urraca durante la primera parte de la obra, por cuanto que siendo mujer se puede convertir en enemigo de ella misma, ya que ella también ha asimilado las preconcepciones del patriarcado sobre la mujer. Así dice, "Quizá tenían razón ellos: mi padre, Alfonso, Gelmírez y Pedro Ansúrez: puede ser que un reino sea demasiado grande o demasiado chico para una mujer" (109). El mito del andrógino le permite olvidar que es una mujer y los deseos e inquietudes que como tal tiene.

Conforme avanza el texto, el tiempo pasado a solas o hablando con Roberto ocasiona la evolución de Urraca como mujer. Ella dice, "Algo te pasa, Urraca... Quizá las largas conversaciones en solitario y con tu monje remueven antiguos principios y todo se confunde"(158). La escritura también contribuye a darle una nueva visión de su vida. "Y

ahora sé que mi crónica es escritura y la escritura me devuelve cosas nuevas, nunca dichas" (155). Esta evolución y concienciación del personaje se refleja de diversas maneras; una de ellas es en aquello que quiere contar. Después de referirse a las intrigas de la corte, dice, "Todo eso será Historia, pero a mí, aquí, en este monasterio, ha dejado de preocuparme el recuento de las batallas" (112). Urraca llega a un nivel de concienciación que se manifiesta por medio de los numerosos planes que tiene para cuando recobre la corona. Dichos planes son multidimensionales e incluyen todo aquello que ella había dejado de lado durante su reinado, como la música, la belleza, el placer de los sentidos, la naturaleza e incluso la justicia. Dice,

llenaré mi corte, esa antigua corte de León, de juglares y poetas, cambiaré mis sayas de lana por vestiduras de seda y construiré jardines más floridos aun que los de la lejana Córdoba (...) Aprenderé a tocar el salterio y el laúd, bajaré a las cocinas de palacio y haré que mis criados guisen grandes empanadas de hojaldre para festines propios de un sultán... traeré trovadores y danzarinas, y los tuyos podrán ir al molino todos los días de la semana sin pagar esos sueldos que tan injustos te parecen. (187)

También tiene planes que incluyen lo relacionado con lo cotidiano, obteniendo placer de las cosas más sencillas, en oposición a todo aquello relacionado con la guerra y la destrucción.

y me pasearé contigo por la huerta, junto a la ribera del Tajo, eligiendo los cultivos, distinguiendo cada planta, y habrá canales que llevarán el agua clara a esos lugares áridos que durante tanto tiempo sólo fueron pisados por mis ejércitos y los de mi esposo. (188)

Como se puede observar, Urraca ha llevado a cabo una gran evolución convirtiéndose en una mujer capaz de obtener placer de numerosas maneras. Pero, al mismo tiempo, también se ha concienciado sobre su papel de madre. Ahora, Urraca-madre no quiere que el hijo tenga remordimientos sobre su muerte y sabe que ella debe morir para que él pueda gobernar. Dice ésta, "Luego son pesados los remordimientos, son muchas las noches y a un hombre hecho y derecho pueden derrotarle los malos espíritus" (194). El final de la obra apunta hacia un suicidio. Estoy de acuerdo con Talbot, quien ha señalado

que dicho suicidio "affirms Urraca's newfound image and her capacity for love",¹⁷⁸ pero también da mucho que pensar que cuando una mujer se encuentra a sí misma y abandona el mito del andrógino lo que sigue es la autodestrucción, aunque sea con fines samaritanos. Dada la oposición que existe hoy en día en algunos círculos feministas entre feminismo de víctima o feminismo de poder, parece ser que el texto refleja un feminismo de víctima.¹⁷⁹ Aunque es ella misma la que se convierte en verdugo, su recientemente adquirido papel de madre la obliga a autodestruirse para que el hombre, el hijo, pueda vivir en tranquilidad. O sea, la mujer sigue siendo víctima del sistema patriarcal.

Otro tema que discurre a lo largo del texto, aunque no está tratado en mucha extensión, es el de la interacción entre las tres castas (cristiana, musulmana y judía) que convivían en la península ibérica durante la Edad Media. Esto es notorio por cuanto en la literatura española contemporánea no hay muchas obras literarias que reflejen dicho aspecto.¹⁸⁰ Desde el principio de la obra, el texto presenta una corte donde el rey Alfonso VI tiene como amante, a Zaida, antes esposa del rey de Córdoba, a la que sienta a su lado durante las audiencias. Por medio de su hijo Sancho, muerto a los diez años, ella, una musulmana (aunque más tarde fue bautizada) podría haber sido la madre del rey. La convivencia de las castas se evidencia también por medio de Cidellus, el médico judío de Alfonso VI. De aquél dice Urraca, "a él también le debo un cierto orgullo de ser yo" (154). Cidellus será quien enseñe a Urraca a escribir. Conforme con las ideas de Américo Castro presentadas en De la Edad Eonflictiva,¹⁸¹ Urraca también refleja cómo la intransigencia cristiana entra en España por medio de monjes europeos, con aquellos pertenecientes a la orden de Cluny, traídos por la segunda esposa de Alfonso VI, Constanza, los cuales insisten en que sólo hay un único Dios (13). Cidellus es sensible al cambio que está ocurriendo en la sociedad y le dice a Urraca, "Corren tiempos malos, Urraca, tiempos malos para nosotros; antes o después nuestra sangre volverá a correr"(155).

Más tarde, la reina se lamentará de que tal vez su hijo contribuya a la intransigencia debido a no haber sido educado como ella. Dice, "Mi hijo no ha crecido como yo, acunado al mismo tiempo por el sonido de las campanas de la catedral y los cantos al atardecer del almuédano en la mezquita, ni se ha sobresaltado ante el bramido del sofár que resuena como un lamento el día de la fiesta del año nuevo, el ros hasanah..." (156). Hacia el final de la obra, cuando Urraca piensa en los cambios que llevará a cabo si vuelve a reinar, sus planes también incluyen a las tres castas. Dice, "volveríamos a permitir que se construyeran mezquitas y sinagogas, junto a las nuevas iglesias que yo también, como mi madre, haré levantar" (189).

Fragmentación del texto y múltiples narradores

Uno de los aspectos más destacables de esta obra son aquellos relacionados con el múltiple papel del interlocutor. Por lo tanto, estoy de acuerdo con la afirmación de Robert C. Spires quien ha escrito que "In the final analysis, Urraca has more to say about written communication than about eleventh- and twelfth-century Spanish history",¹⁸² aunque se debe modificar la frase anterior añadiendo, "sobre comunicación escrita y oral", ya que de una manera implícita el texto insiste sobre las similitudes entre estas dos variantes comunicativas.

Al estudiar el componente metanarrativo de Urraca, es esclarecedor comparar esta obra con la producción literaria de Carmen Martín Gaité, probablemente la escritora española que más y mejor ha analizado la naturaleza del cuento, tanto en ensayos como en novelas. La importancia del interlocutor al estudiar una narración ya la establece Martín Gaité en El cuento de nunca acabar,¹⁸³ donde sugiere que la primera pregunta al enfrentarse con un texto es quién es el narrador, pero la segunda es a quién se dirige dicho narrador.¹⁸⁴ A continuación se analizará el papel del interlocutor en Urraca usando como marco teórico las observaciones que Martín Gaité presenta en algunos ensayos y narraciones, como en El cuento de nunca acabar, en El cuarto de atrás, en En busca de interlocutor y otras búsquedas y en Nubosidad variable.

Antes de analizar el papel del principal interlocutor de Urraca, Roberto, el monje, es necesario establecer que éste no es el único narratario presente en la obra, sino que éstos son múltiples¹⁸⁵, lo que ocasiona que se dé una narración fragmentada según sea uno u otro el destinatario de la misma.

El primer narratario del texto¹⁸⁶ es aquél a quien las crónicas van dirigidas: juglares, lectores de siglos venideros. O sea, no es un personaje que se pueda concretar en un sólo lector determinado, sino alguien que Urraca inventa para que pueda surgir su cuento. En el tercer capítulo aparece el siguiente narratario: Roberto. Ella dice, "como si la escritura no fuera suficiente, le pido que se quede y le hablo de Gelmirez" (21). Él también es la causa de una primera fragmentación del texto ya que a partir de aquí éste incluirá fragmentos dirigidos al narratario inventado receptor de la crónica (fragmentos supuestamente escritos) y transcripciones de las conversaciones con Roberto. Desde este punto, la mayor parte de la narración va dirigida a él, lo que se hace evidente por el frecuente uso del vocativo. "Para mí, Roberto, era uno más" (22), o "viendo dibujos en sus llamas, como tú, Roberto, puedes ver rostros en las sombras de la baldosa" (23).

A este Roberto-interlocutor presente, se debe añadir un segundo Roberto imaginado, ya que cuando éste se encuentra ausente, la reina invoca su recuerdo para que pueda seguir el cuento. Este Roberto ausente sería el tercer interlocutor. Dice Urraca,

Hoy no ha acudido a mi celda el hermano Roberto y le echo de menos y, de repente, esta crónica me parece vacía. ¿Qué he de contar? Las batallas, los cambios de humor, los acuerdos... Necesito conversar, necesito contarle al monje aquella jornada para que vuelvan las caras, resuenen de nuevo las palabras pronunciadas... para que todo adquiera vida. Y le cuento a él, como si estuviera a mi lado. (62)

El cuarto interlocutor es Gómez González, conde de Candespina, aliado y amante de la reina. Este cambio de interlocutor se hace obvio también mediante el empleo del vocativo. Se lee, "Conde, te contesté aquel día que a mí no me preocupaba el problema de la descendencia" (42). La función de este cambio es permitirle a la reina liberarse de

las limitaciones que le impone Roberto en cuanto a interlocutor y narrar aquello que ella desea. Dicho de otra manera, el interlocutor puede dictar el contenido del cuento y cuando la narradora quiere cambiar de historia, lo hace cambiando el destinatario de la misma. Así, cambia de Roberto a Gómez González cuando ella considera que Roberto no es el interlocutor adecuado. Dice, "no voy a narrar la risa a destiempo de don Pedro, su carcajada de gozador, sus mejillas rojas, ni te voy a hablar de la ternura de Gómez González, de su fidelidad, de su delicadeza. Esos, monjes, no son temas para una crónica"(43). Pero, afirmando su poder sobre la historia, en vez de dejar dichos cuentos fuera de la narración, cambia el narratario, lo que le permite narrar lo que ella quiere recordar. O sea, ejercita su papel primordial sobre la narración escogiendo los temas. Como señala Martín Gaité, "El narrador lo es tal por el acto de seleccionar".¹⁸⁷ Urraca dice, "¿Te acuerdas, allí donde te encuentres, Gómez González, de aquellas tardes, cuando a los dados os jugabais la cama y la reina?"(43). Y a continuación surge otro texto que no es parte de la crónica narrada a Roberto ya que incluye detalles íntimos de la vida de la reina.

El quinto narratario es el Obispo Bernardo Gelmírez. "Pedro Froilaz fue detenido y tú, Obispo, siempre más hábil, pudiste escapar a tiempo"(126). Como ocurría cuando Gómez González era el narratario, la presencia imaginada del Obispo permite a Urraca contar recuerdos relacionados con él, en concreto su mutua alianza.

Por último, se encuentra también presente en la obra otro interlocutor indefinido que no es ni Roberto ni el receptor de la crónica, ni ninguno de los otros ya mencionados anteriormente, ya que Urraca dice, "Mientras hablo para el monje pienso en la escritura, sueño con mi crónica. Escuché un día..." (57). Se podría afirmar que estos casos reflejan cómo Urraca se convierte en su propio interlocutor, o sea, ella es al mismo tiempo la emisora y la receptora del cuento. Según Martín Gaité, el narrador se convierte en su propio interlocutor cuando no existe otro interlocutor ideal. Tal idea aparece expresada en En El cuento de nunca acabar, donde Martín Gaité escribe, "El primer interlocutor

satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios personales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar".¹⁸⁸ Así, cuando Urraca no tiene un narratario perfecto que sea receptivo a su mensaje, ella se convierte en su propio narratario. Esto ocurre en varias ocasiones a lo largo de la obra. Por ejemplo, en otra ocasión dice, "A veces pienso que escribo esta historia para mí misma"(153).

Para recapitular lo dicho anteriormente, se puede afirmar que una de las características de Urraca es la fragmentación del texto, lo que es causado generalmente por cambio de interlocutor a quien va dirigido un cuento específico y también por la versión distinta del mismo, ya que Urraca en numerosas ocasiones ofrece diferentes versiones de la misma historia¹⁸⁹, insistiendo sobre la dificultad de contar algo que sea una verdad absoluta. Esta dificultad se complica también por cuanto las distintas versiones en algunas ocasiones son causadas por el deseo de Urraca de influir sobre la concepción que el interlocutor tiene de ella. De esta manera la narradora se autocensura cuando habla con Roberto y así surge otro texto no dirigido a él, "aunque eso no lo repito para ti, celebré con Gelmírez aquella muerte que me devolvía el triunfo" (35). Detrás de este silencio en relación con su interlocutor, se encuentra el afán de Urraca por conseguir que Roberto piense que ella es una mujer digna de ser admirada. "Yo soy tu reina y tú me miras con ese respeto que me es necesario para proseguir mi crónica" (34). En otro punto, Urraca dice,

¿Quién iba a hacer caso de cualquier otra versión, de aquélla que presenta a una madre que pretende controlar al hijo, encerrarle, quitarle su posible fuerza? Si te contara esta última, empezarías a intuir que el conde malvado no se diferenciaba demasiado de tu reina, y por eso bajo los ojos con modestia reinvento para ti aquella jornada. (74)

Lo que sigue a esta cita es otra versión de un cuento narrado previamente.

En Nubosidad variable,¹⁹⁰ Carmen Martín Gaité ofrece la metáfora de un espejo hecho añicos, donde cada fragmento ofrece una pequeña imagen de la realidad que

refleja, pero, al mismo tiempo, se imposibilita el obtener una interpretación fija y única. La metáfora del espejo roto se puede aplicar a Urraca ya que el texto está formado por numerosos cuentos, cada uno dando distintas versiones de esa realidad esquiva e imposibilitando asimismo el que se pueda encontrar un significado inamovible.¹⁹¹ A estos numerosos cuentos se les puede encontrar un marco común que estaría formado por los fragmentos en que Urraca es su propia interlocutora. Dicho con otras palabras, las variantes de un mismo cuento y los múltiples interlocutores de que se sirve la reina, ocasionan una fragmentación radical del texto, pero se obtiene la coherencia general por medio de un macrotexto donde el emisor y el receptor del cuento es la misma persona.

A pesar de que, como se ha dicho anteriormente, Urraca contiene múltiples interlocutores, el principal es Roberto. Éste tiene las mismas funciones que el desconocido vestido de negro visitante del autor implícito en El cuarto de atrás.¹⁹² Dicho texto, como Urraca, contiene una narradora autodiegética. En El cuarto de atrás, obra híbrida de novela fantástica y relato de memorias, la protagonista, una Carmen Martín Gaité que lleva tiempo sin poder escribir, sufre insomnio una noche de tormenta, cuando recibe la visita inesperada del mencionado desconocido.

Hay varias similitudes entre los dos interlocutores de estas obras, monje y desconocido. Primero, ambos posibilitan la escritura de una manera física. Roberto es el monje que trae la comida a la reina y le proporciona lo necesario para escribir (papel y pluma). El hombre vestido de negro también ayuda a la narradora a escribir dándole un bolígrafo y una libreta pequeña para que ella pueda apuntar recuerdos que teme olvidar.¹⁹³ En El cuarto, la ayuda que el interlocutor ofrece para que surja la escritura esaun mayor e introduce el componente fantástico ya que conforme avanza la narración el número de folios que hay situados bajo el sombrero del narrador va aumentando. La narradora se duerme y al despertar se encuentra con 182 folios numerados. El primero lleva el título El cuarto de atrás escrito en rotulador y empieza con las mismas palabras

que el libro físico que se ha leído. O sea, la presencia del interlocutor ocasiona que la narración oral se transforme en escritura.

El principal papel de los interlocutores es hacer que el texto fluya. Ya se ha dicho que el narrador puede ser el principal seleccionador del contenido, pero no es el único que tiene tal poder. La naturaleza del cuento es tal que el interlocutor también puede seleccionar. Martín Gaité compara esta interacción a un juego, diciendo, "Y siendo la narración, como creo que es, el juego por excelencia, una tela tejida al unísono entre quien la emite y quien la reclama".¹⁹⁴ La selección se realiza por medio de preguntas emitidas por el interlocutor. Roberto dice, "Háblame de Zaida -me pide" (27). De esta manera, la crónica contendrá cuentos que son del gusto del monje, "a ti te gustan sólo las historias románticas de caballeros y poetas" (100), mientras que limitará el número de casos relacionados con estrategias políticas, ya que éstos tienen un efecto negativo en el interlocutor. Dice Urraca, "Pero de nuevo te adormeces" (103).

Las preguntas y comentarios del hombre vestido de negro también guiarán la aparición de los recuerdos de Martín Gaité. Por ejemplo, la pregunta del desconocido sobre cuánto tiempo lleva viviendo en su casa, desencadena recuerdos de esa época relacionados con la escritura de su primera obra, Balneario.¹⁹⁵ Cuando la narradora cesa de contar, él insiste para que continúe la narración con un "sigame contando".¹⁹⁶

El componente temporal también es muy importante para que se dé el cuento. Según Martín Gaité, al contar no se debe proceder de una manera apresurada, sino pausada. En El cuarto de atrás, se encuentra el siguiente diálogo que enfatiza la necesidad de contar sin apresuramientos. El desconocido le pide a la escritora que le cuente el libro que piensa escribir,

- Lo que pasa es que se lo tendría que contar bien, si no, no vale la pena.
- ¿Y quién le pide que me lo cuente mal? No tendrá prisa, supongo.
- Yo no, ¿y usted?
- Tampoco. Así que adelante. Estamos en la mañana del entierro de Franco, ¿no?¹⁹⁷

Ambas narradoras también son conscientes de la función catalítica del interlocutor. Dice Urraca, "El hermano Roberto se sienta a mi lado y escucha. Yo, cansada de la escritura, fatigada del monólogo que nunca tendrá respuesta, recorro a él, para que me ayude a ordenar los pensamientos" (55). Y Martín Gaité escribe,

-Sí, estoy segura de que si me sentara a la máquina me pondría a escribir de corrido.

-Si quiere, me voy.

-No, por favor, es estando usted aquí como se me ocurren las cosas. 198

Como ya se ha dicho, en Urraca, la presencia física del interlocutor no es imprescindible para que fluya el recuerdo ya que la narradora se lo puede imaginar a su lado, escuchando. Durante el capítulo 3 de El cuarto de atrás, "Ven pronto a Cúnigan", el interlocutor también se encuentra ausente, pero la narradora sigue contándole historias que luego deberá decirle verbalmente. Dice, "Me tengo que acordar de contarle lo del cuarto de atrás. Y también lo del libro sobre los usos amorosos de la postguerra". 199

Un aspecto a destacar señalado por Martín Gaité es que la mayor diferencia entre la narración oral y escrita se centra en la presencia del interlocutor. Ella escribe, "si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da". 200 En Urraca, se da una variante de lo expuesto por Martín Gaité ya que en algunas ocasiones, a pesar de que los narradores no tienen interlocutores, los cuentos sí que avanzan, lo que contribuye a aumentar la fragmentación textual mencionada anteriormente. En un momento del texto, Roberto quiere contar las injusticias cometidas contra su padre, pero Urraca, al mismo tiempo, quiere recordar otra historia y se ha convertido en su propio narrario. Ella dice, "No puedo atenderte, monje, porque estoy escuchando las maldiciones gozosas de Alfonso, que eran siempre preámbulo y juego para lo que había de venir" (92). Roberto, de igual manera, tampoco le presta atención. "Roberto tampoco me escucha ahora. Recuerda los ojos arrancados, esa estatua de sal que miraba los cielos sin ver" (94). A partir de este momento se entremezclan ingeniosamente los dos cuentos, el de ella concentrado en su relación sexual con

Alfonso; el de él, teniendo como protagonista al padre cegado por no poder pagar el impuesto del molino. Estos fragmentos son doblemente significativos, ya que señalan también la evolución que se ha dado en el personaje de Roberto quien de ser interlocutor ha pasado a ser narrador. O sea, se ha convertido en un personaje actante con poder para hacer avanzar la obra según su deseo. Esta transformación refleja lo que ha escrito Martín Gaité, "otras veces el hecho de dar pie a la historia escuchada tiene una secuela de ramificaciones sentimentales en virtud de cuyos lazos el interlocutor puede llegar a acceder al rango de personaje principal".²⁰¹ Esta evolución del personaje de Roberto es primordial en cuanto a la obra en su totalidad ya que él representa y conoce un grupo social ajeno a la reina. Roberto es un miembro del pueblo. Hijo de campesinos humildes, su punto de vista es complementario del de Urraca. Mientras que ella intenta escribir una crónica tradicional con conspiraciones de estado y descripciones de batallas victoriosas, "A él le dan lo mismo nuestras vacilaciones, nuestros cálculos"(72), dice Urraca. Él trae a un primer plano la voz de aquéllos que han sido olvidados por las crónicas, los hombres y mujeres del pueblo que sufrían los excesos de los poderosos, "Los hombres persiguiendo a los animales, pisoteando la huerta, violando a la hermana y a la madre" (169). Se puede afirmar que mientras ella se preocupa por las olas de la historia, él está interesado en la intrahistoria.²⁰² Al unir los dos discursos en un texto, éste se hace doblemente rico.

La presencia de Roberto también contribuye a que aquello que intentaba ser una crónica tradicional incluya escenas íntimas que reflejan las tradiciones del pueblo. Por ejemplo, se lee,

El monje ha subido a mi celda una mata de hinojo y la ha prendido del ventano, al tiempo que me reprocha mis ojeras y mi desgana:

-Es bueno el hinojo para huyentar los males -dice.

(...)

-Allá en mi tierra -comento- las mujeres florean puertas y ventanas para ahuyentar las meigas.

-Son mejor los ajos -afirma Roberto-; mi madre colgaba del dintel ajos y un cuerno de vaca. (79).

Como se ha visto la presencia de interlocutor/interlocutores es central a Urraca por múltiples razones. Por un lado determina la estructura fragmentada de la obra, pero también el permitir que uno de dichos interlocutores pase a ser personaje principal, posibilita que, en cuanto a temática, pase de ser una crónica centrada en las experiencias existenciales de Urraca a un texto donde, aunque brevemente, se oye la voz de los anamnéticos, aquéllos, que olvidados de la historia, reclaman dar su versión de la historia.²⁰³

Cabe señalar que Robert C. Spires en "A Play of Difference: Fiction After Franco".²⁰⁴ ofrece una interpretación sobre el papel del narratario en esta obra, centrándose en la dinámica causada por los géneros en conflicto del narrador y del narratario. Según Spires, del mismo modo que Urraca cuando gobernaba tuvo que luchar contra una corte masculina que le era hostil, en el proceso de escribir su crónica se enfrenta con un interlocutor representante del discurso patriarcal que de diferentes maneras influye para que Urraca modifique su escritura. Spires escribe, "Once again, male resistance seems strategically positioned to usurp her power".²⁰⁵

B. Estrategias

La estrategia principal presente en esta obra es la de la revisión histórica.²⁰⁶ La crítica ya ha insistido mucho sobre el valor de esta novela por cuanto recobra como figura histórica a una mujer por medio de la revisión, por lo tanto dicho aspecto no se va a discutir en el presente estudio. Pero sí cabe señalar que la escritura revisionista es un aspecto bastante extendido entre las escritoras de los últimos veinte años²⁰⁷ y que refleja el llamamiento que hizo Hélène Cixous a las mujeres escritoras para que escribieran sobre su mundo y su cuerpo, ofreciendo su visión de la historia.²⁰⁸

C. Innovaciones

Varias innovaciones de esta novela están estrechamente ligadas con la temática. La primera también se relaciona con la estrategia, ya que el hecho de escribir una novela

histórica teniendo como protagonista a una reina generalmente olvidada por la historiografía patriarcal es claramente un aspecto innovador.

En cuanto a temática, el tratamiento, aunque breve, de las tres castas que convivían en la península durante la Edad Media, también es un aspecto que no ha sido muy desarrollado en la literatura española contemporánea, tal vez con la excepción de la obra de José Jiménez Lozano. A pesar de que los textos donde estos aspectos son tratados son relativamente cortos, contribuyen a enriquecer el texto con una visión más adecuada de lo que sería la población castellana durante el siglo XII.

Cabe insistir aquí sobre otra innovación como es la presencia manifiesta en el texto de los múltiples interlocutores, como ya se indicaba anteriormente, y la fragmentación que dicha presencia ocasiona.

Para finalizar, siguiendo con el propósito de clasificar la narrativa de Lourdes Ortiz según las fases propuestas por Elaine Showalter, cabe señalar que debido al componente revisionista, se la podría llamar una novela feminista. Esta obra también insiste en la evolución de Urraca como mujer y en los últimos capítulos la reina muestra su preocupación por lo que ella desea como persona, dejando al margen lo que la sociedad espera de ella. Esta preocupación de Urraca por encontrarse a sí misma como ser humano haría que la novela también tuviera componentes de la fase de mujer. Pero el suicidio final trunca tales deseos y vuelve a situar a la reina en el patriarcado. Por lo tanto, se puede afirmar que Urraca participa tanto de la primera como de la segunda fase.

CAPÍTULO 5

LA ESCRITURA PRE-SIMBÓLICA DE ARCÁNGELES

Después del cansancio producido entre los escritores españoles por la novela realista y social de los años 50 y principios de los 60, surge en España un gran interés por la novela experimental, y los críticos están de acuerdo en señalar a Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos, publicada en 1962, como la obra inauguradora de este renovador período. Sin embargo, el entusiasmo por la experimentación fue de corta duración, debido esto en parte a la alienación del lector. En 1975 con la publicación de La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza y sus dos bien diferenciadas secciones, se aprecia el abandono de muchas técnicas experimentales y el retorno a las tradicionales. Estas son características generalmente presentes en la novelística de los años 70 y 80 y que intentan la recuperación del lector. Debido a estas tendencias narrativas puede sorprender la aparición en 1986 de Arcángeles,²⁰⁹ la obra más experimental de Lourdes Ortiz, clasificada por algunos críticos como de "hermética".²¹⁰

Uno de los aspectos más destacados de este texto es su componente metaliterario centrado en el desarrollo de la novela misma. Como ya ha señalado el crítico Robert C. Spires, "Arcángeles is about its own process of creation".²¹¹ A pesar de que la obra sí contiene una historia en el sentido tradicional de la palabra, con personajes y acontecimientos que se prestan a un análisis narratológico, ésta se halla relegada a un nivel de anécdota y su principal función es servir de nexo a los tres macrosegmentos que la componen. En el presente estudio se intentará demostrar que, dejando al margen el aspecto metaliterario de Arcángeles, la obra es de gran interés para el crítico debido a la presencia de lo que se puede llamar escritura pre-simbólica, la cual compone el primer y tercer macrosegmentos.

A. Historia y discurso

La novela está dividida en tres macrosegmentos. El primero, a la vez el más extenso y experimental, se ocupa del proceso mismo de construcción de una novela mientras los personajes realizan un viaje por la sociedad contemporánea madrileña; el segundo incluye lo que se podría llamar una historia en el sentido tradicional de la palabra y el tercero combina características de la primera y segunda secciones.²¹²

A pesar de las diferencias mencionadas anteriormente, los tres macrosegmentos comparten el mismo contexto geográfico, temporal y cultural. Se desarrollan en la sociedad madrileña contemporánea y, como es característico de la novelística de Lourdes Ortiz, muestran unos personajes determinados por el angustioso epistema²¹³ en el que viven, aunque la obra en su totalidad no está exenta de esperanza. El primer y el tercer macrosegmentos o secciones también comparten dos de lo que se podrían llamar personajes: la novelista -a la que no se le da nombre- y su acompañante, Gabriel. En ellos, la novelista es a la vez la narradora autodiegética y la supuesta escritora del texto que se va creando a medida que avanza la narración. Pero hay que tener presente que el calificativo de autodiegético no es estrictamente correcto ya que a pesar de que sí narra el proceso por el cual ella crea la novela, la novelista misma no cuenta exclusivamente experiencias propias, sino aquellos acontecimientos en los cuales ella es general y principalmente sólo observadora. No es un personaje que mueva la acción y se limita a describir escenas que ella analiza atentamente. Excluyendo los dos primeros capítulos de la primera sección y aquéllos que componen la última sección, el "yo" narrativo está mayoritariamente ausente, salvo algunas excepciones como, por ejemplo, el capítulo 12, donde se lee, "y yo intento llegar a través suyo hacia ese África que pretendo describir" (112).

Primer macrosegmento

Debido a las diferencias entre los tres macrosegmentos que constituyen el texto, se deben analizar éstos separadamente. En el primero es donde se establece el fin de la

escritura. Dice Gabriel, "-Tú has dicho que el momento del amor no puede contarse," a lo que la novelista responde,

Y, sin embargo, es eso lo que quisiera contar. Quisiera desde aquí, desde el papel, abrazar al lector, erizarle, notar cómo aumenta su deseo, escuchar sus latidos, provocarle, percibir el acelerón del pulso, el despertar allá abajo del vértigo. (12)

En el momento de realizar la tarea que se ha trazado, la novelista se enfrenta con dos problemas relacionados con la forma y el fondo de la obra que ella quiere crear. La primera dificultad la define ella misma, la segunda se la señala Gabriel. Ella dice, "Encontrar el lenguaje, buscar el modo, la imagen..." (18) Y Gabriel opina que sus personajes no parecen reales ya que ella desconoce la misma sociedad en la que vive. Se lee, "A veces pienso que no te enteras de lo que pasa, comenta Gabriel; es como si vivieras en una campana de cristal, en una torre" (27). La solución al primer problema la encuentra por medio de la superposición de escenas aparentemente no relacionadas entre sí, cuya verdadera importancia se centra en las sensaciones que pueden despertar en un supuesto lector. El mismo texto así lo indica,

contar retazos, pedacitos, asumir el desorden, asumir el caos, escritura-clip de sensaciones, de silabas, de informaciones desperdigadas, de retazos, de gestos, de símbolos que se superponen (...) el viaje a través de las palabras, de los miedos, de... ¡Ahora! (18)

A partir de este momento, ocurre lo que la escritora anticipaba con una rápida sucesión de imágenes y símbolos cuyo significado podrá variar según la interpretación de cada lector individual.

Para solucionar el segundo problema, Gabriel y la novelista inician el mencionado viaje por la sociedad madrileña, visitando "este inmenso carnaval de la ciudad enferma y adorable" (34).²¹⁴ Así el texto se convierte en una sucesión de escenas cuyo principal nexo es la presencia de Gabriel en las mismas. Dichas escenas son muy variadas e incluyen tanto conversaciones con profesores universitarios, poetas e inmigrantes libaneses, como visitas a clubs nocturnos, a ensayos teatrales y a hogares de

parejas drogadictas. El protagonismo de Gabriel y el nivel de observación de la novelista también son muy variables. Por ejemplo, en el sexto capítulo se narra el momento en que él, como estudiante que busca trabajo, sufre el acoso sexual de un editor. Aquí, Gabriel mueve la acción con su rechazo de las propuestas. Lógicamente, la novelista estaba ausente cuando ocurrieron los hechos y debe basarse en las descripciones de Gabriel para reconstruir la situación. En cambio, en el capítulo quinto, donde se describe el convite de una boda, Gabriel es tan sólo un invitado que besa a los novios y saluda a familiares y amigos y es ella la observadora directa de la situación. También se da una situación (en el capítulo 4) en la que Gabriel no está presente físicamente, pero, a pesar de ello, la novelista piensa en él constantemente y se imagina cuáles serían sus comentarios. En todas las secciones, la novelista actúa a modo de filtro, seleccionando aquellas imágenes que le parecen más apropiadas para conseguir plasmar una serie de sensaciones, y modificándolas por medio de la metáfora. El empleo de la misma se analizará más adelante.

En cuanto al léxico empleado, el texto ofrece grandes contrastes entre el utilizado por la novelista y el que usan Gabriel y el resto de los personajes. Mientras que el de estos últimos refleja el habla cotidiana, el de ella es recargado, rebuscado, con abundancia de cultismos y palabras con resonancias exóticas. Por ejemplo, entre los cultismos se encuentra "hierofante" (16), "coturnos" (17) y "mucilago" (140), mientras que al leer "ellas beben ambrosía y néctar y hunden sus dedos en las vísceras del animal" (17) se pueden imaginar escenas de otras épocas y ambientes. La utilización de un léxico exótico para describir escenas cotidianas causa una cierta irracionalidad que está presente en toda esta sección. También abundan las alusiones míticas, históricas y referentes al ámbito del arte y la literatura. Así, entre otros y a modo ilustrativo, la novelista compara a Gabriel con Tetis, con Nerón, con Petrarca, con San Juan de la Cruz, con Kokoschka y con Peter-Pan.

A modo de recapitulación de lo anteriormente dicho, cabe señalar que este primer macrosegmento se caracteriza por su subjetividad, ya que la novelista interpreta aquellas escenas que observa sin limitarse a meramente describirlas. No existe un argumento propiamente dicho ya que la anécdota del viaje de los dos personajes es simplemente el soporte sobre el que se asientan las escenas que se van presentando.

Segundo macrosegmento

En esta sección (muy corta en comparación con la primera, 28 páginas frente a 132 de la primera) lo primero que se debe destacar es la presencia de la escritura tradicional que la constituye, especialmente si se tiene en consideración el carácter experimental de la que se acaba de analizar. Aquí sí que se encuentra un discurso racional y creíble, con personajes fijos inmersos en situaciones de poder y que constantemente intentan influir en la conducta de los otros.

Este macrosegmento está constituido por cuatro segmentos o capítulos que narran unos episodios en la vida de Manolo, un joven desempleado de 17 años; su hermana Rosi, de 16 años y dependienta en una mercería; y los amigos de ambos. Gabriel y la novelista están ausentes en esta sección, como lo está también la escritura pre-simbólica de la que se hablará más adelante.

Manolo es presionado por su madre para que encuentre trabajo en una sociedad que no se lo ofrece. De esta manera, el texto se hace eco de la problemática con que se enfrentan los jóvenes actuales a la hora de encontrar empleo, especialmente aquéllos que no poseen estudios ni una formación profesional específica. La falta de empleo y la solución dada a este problema es el tema central de la sección. El amigo de Manolo, Ezequiel, articula claramente la situación. "No hay trabajo, nene, ni para ti, ni para mí, ni para nadie..." (154).

Los personajes reflejan el nihilismo de la sociedad contemporánea, algo que Lourdes Ortiz desarrollará con más extensión en su obra Antes de la batalla.²¹⁵ Ezequiel quiere que Manolo venda droga, la única forma que aquél piensa que ambos tienen para

escapar de la pobreza. Luciano, otro amigo, se prostituye y anima a Manolo a que también lo haga, aunque éste se niega. Rosi debe soportar el acoso de su jefe. Ésta dice, "El muy marrano; se le va una mano si y otra no en cuanto me descuido" (157). Pero ella se aprovecha de la situación y obtiene favores materiales de él. Por medio de su novia, Eugenia, de quince años y sirvienta en una casa, Manolo encontrará trabajo de camarero en un pub. A pesar del ambiente en que se hayan inmersos, la esperanza no deja de estar ausente y Eugenia y Manolo parecen ser felices cuando están juntos. Manolo incluso bromea sobre la posibilidad de tener una relación sexual con la jefa de su novia.

Los dos macrosegmentos también difieren enormemente en cuanto al estilo. Si la metáfora y el lirismo son componentes principales de la primera sección, aquí ambos, aunque no ausentes, tampoco están tan extendidos. El lenguaje empleado también es muy diferente. Después de haber utilizado un lenguaje barroco y cultista, el autor real pasa a emplear un léxico coloquial que refleja el empleado por la generación más joven. Se lee, "me partías la jeta. ¿Y por qué no lo haces de una puñetera vez? ¿Por qué no dejas de enrollarte y comerme el coco como si...?"(145) A nivel de estilo, el principal aspecto experimental es la omisión de alguna puntuación gramatical, concretamente los puntos finales de párrafo.

Finalmente, siguiendo con la comparación entre ambos macrosegmentos, se puede observar que, mientras que en el primero dominaba la subjetividad, aquí predomina la objetividad, aspecto dictado principalmente por el papel del narrador. Donde antes había un narrador autodiegético, ahora se sitúa el narrador heterodiegético que, de una manera tradicional, presenta la historia, pero no la interpreta. No obstante, cabe añadir que incluso en este macrosegmento se juega con la experimentación y se dan algunos párrafos en primera persona donde el narrador es Manolo.

Tercer macrosegmento

Como ya se dijo anteriormente, esta sección combina características de las dos anteriores. Por un lado, la novelista y Gabriel vuelven a aparecer, igual que Manolo. Ella,

como narradora autodiegética vuelve a contar la historia. También se retoma aquí la problemática del desempleo, o subempleo, y las consecuencias que esto puede acarrear en la juventud, ejemplificada también ésta en Manolo. Como una continuación de la primera sección, prosigue aquí el proceso del desarrollo de la novela.

El argumento de este macrosegmento se puede resumir de la siguiente forma: Quique, amigo de Gabriel y de la novelista, está triste porque Andrés le ha dejado. En un bar conoce a Manolo que ya ha encontrado trabajo. Éste decide acostarse con Quique por diez mil pesetas, pero cuando van a tener relaciones sexuales, le asesina. Gabriel sabe que Manolo es el asesino de Quique, pero, no obstante le disculpa y dice, "No puedo verle como a un canalla. Hay algo de justicia natural en su acto" (193). Gabriel abandona a la novelista para ir a vivir con Manolo y éste acaba suicidándose, lo que le proporciona a ella el final de su obra.

La novela acaba con las siguientes frases dichas por Gabriel: "Seguro que tu final, para no perder la costumbre, es dramático y lacrimoso. Si me dejas a mí yo te escribo un final feliz... se me acaba de ocurrir uno y si tomamos una cerveza, a lo mejor, te lo cuento" (206). Según declaraciones de la autora real, estas palabras inyectan al texto con unas notas de esperanza. Lourdes Ortiz ha señalado que reflejan que "siempre hay posibilidades, sigue la vida".²¹⁶

En cuanto a estilo, este macrosegmento se puede considerar una continuación del primero, con una gran fluidez de imágenes y metáforas. Considérese el siguiente fragmento:

Gabriel se enfurruña por la confianza no pedida y mentalmente añade azufre a la soda y estrictina al Cola-Cao con coñac. Los veladores del café comparten apretujones y conversaciones monosilábicas que Gabriel se encarga de abrillantar con la gamuza.

-¡Es de no creérselo! ¡Fenomenal!

y Gabriel, que en ese instante sirve un café con leche, rezonga: "es de no creérselo" y mete cucarachas en el azucarero que Marta, "este año termino quinto y en cuanto pueda me largo, una aquí se adocena", recoge con la cucharilla y estampa en la mesita de mármol. (184)

Este fragmento sirve para ejemplificar varios aspectos mencionados anteriormente. Por un lado muestra la profusión de imágenes ya que, incluso en un espacio tan corto, Gabriel no contamina las bebidas con un solo producto, sino que utiliza tres: azufre, estrictina y cucarachas. También hay metáforas que personifican los objetos; aquí son los veladores (no sus ocupantes) los que se aprietan y hablan. Por otro lado se le otorgan cualidades materiales a conceptos intangibles y las conversaciones se pueden abrillantar con un trapo. Es de destacar la musicalidad del conjunto conseguido por medio de la aliteración de los fonemas consonánticos /f/, /φ/ y /r/; de la repetición de frases completas (es de no creérselo); y del uso de la conjunción "y" mediante la cual se impide el descanso entre una imagen y la siguiente. También cabe señalar el uso del estilo directo libre en dos ocasiones, con citas textuales que no tienen emisores específicos, lo que contribuye a darle rapidez al texto. Como se puede observar, el fragmento está narrado en el presente de indicativo, lo que es característica general de toda la obra.

Otro aspecto a subrayar es el papel de la narradora y su capacidad de interpretar aquello que observa. Ya que ella supone que el camarero está descontento con su trabajo, lo describe contaminando las bebidas de los clientes, algo que obviamente no ocurre, con lo que se demuestra la subjetividad del texto al presentar el punto de vista de la narradora. Este aspecto despierta la duda con respecto a la veracidad de lo anteriormente leído por cuanto, si lo que se lee es la interpretación de la novelista, cabe preguntarse si las conclusiones a las que llega son ciertas o no, sobre todo cuando se tiene presente que el actante no es Gabriel, como dice ella, sino Manolo, como se verá más adelante.

En cuanto a la novela en su totalidad, cabe señalar que se pueden encontrar varias correspondencias entre el texto aquí tratado, Urraca, también de Ortiz y El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité. En las tres novelas, las narradoras autodiegéticas son escritoras para las cuales la presencia del hombre (Gabriel, el monje y el desconocido vestido de negro, respectivamente) es fundamental para promover la escritura. Los tres, con sus

sugerencias y comentarios, dictan hasta cierto punto qué tipo de temas se van a tratar²¹⁷ y, por consiguiente, el desarrollo del texto, aunque la decisión final resta en manos de la mujer. La principal diferencia es que mientras en Urraca y en El cuarto de atrás las narradoras establecen diálogos con sus narratarios y a través de éstos va surgiendo texto, no ocurre así con frecuencia en Arcángeles, donde el texto surge al margen de las conversaciones.

Otro punto que se debe destacar es la intertextualidad de Arcángeles con otras obras de Lourdes Ortiz. Hay intertextualidad en cuanto a las referencias a la generación del desencanto. Dice Gabriel, "los que tienen más de treinta por lo general están bastante jodidos" (54) y Pilar, en Luz de la memoria, afirma, "somos una generación jodida" (177). También hay intertextualidad en cuanto a las actividades realizadas por los personajes. En Arcángeles, se lee que "Quique acude a reuniones clandestinas, combate sindicatos horizontales, ingresa sucesivamente en diferentes partidos, es elegido delegado de Facultad, está a punto de formar parte de varias ejecutivas, suspende asignaturas y repite cursos, decide que lo único que le interesa es el porro y que la política es siempre algo sucio" (180). Estas etapas y las consecuencias a las que llevan a los personajes son las mismas que se vieron en Luz de la memoria y que también estarán presentes más tarde en Antes de la batalla.

La escritura pre-simbólica

Desde el punto de vista ginocrítico, se debe destacar el capítulo 4 ya que empieza con la pregunta dirigida a la novelista por una estudiante norteamericana, "¿usted cree que existe una literatura específicamente femenina?" (35). Dado que la novelista no responde directamente, la estudiante insiste con su pregunta, a lo que aquélla responde, "En todo caso hay una literatura de hoy" (40).

Llegados a este punto, cabe hacer un inciso para traer a colación un tema relacionado con la literatura femenina: lo que algunos críticos han dado en llamar "écriture féminine" y las supuestas características de la misma.²¹⁸ Dichas características

incluirían la fluidez, el ritmo y la ruptura del mismo, la presencia de un discurso sin claros comienzos y fines que a veces puede parecer irracional, la multiplicidad de papeles en los personajes, y la dificultad para definir las relaciones de poder entre los mismos. También, en ocasiones, los lectores no deben creer lo que leen.²¹⁹ Por supuesto, habrá textos pre-simbólicos que contengan algunas, pero no todas estas cualidades. Como se puede observar, dichas características están generalmente ausentes en el discurso patriarcal, cuyos principales rasgos identificadores serían: un discurso con un claro principio y final, personajes con papeles fijos cuyos discursos son lógicos y racionales, nunca arbitrarios; y la presencia de relaciones de poder entre los personajes que se pueden situar en un *continuum* de poder-sobre a poder-igualitario. También, en general, los lectores pueden creer lo que leen, si se son partidarios del discurso patriarcal.

Debido a que este nuevo tipo de escritura es producido tanto por hombres como por mujeres (baste recordar al escritor francés Jean Genet y su obra Les chaises) y a que los propugnadores de la misma no han establecido de manera sólida por qué sería exclusivamente femenina, tal vez una terminología más concreta sería la de escritura pre-simbólica relacionada con la etapa pre-simbólica descrita por Jacques Lacan y activa antes de que la Ley del Padre, y con ésta las reglas del patriarcado, sea impuesta en ambos géneros. Dicho con otras palabras, si la Ley del Padre impone sus reglas y dicta el tipo de escritura patriarcal, haciéndola pasar por universal, lo hace en ambos géneros, por lo cual, tanto mujeres como hombres podrían intentar liberarse de las reglas y reconectar con el lenguaje pre-simbólico. Llamarla "femenina" sería volver a introducir una oposición binaria basada en un supuesto determinismo biológico, del mismo modo que hace el patriarcado.

Cabe destacar que el primer macrosegmento de Arcángeles contiene todas las características anteriormente mencionadas como propias de la escritura pre-simbólica. A continuación se señalarán algunas de ellas. Tal vez la más obvia sería la relacionada con el principio y fin de la historia ya que los numerosos capítulos que lo forman no los

contienen. La escritora implícita se zambulle de lleno en una situación sin dar un preámbulo claro y específico de lo que va a suceder y, de la misma forma, cuando ha finalizado con la descripción, la abandona.

Una aparente irracionalidad también está presente a través de todo el primer macrosegmento. Baste con citar un fragmento que lo ejemplifique:

Gabriel empuja columpios rococós para que ella deje caer su zapatito, juega a la rayuela y al avión, canta canciones de toda la vida, se abandona al descubrimiento de la carne y construye monumentales andamiajes disparatados para que ella se revuelque entre pájaros y brotes de heno fresco. Gabriel ensancha el tiempo, y como el monje alelado y absorto en el canto del pájaro, descubre la eternidad y la transmite, dejándose llevar.
(66)

Por supuesto que la irracionalidad sólo es aparente ya que bajo estas frases está la intención de la novelista de presentar al hombre como un enamorado jovial y esto se lleva a cabo por medio de una gran fluidez de imágenes superpuestas, como la primera del mencionado fragmento que trae a la memoria el célebre cuadro de Fragonard, El columpio, del siglo XVIII, y la de los juegos con aviones propios del siglo XX.

Nótese también la aliteración causada por la repetición de los fonemas /k/, /j/, y de la conjunción "y". Nótese también el juego con los sonidos de "ella" y "llevar" que empiezan y ponen punto final al fragmento. Estas aliteraciones contribuyen a la musicalidad del texto, aspecto esencial de toda la obra. Otro ejemplo diferente se encuentra en el capítulo donde Gabriel habla con los poetas, ya que en éste, se encuentran fragmentos en forma de verso. Se lee:

(el poeta joven) se consuela con el aleteo de las letras.
-pues Larrea solía...
-cualquier edición de menos de...
-no hace crítica. Lo que hace es...
-edición de bolsillo...
-Obras completas
-Le gustaba pasear
-Larrea
-Caballo verde

-Altoaguirre
 -Crítica, lo que se hace crítica
 -sí: de bolsillo, de bolsillo. Tres mil ejemplares
 -rrea
 -sillo
 -ejemplares. (107)

La asonancia, la aliteración y la variación en el número de sílabas de cada línea ocasionan que fragmentos como éste contengan una gran musicalidad a la que también contribuye su fragmentada repetición a través del texto cuando intercalan las descripciones de la novelista.

También es de destacar la multiplicidad de papeles en los personajes, concretamente en Gabriel. En los diferentes ambientes que visitan la novelista y Gabriel, éste absorbe las características de los personajes que los habitan para desde ese punto convertirse en el máximo representante de cada situación. De esta manera, en la noche del travestí, Gabriel está "luciendo tetas de silicona" (25); al pensar en los cabarets, "Marlén-Liza-Helmut-Gabriel se cala la chistera" (38); en la discoteca "Gabriel, punki por una noche, vampiriza muchachas escuálidas" (57); cuando está con los poetas, "Gabriel/Garcilaso borda liras a la orilla del Manzanares" (105). Debido a estas transformaciones, que son incesantes a través de toda la obra, se hace imposible analizar a este personaje mediante la aplicación de teorías narratológicas tradicionales ya que su principal característica es su capacidad camaleónica. Dicho aspecto contribuye también a la aparente irracionalidad del texto ya que el lector se enfrenta con un personaje que parece cambiar tanto de cuerpo como de personalidad. Esto también es un exponente de otra de las características dadas como determinativas de la escritura pre-simbólica que sería la imposibilidad por parte del lector de creer aquello que lee. La clave para llegar a la comprensión del texto no se da hasta el tercer macrosegmento. Aquí "Gabriel, camarero en el turno de tarde, introduce las propinas en el bolsillo de la chaquetilla blanca" (183). O sea, ha sufrido otra transformación, pero al llegar a este punto se presenta la objeción ya que se lee,

Cuando volvemos a casa, Gabriel se enfada.

-No sé por qué llamas Gabriel a Manolo. Gabriel soy yo. (186)

Con lo que se indica que las múltiples personalidades que se le han otorgado al personaje han sido producto de la imaginación de la novelista. Ella, al entrar en contacto con los distintos habitantes de la sociedad madrileña extrajo sus características más relevantes y las otorgó a su compañero.²²⁰

También se debe señalar que este texto imposibilita el llevar a cabo un análisis de las relaciones de poder presentes en él debido principalmente a la plasticidad del personaje de Gabriel. No se le puede situar dentro de unos esquemas fijos ya que su principal cualidad es el cambio.

Hasta aquí se han dado las características de una supuesta escritura pre-simbólica. Si es cierto que existe este tipo de escritura, o que la terminología para definirla es correcta, cabría preguntarse si se halla presente en otros textos y qué tipo de textos son éstos. La respuesta es afirmativa ya que las rimas infantiles y los cuentos dedicados a los más pequeños son un claro exponente de ella. Creo que esto es algo lógico ya que los receptores que estarían más preparados para recibir el mensaje pre-simbólico serían aquellos en los cuales las leyes del patriarcado aun no han arraigado y que son capaces de recibir el mensaje sin anteponerle esquemas preconcebidos. Con esto, me refiero a niños de hasta cuatro o cinco años de edad y también a aquellas personas que por distintas circunstancias, sean culturales o sociales, adoptan las leyes de la escritura patriarcal aunque sin perder completamente la capacidad de obtener placer a través de la escritura pre-simbólica.

Ténganse en consideración las siguientes rimas infantiles de la literatura catalana.

Peix, peix, peix, peix

Pop, pop, pop, pop

Ñam!

Pop, pop, pop, pop

Peix, peix, peix, peix

Ñam!²²¹

que camina,
 que camina.
 Un tren petitó
 que camina sense por.
 Pí! Pí!²²²

Estas rimas comparten las características anteriormente mencionadas. No tienen principio ni fin ni hay personajes que establezcan relaciones de poder. Si contienen un discurso irracional, como lo es el del pequeño tren andariego, y un gran ritmo producido por asonancias y aliteraciones. También se encuentra en ellas un aspecto fundamental como lo es la ruptura de dicho ritmo con el "ñam" de la primera y el "pi" de la segunda ya que se utilizan vocales y consonantes que no se habían empleado anteriormente.

Es notable también que estas rimas guardan gran parecido con el llamado "lenguaje de cuna," producido por niños de dos años y cuya principal finalidad es la obtención del placer que el ser humano siente al combinar palabras con similitudes fonéticas o semánticas. Por ejemplo, Anthony Weird de dos años y diez meses fue observado disfrutando mientras decía,

Bink
 Let Bobo Bink
 Blue Bink
 Blue Kink²²³

Algunos lingüistas afirman que una de las características principales del lenguaje de cuna es la libertad que siente el niño de jugar con las palabras debido a que este lenguaje no está enfocado en la comunicación, sino en la diversión.²²⁴ Lo mismo se puede afirmar de las rimas descritas anteriormente, cuyo objetivo más sobresaliente es producir el placer asociado con la repetición de los sonidos.

La escritura pre-simbólica no sólo está presente en las rimas tradicionales, sino en la poesía contemporánea dedicada a los niños más pequeños. El siguiente poema de Amparo Madrona²²⁵ es un ejemplo de ello:

El colibrí
 colí colá
 coleaba con la cola calada

coli colé
 coloreada
 colí coló
 del colobrí
 colí colú
 colacoleador con la cola
 colí colá
 colacoleante
 colá colé coli coló colú
 del Colibri.

En cambio, conforme el narratario avanza en edad, adquiere unas expectativas en cuanto al texto, por lo que el emisor lo modifica, ciñéndose más a las leyes de la escritura patriarcal. Así, se puede observar que la poesía dedicada a niños más mayores, digamos con más de seis años, ya presenta personajes fijos que interaccionan. También se dan situaciones con principio y fin. Como ejemplo, véase el poema de Gloria Fuertes "El hombre que sabía volar"²²⁶

Un señor llega al circo.
 -Buenas. Vengo a pedir trabajo.
 -¿Y usted qué sabe hacer?
 -Yo sé hacer el pájaro.
 -Eso lo hace cualquiera.
 -No, señor, no lo crea.
 -Déjeme en paz,
 tengo que hacer esta mañana.
 Y el pobre hombre
 que buscaba trabajo
 salió volando por la ventana.

Aunque en este poema también hay irracionalidad, ésta tiene un componente humorístico que no poseían los textos anteriores. Esto es debido a que los niños que ya han empezado la educación básica han asimilado las leyes de la racionalidad del patriarcado y encuentran risible aquello que se desvía de la norma. Conforme avanza la socialización, la racionalidad se afianza en su posición central dentro del patriarcado.²²⁷

Dado que la escritura pre-simbólica se halla presente en rimas y poemas infantiles, otra cuestión sería verificar si también lo está en la narrativa infantil. Un ejemplo muy claro se encuentra en el cuento de Maurice Sendak, Where The Wild

Things Are.²²⁸ A pesar de que dicha obra está escrita en inglés, se hace válida la comparación con Arcángeles, ya que si, como propongo, el lenguaje patriarcal sumerge el pre-simbólico, las características presentes en éste cruzarían barreras lingüísticas. Dicho con otras palabras, el lenguaje pre-simbólico se puede dar por igual en cualquier lengua occidental.²²⁹ Dado que el patriarcado es muy similar en las culturas occidentales, aquello que desvalora e intenta suprimir también es similar.

El argumento de la obra es el siguiente: Max, un niño de cinco o seis años, se viste con un traje de lobo y hace muchas travesuras. Su madre le castiga enviándole a su habitación donde esa noche crece un bosque. Aparece un barco privado que le lleva a donde están las cosas salvajes y allí se hace rey. Al sentirse solo y triste vuelve a su habitación donde le espera la cena caliente.

Esta obra sí contiene un principio y final, pero no hay interacciones de poder, aunque sí de dominación. Las cosas salvajes, ilustradas como monstruos fantásticos, con características humanas y animales, no pueden defenderse del hechizo de Max, quien los adiestra por medio de la hipnosis. Max también es un personaje cambiante ya que es un pequeño salvaje, un viajante en el barco, rey de las cosas salvajes y finalmente un niño que ansía que le quieran. Al quitarse el traje de lobo las cosas vuelven a la normalidad y nuevamente está en su cuarto donde le espera la cena caliente.

Un aspecto fundamental de la obra es la irracionalidad causada no tan sólo por la presencia de las cosas salvajes, lo que ya es común en los cuentos infantiles y no iría completamente contra la razón, sino por el crecimiento del bosque y el transcurso del tiempo. Se lee,

and he sailed through night and day
and in and out of weeks
and almost over a year

Como ocurre con Arcángeles, aquí surge la incredulidad sobre las palabras del narrador heterodiegético, mientras que generalmente en los discursos patriarcales éste se halla por

encima de toda duda. Por supuesto que esta irracionalidad sólo es patente para el lector adulto ya que el pequeño no es todavía plenamente consciente del significado de dichos términos temporales.

También como en Arcángeles, el autor implícito combina textos escritos en forma de verso con aquellos en forma de narración. Pero el ritmo y la musicalidad están presentes a través de toda la obra, igual que la ruptura de dicho ritmo. Se lee,

The wild things roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth
and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws but Max
stepped into his private boat and waved good-bye

Este fragmento es muy similar al mencionado anteriormente sobre Manolo y su presunto envenenamiento de las bebidas. También aquí hay una gran fluidez de imágenes en cuanto a las acciones ejecutadas por las cosas salvajes. Se da aliteración con la repetición de los fonemas consonánticos /s/, /t/, /r/ especialmente en la primera y segunda líneas. Poco a poco, va disminuyendo la aliteración hasta consistir sólo en la repetición de la /t/ para finalmente concluir con la sorpresa de "waved good-bye" compuesta por sonidos no oídos anteriormente. Como en la obra de Lourdes Ortiz, la aliteración también está constituida por la repetición de palabras completas, "their" y "and", y se debe resaltar que el extenso uso de la conjunción "y" también se empleó en Arcángeles para darle fluidez y rapidez al texto. El ritmo de este párrafo también es complementado por la repetición en cuatro ocasiones del orden sintáctico consistente en verbo, adjetivo posesivo, adjetivo cualificativo, nombre común y conjunción. Otra característica similar en ambos textos es la ausencia de puntuación final, concretamente los puntos que señalarían el final del párrafo.

A modo de recapitulación, cabe decir que la escritura pre-simbólica se halla muy extendida en las rimas y poesías infantiles. Su empleo en la narración no es tan común, pero, sin embargo, también está presente. Dicha presencia procede del hecho de que en estos casos y debido a la edad del narratario, el narrador sabe que aquél será receptivo al

mensaje y por tanto los escritores que se dirigen a la infancia se sienten libres de las presiones de la escritura patriarcal. Los escritores que tienen por narratarios a adultos pueden predecir una cierta resistencia por parte de éstos a recibir textos compuestos por este tipo de escritura y debido a ello de alguna manera se autocensuran con la consecuencia de que ésta no se encuentre tan difundida entre los textos para adultos. Otra posibilidad es que algunos escritores tal vez no posean la capacidad de reconectar con algo que el patriarcado ha sumergido. De cualquier manera, indudablemente, se les debe reconocer a los proponentes de la "écriture féminine" el traer a un primer plano la dominación de la escritura patriarcal y el insistir en la utilización de otro sistema que rompa las cadenas impuestas por áquel.

B. Estrategias

Parece obvio señalar que debido al carácter experimental de Arcángeles, dicha obra no se presta a encontrar en ella las estrategias que se hallaron en las precedentes obras de Lourdes Ortiz. A esto también contribuye el hecho de que la novela es en gran parte metaliteraria y que no está constituida por la escritura tradicional, sino la ya mencionada escritura pre-simbólica. A pesar de lo dicho anteriormente, cabe destacar que el texto sí contiene elementos patriarcales como son el gran énfasis en personajes masculinos, por ejemplo, Gabriel y Manolo, los poetas, el profesor universitario, el catedrático y el inmigrante libanés. Mayoritariamente, la novela ofrece una imagen negativa de las mujeres ya que las presentadas son generalmente prostitutas e incluso la entrevistadora norteamericana está descrita con "sonrisa estúpida del que cree que todo está por hacer" (39) con lo que se perpetúan los estereotipos patriarcales sobre la mujer.

C. Innovaciones

La mayor innovación de Arcángeles se halla en las características pre-simbólicas expuestas anteriormente. Centrándose en la historia que cuenta, Robert C. Spires ha señalado que la novela "attempts to redefine the very concept of story".²³⁰ También cabe señalar que se encuentran en ella otros aspectos estilísticos innovativos como son la

experimentación con la puntuación. Por ejemplo, se omiten muchos puntos finales de párrafos que son seguidos por frases empezadas por minúsculas, como el siguiente, donde cada línea del texto procede de un interlocutor diferente. La primera es emitida por la madre y la segunda por el hijo.

-Todo el día ahí, mano a mano con tus jueguecitos. ¡Si tu padre no dilo de una vez, di lo que ya me has dicho tantas veces. (146)

Se debe recordar que este tipo de libertades con la puntuación gramatical ya han sido tomadas por otros escritores españoles contemporáneos que experimentaron con la escritura tradicional. Baste recordar la novela de Juan Goytisolo, Señas de identidad, publicada en 1966.

También en esta obra, la autora implícita utiliza las frases inacabadas, característica suya que ya se analizará con más detenimiento en el capítulo 7. La frase siguiente es ejemplo de esto: "el verbo se latinoamericaniza y se hace obsceno, o se coge demasiado, se coge porque la desidia, porque..." (122). Estas frases requieren la participación activa del lector para que se les dé un significado completo, por lo tanto dichos significados pueden variar enormemente.

Otro aspecto característico de Arcángeles, y que no está muy difundido en las otras novelas de la misma autora, es el empleo de la metáfora. Dichas metáforas son de tipos muy variados. Algunas personalizan los objetos, mientras que otras otorgan características de los animales a las personas. Cuando Gabriel, ofendido por las proposiciones de Gonzalo se pelea con él y le tira el tintero, se lee, "Los libros saltan de los estantes y Gabriel convertido en calamar lanza su tinta negra para cegar a Gonzalo" (53). Las metáforas también le dan el don de la animación a los sentimientos; por ejemplo, la desolación es móvil y puede mojar aquello que la rodea: "su desolación empapa los libros de la colección Austral, salpica a la botella casi vacía" (178). En otras ocasiones la misma metáfora se aplica a dos personajes al unísono, recreando un ambiente histórico y activando los esquemas previos que los lectores puedan tener sobre

el mismo. Así se observa a Gabriel y al profesor como si estuvieran en el califato de Córdoba, u otro parecido:

El profesor se endereza ligeramente y su voz de triple se atranca en las eses como si los Osús y los olés legitimaran su decisión, reclamaran su vuelta y, cuando Gabriel abre la boca, reclinado en arrayanes, tocando laúdes que adormecen al sultán, él viste damascos y babuchas apuntadas y evoca los placeres del harén:

-Al fin y al cabo tenemos sangre árabe. (83)

Coincidentemente, es de señalar que otra escritora española que emplea también frecuentemente la metáfora es Carmen Martín Gaité. Esto se pone de relieve en su última obra, Lo raro es vivir²³¹ donde una mujer que tuvo una relación conflictiva con su madre describe el mundo que la rodea que la rodea por medio de metáforas. La protagonista, refiriéndose a su insistencia en llamar al viajar en metro, "bajar al bosque", afirma que "aquella metáfora, como todas, tenía poder para conquistar otros territorios" (31). Pero a diferencia de Arcángeles, la también narradora autodiegética de Lo raro es vivir comenta a menudo el uso que hace de las mismas e incluso juzga su calidad y originalidad. En otro punto de la narración compara su confusión mental a un viaje en barco en un día de oleaje y comenta,

Yo había estado a punto de perder la noción, de acabar confundida y anulada por movimientos extraños al mío, a punto de suprimir el frágil nexo entre las peripecias del oleaje y el rumbo de los barcos, otra metáfora, y además demasiado trivial. (36)

Otra diferencia entre ambas obras es que mientras que el empleo de la metáfora se encuentra prácticamente en cada página del primer y tercer macrosegmento de Arcángeles constituyendo un componente básico y primordial de la novela que incluso dificulta la lectura de la misma, en Lo raro es vivir no se halla tan extendida y en ningún momento pone barreras a la comprensión.

Para concluir y a modo de recapitulación, se señalará que el componente experimental y metaliterario de Arcángeles sitúa a esta novela dentro de la escritura de

mujer debido principalmente al énfasis puesto en el proceso narratológico, aspecto que a pesar de estar presente también en la literatura patriarcal no es patrimonio de ésta. También se debe señalar que la novelista es una mujer, y aunque ella no presenta una problemática específica de su género, el texto sí sitúa a la mujer como escritora, algo que el patriarcado le vedaba. Debido a este componente, la obra muestra un nuevo modelo de mujer. Sin embargo, la novela también posee elementos patriarcales, principalmente la ya mencionada tipificación de la mujer y la colocación del hombre en el centro, es decir, las pocas mujeres que se presentan son prostitutas o seres vacíos y los personajes principales son masculinos. Estos últimos aspectos configuran el que se pueda afirmar que Arcángeles posee componentes de la etapa llamada escritura femenina y que sigue perpetuando los estereotipos falocéntricos.

CAPÍTULO 6

LA SUBVERSIÓN DE LOS MITOS FEMENINOS EN LOS MOTIVOS DE CIRCE

Hélène Cixous es una de las escritoras francesas contemporáneas más influyentes, debido en gran parte a los conceptos feministas expuestos en sus numerosos escritos, ya sean en la forma de ensayo, novela, teatro, poesía o crítica literaria.

Como ya se dijo en la introducción, Cixous mantiene que las mujeres nacen en una sociedad dominada por un discurso logocéntrico lo cual viene siendo reflejado en la literatura clásica occidental desde sus mismos orígenes, como se ve en la representación de la mujer en la Biblia y en La Odisea, donde las mujeres son siempre descritas desde el punto de vista del hombre y sin darles su propia voz.

En el ensayo "Le Rire de la Meduse", Cixous pide a las mujeres que escriban y que subviertan estas representaciones femeninas, y esto es precisamente lo que hace Lourdes Ortiz en Los motivos de Circe²³² donde seis mujeres bíblicas o de la Odisea (más la Gioconda) son presentadas bajo una nueva luz. En la obra de Lourdes Ortiz, seis mujeres, a las que se podría calificar como mitos occidentales -Eva, Circe, Penélope, Betsabé, Salomé y Gioconda-, hablan mostrando al lector un lado desconocido de ellas, ya que cuentan sus historias desde sus puntos de vista.

A. Historia y discurso

En este trabajo se analiza Los motivos de Circe usando como marco teórico las ideas expuestas en los ensayos de Hélène Cixous.²³³ Tras un breve análisis de la estructura de cada cuento, se mostrará como Lourdes Ortiz en Los motivos de Circe, y, de acuerdo con los conceptos de Hélène Cixous, deconstruye algunos mitos femeninos. Asimismo, se verá como, al igual que hacen los textos de Cixous, la obra de Ortiz también refleja que las mujeres nacen en un mundo logocéntrico en el cual los hombres

están caracterizados con la posesión de la palabra y las mujeres sufren bajo el poder masculino.

La deconstrucción de personajes míticos es de gran relevancia para la crítica feminista ya que, como Felicidad González Santamera expone en su estudio sobre los personajes de Los motivos de Circe, el mito es "parte fundamental de la cultura, una serie de historias, de personajes y de imágenes que, repetidos incansablemente, variados, y puestos al día, forman el sustrato de nuestra concepción del mundo"²³⁴. Por lo tanto, una nueva concepción del mismo puede ser de gran ayuda para modificar las ideas preconcebidas de la sociedad actual.

Eva

En este cuento, la historia es una analepsis recordada por la Eva bíblica desde un punto posterior al fratricidio. Hay momentos de analepsis homodiegética, donde Eva recuerda situaciones protagonizadas por ella y Adán, y otros de analepsis heterodiegética, donde los protagonistas son Cain y Abel. El narrador parece ser la memoria de Eva dirigiéndose a ella misma en segunda persona.²³⁵

Esta "voz interior" va recordando a Eva cómo era la vida con Adán en un principio, cómo fue después de la caída y cómo sus dos hijos crecieron con dos personalidades opuestas, lo que desembocaría en el asesinato.

Es éste un cuento de gran lirismo donde el narrador lleva a cabo un discurrir de la conciencia en el cual la palabra final de una frase inicia un pensamiento diferente a desarrollar en el próximo párrafo. Por ejemplo, después de la frase "tras un largo periodo de tiempo..." sigue un párrafo dedicado a discurrir sobre éste: "El tiempo, piensas, y al decirlo vuelves a experimentar un escalofrío" (50). A esta técnica también se la ha calificado como asociación de ideas.²³⁶

Desde las primeras líneas, Adán está caracterizado por su control del discurso logocéntrico. Dice el texto: "jugaba con las palabras y nombraba las cosas" (47), "A Adán, todavía sin nombre, le gustaba distinguir, clasificar: vuela, pero también nada"

(48). Adán está descrito como el estereotipo del hombre en la cultura occidental: inquieto, violento, emprendedor, activo, fuerte.

El texto intenta explicar el origen de la desigualdad entre esta primera pareja. En relación con el comportamiento, Eva sigue la iniciativa de Adán; cuando él desea una piel de leopardo ella también la desea, incluso le incita a ir a cazar. Al traerle él, la presunta relación de igualdad originaria entre los dos cambia, tanto de ella hacia él como de él hacia ella. Ahora ella es sumisa, agradecida, regalada y protegida por el hombre. Eva siente que él ya no la trata como una compañera de juegos sino como una fiera a domar, alguien a quien poseer. Se lee, "Y tú no eras tú sino sólo premio" (55).

Son de destacar las representaciones de Caín y Abel. En La Biblia y en el cuento, Caín es cazador y Abel pastor, pero aquí, el texto otorga a Caín características tradicionalmente asociadas con el hombre y a Abel las asociadas con la mujer. Así, Caín es temerario, desafiante, competitivo. Está bajo la influencia del furor del padre, y quiere poseer a la madre. Abel es dulce, sereno, perdido en sueños. Abel es la prolongación de Eva, mientras que Caín se identifica con Adán. Pero, como su padre, Abel posee también el don de la palabra. Se lee, "sentado a tu lado, volvía a contemplar los pájaros y los nombraba"(53). También es poeta y músico que toca la flauta.

Según este cuento, antes de la manzana había una unión entre Adán y Eva, esta unión se rompió. Abel era la esperanza, la posibilidad de una nueva igualdad entre los sexos, "macho-hembra que asumía la síntesis de aquella primitiva unión, antes de nuevo de la manzana" (53), pero Caín tiene envidia y celos de Abel ya que éste posee algo que aquél no tiene, "el afán creador de Abel que, como dios antes de la caída, dibujaba las cosas, las daba forma" (56).

Las principales características de Abel no son apreciadas por los hombres, igual que las características femeninas tampoco ahora lo son. El texto lo expone claramente, "Abel-hembra, Abel infame para el hermano, Abel despreciado e ignorado por el humo, Abel-mujercita, poeta inútil" (56). De esta manera, se puede observar que este cuento

contiene dos vertientes. Por un lado se ve cómo Ortiz subvierte el mito de Eva quien pasa de ser la primera tentadora a ser la primera mujer poseída, pero también se puede observar cómo la autora plantea la idea de que el pecado original ocasionó la separación y desigualdad entre los sexos. El abismo que se creó podía haber sido cruzado por Abel, pero los hombres que controlaban el discurso falocéntrico con su fuerza física no lo permitieron. El hombre que podía haber revalorizado las características femeninas fue destruido por el hombre en control del discurso falocéntrico con lo que se perpetuó la desigualdad.

Circe

En este cuento, el texto ofrece la focalización de la maga de la Odisea que convertía en animales a los hombres que llegaban a su isla. Según Homero, Circe transformó en cerdos a los compañeros de Ulises, pero luego éste obligó a la maga a que les devolviera su forma original. Ulises permaneció un año en la isla como amante de Circe, al cabo del cual le pidió partir, a lo que ella accedió.

Hay aquí un narrador heterodiegético y omnisciente. El cuento es una analepsis con estructura circular, empezando y acabando con la imagen de Circe viendo llegar a la isla marineros que actúan "como cerdos" (59 y 73). Desde un punto en que Odiseo ya ha dejado la isla, el narrador cuenta los sentimientos de Circe con respecto a él y los otros hombres. Es de destacar que todo el diálogo entre Circe y Odiseo son citas textuales de la Odisea.

En el cuento, Circe observa cómo los marineros descritos como "una manada de hombres peludos, sucios y desdentados, hombres torvos, acosados por el hambre y el hastío de la infinita soledad marina," (60) llegan a la isla y actúan como los animales en los que ella más tarde los convertirá: "Cada uno cumpliendo la maldición, eligiendo su propio destino, su propia forma" (63).

En cambio, Odiseo no se comportó como un animal, sino que era un "espíritu diestro en la palabra" (64), como Adán, dominando el sistema logocéntrico, y, al igual

que Abel, poeta. Odiseo tiene muchas de las mismas características de Adán: ambos poseen el don de la palabra; también son intrépidos e inquietos.

Circe también posee la palabra, siendo descrita como "la dotada de voz" (65), pero las palabras, las historias de Odiseo -de las que él mismo es protagonista- la enamoran, la cautivan. Dice el narrador, "y las palabras se iban enroscando como volutas de humo en los toscos capiteles de piedra y los dulcificaban" (66) del mismo modo que dulcifican a la temible Circe. Se ve aquí el poder de la palabra, el poder del narrador.

Se debe destacar que en los relatos de Odiseo, él está siempre presente, "un Yo enorme, una primera persona omnipresente y siempre activa" (69) mientras que ella se convierte en una niña que escucha los cuentos. Pero llega un momento en que el hombre desea partir no porque no desee estar junto a ella, sino porque en la isla "faltaba alguien con quién medir las fuerzas, un contendiente" (71). Circe sabe que la razón por la que quiere irse es porque en la isla no tiene rival.

La temible Circe sufre cuando Odiseo la deja, sintiendo como si una estaca le atravesara el corazón. Según la narración, vive recordando al hombre con un canto amargo de nostalgia y amores.

Penélope

Se trata aquí de la Penélope de la *Odisea*, esposa de Odiseo, tan conocida por destejer durante la noche lo que tejía durante el día. Como es bien sabido, Penélope había dicho que escogería marido en cuanto acabara su labor, pero ella quería seguir esperando a su esposo que se marchó para luchar en la guerra de Troya. Y así, esperará durante veinte años, convirtiéndose en la imagen del amor conyugal y de la fidelidad y en el estereotipo de la representación del "ángel del hogar".

También hay en este cuento un narrador heterodiegético y omnisciente. E igual que en "Circe" el diálogo está extraído textualmente de la *Odisea*, dando la voz a los personajes con el sentido exacto dispuesto por el autor original.

Desde las primeras palabras del cuento se establece el tipo de vida sumisa que tiene Penélope ya que éste se abre con las órdenes del hijo. Penélope está descrita como una mujer triste que "recuerda los cuentos del incansable narrador" (76), así se ve como el dominio del que controla la palabra está presente desde el primer momento, como se vio también en los dos cuentos anteriores. Penélope vive en un mundo falocéntrico, a pesar de no tener esposo ya que ahora está bajo el control del hijo: "ese hijo que ahora crece, como imagen del padre, frente a ella y que vuelve a recordarle una y otra vez quién es el amo: 'Vuélvete a tu habitación...'" (76). Del mismo modo que antes era dominada por el padre, ahora es esclava del hijo, dos varones que dictan cómo debe ser su conducta.

También este cuento se hace eco del sistema de oposiciones binarias que pone connotaciones negativas a aquellas características asociadas tradicionalmente con lo femenino. Por ejemplo, al describir a uno de los pretendientes de Penélope, el narrador dice: "la dulzura, que es casi debilidad, de Eurímaco" (78): de esta manera, algo que se asocia con lo femenino (la dulzura) se califica con aquello que para la cultura occidental es negativo: la debilidad; esta negatividad está enfatizada por unas palabras que sobre este pretendiente se habían dicho anteriormente: tenía "la voz delicada, casi femenina" (77).

Consecuente con la idea de ofrecer una nueva visión del mito, en el cuento de Ortiz, el amor por Odiseo no es la razón de la fidelidad de Penélope, sino algo bien distinto. Tras ver las consecuencias que el adulterio de Helena ocasionó,²³⁷ ella quiere con su fidelidad "lavar la mancha que sobre su pueblo y sobre los suyos cayó" (82). Más tarde, la vuelta de Odiseo no le aporta la felicidad que esperaba ya que Penélope se encuentra con un hombre anciano que le recuerda su propia ancianidad. Sin embargo, a pesar de que ambos están en la vejez, ésta es bien diferente para el hombre y para la mujer. Para Odiseo el tiempo también ha pasado, pero le queda la memoria de sus aventuras y tiene planes para el futuro, con su hacienda y tierras que cuidar. Penélope

cree que no tiene futuro, y llora por los hijos que ya no podrá tener y por los amantes que tampoco tuvo

El texto presenta a Penélope como a una víctima del sistema falocéntrico. Ha perdido los años esperando al esposo, envejeciendo "contempla como se vence su carne" (76), sin disfrutar de la vida, y triste; y cuando éste vuelve la toca pensando en sus otras amantes, jóvenes y con la carne firme. Se lee, que Odiseo "sueña con los brazos siempre frescos de Circe, con la juventud de Nausica o el encanto hechicero de Calipso" (85). La esposa tampoco tiene la consolación de que ahora será la compañera del marido ya que en su mundo las mujeres no pasan de ser posesión. El narrador señala, "Penélope deja de existir y pasa a ser la sombra que trasiega en el cuarto de las mujeres" (85).

La subversión del mito que se da aquí consiste en presentar a Penélope no como la representación de la fiel esposa que espera por amor, sino como a la mujer que actúa porque desea limpiar su linaje, conforme el sistema se lo ordena. Dicho con otras palabras, es una mujer que entiende su posición en el mundo cuando se sitúa a ella misma dentro de un discurso que la esclaviza y que se convierte en la propia ejecutora de las leyes del patriarcado.

Betsabé

Betsabé es la mujer bíblica de quien se enamoró el rey David al verla bañarse. Después de poseerla quedó embarazada y, como David no pudo engañar al marido --un general de su ejército-- lo envió a la batalla en una posición peligrosa de la que seguramente no saldría con vida. Así sucedió y David se casó con ella. El primer hijo fruto de esta unión murió como castigo de Dios, pero el segundo fue el sabio rey Salomón.

También la historia de este cuento es una analepsis donde Betsabé recuerda su vida y emociones mientras espera que su hijo Salomón sea coronado rey, pero aquí hay frecuentes prolepsis al presente de la narración. El narrador también es heterodiegético y omnisciente.

En la cultura popular Betsabé no pasa de ser mucho más que un símbolo de la lujuria del rey David. Betsabé es un personaje con un menos voz que Penélope o Eva, y por ejemplo, tal vez sea ésta una de las razones por las que este cuento es uno de los más interesantes ya que atribuye una personalidad bien definida --e inesperada-- a alguien que antes no la tenía. De ser un personaje sin voz, Betsabé se convierte en una mujer con un objetivo: vengarse de la muerte del esposo a quien amaba entrañablemente. Ella dice, "por sus manos yo conocí la felicidad que da el amor, el respeto y el goce compartido" (102). Con un odio infinito, Betsabé cuenta cómo ha educado a Salomón con las cualidades del esposo muerto: "la dulzura y la inteligencia, la hombría de bien y el juicio sereno. Cualidades todas de Uria mi esposo, el hitita, a quien diste muerte" (94). Para Betsabé es importante la diferencia entre padre e hijo en su relación con las mujeres. Dirigiéndose a David, dice, "Salomón compone cantos a la esposa mientras tú gimes en brazos de concubinas a las que nunca supiste mirar, a las que tratas como perras que son tomadas sobre la alfombra y abandonadas" (100). Otra vez -como en "Eva"- aquél que controla el sistema falocéntrico mira como enemigo a aquél que tiene características típicamente asociadas con la mujer, como por ejemplo la dulzura, y consecuente con este aspecto, David desprecia a Salomón. Se lee, "Por eso aborreces a ese hijo capaz de amar y ser amado" (101).

Betsabé es presentada como una conspiradora; así ella instigó al hijo del rey David, Ahmón, a que violara a su hermana, Tamar. Su motivación es la venganza: "Tú me habías tomado por la fuerza y yo a partir de entonces me propuse lo que he ido logrando sin apenas esfuerzo: que la dicha y la deshonra fueran el legado de tu familia" (95).

En este cuento la imagen del rey David también está subvertida de varias maneras relacionadas con la actividad sexual. Según Betsabé, el apetito sexual del monarca es una manera de ocultar su deseo homosexual por Jonatón, hijo del rey Saúl, y lo califica de "hermafrodita grácil" (102). Más adelante, mientras Betsabé contempla el paisaje desde

una azotea, cerca de ella un ya anciano rey David intenta en vano tener sexo con una esclava. Así, de ser un hombre con un fuerte deseo carnal, en la vejez ha pasado a convertirse en un hombre impotente.

El deseo sexual de David es crucial a través de toda la narración y ejemplifica como la mujer es poco más que una mercancía. Por ejemplo, en la descripción de cómo el rey David la poseyó, el poder del monarca se refleja en el acto sexual donde la mujer es tratada como un objeto a poseer para satisfacer un deseo primario. Aquí se puede establecer un paralelo con el cuento de "Eva" en el cual ella también es tratada como algo que poseer en vez de como compañera.

Otro aspecto a destacar de esta narración es el cambio que surge al final de la misma. Si todo el cuento es un recuerdo lleno de odio y aberraciones, en las últimas líneas, Betsabé al ver a Salomón coronado rey, siente que el rencor y el odio desaparecen dejando paso a la compasión. Ella dice, "quisiera que al menos en este último momento pudieras encontrar junto a la joven concubina la tranquilidad y el aliento que sólo da el amor" (103). Más adelante, se lee, "En la habitación vecina, el rey acaricia la mano de la muchacha y le pregunta: ¿Cuál es tu nombre?" (103). Estas palabras, que cierran el cuento, se pueden interpretar como la forma en que el rey intenta acercarse humanamente a la concubina, acariciándole la mano e interesándose por saber quién es, con lo que la muchacha puede pasar de ser un objeto a convertirse en un individuo. Esto puede llevar a la siguiente conclusión: mientras que David fue un hombre viril, trató a las mujeres como objetos; ahora que es impotente, las trata como individuos y busca el calor y la compañía de otro ser humano. Tal vez ahora encuentre la tranquilidad en ellas que le desea Betsabé. En este sentido, y, como señala Cixous, David también ha sido una víctima del falocentrismo ya que con el ansia de poder y de dominio ignoró su lado afectivo, lo que le causó llegar a la vejez como un hombre abandonado por su familia, dependiendo de una concubina para recibir un poco de calor humano. Como ya se ha dicho antes, Cixous señala que el falocentrismo es el enemigo de todos, y los hombres

son dañados por éste al igual que las mujeres, aunque de una manera diferente. Ahora que David ya no es fuerte ni poderoso, no tiene que actuar "como tú creías que debía actuar un hombre" (103) y su lado afectivo es libre para salir a la superficie.

Otro aspecto distinto pero también a destacar es que este cuento contiene fragmentos muy líricos, como el siguiente,

Era el momento del baño y Betsabé había dejado caer su túnica y se sumergía en la brisa caliente, luego introdujo sus pies en el agua y creyó sentir la caricia fresca del esposo que ya pronto debería regresar. (90)

Salomé

En la cultura occidental, Salomé es la muchacha que, instigada por su madre Herodías, causó la muerte de Juan el Bautista. Como señala Felicidad González, la historia de Salomé y su relación con el Bautista ha sido muy tratada en la literatura occidental, por ejemplo, por Oscar Wilde en Salomé. Este cuento también es una analepsis recordada desde después de la muerte del Bautista. Como en el caso de "Eva", el narrador parece ser la memoria de Salomé dirigiéndose a ella en segunda persona.

Según este cuento la personalidad de Salomé da muestras de ser una manifestación del determinismo social. En muy numerosas ocasiones se lee que la muchacha ha sido educada para ser entretenimiento de los hombres: "Nacida para el amor y la danza, educada para mecer los cuerpos de varón" (106)... "absorbida desde el comienzo por las acechanzas y los consejos de tu madre; técnicas aprendidas concienzudamente, transmitidas de mujer a mujer: el celo, la añagaza; objeto de deseo, carne para ser adornada, para ser entregada" (107)... "Toda tú diseñada para el goce" (108).

Cuando Salomé se encontró con el Bautista y, de acuerdo con su educación, intentó seducirle como siempre había hecho con todos los hombres, los ojos de él le devolvieron una imagen de ella diferente: "porque aquellos ojos te devolvían el ser, te reconocían y te rescataban de la servidumbre" (108). Los ojos del Bautista se convierten

en parte clave del cuento ya que, por medio de ellos, Salomé se considera en control del discurso falocéntrico. El narrador dice: "Y las palabras se hicieron tuyas" (112). El control de la palabra es algo que ella no poseía antes. Se puede observar claramente cómo el texto asocia el control de la palabra con la posesión del poder. Por ejemplo, pensando sobre su pasado, Salomé recuerda: "en las habitaciones destinadas a las mujeres fuiste aceptando que la palabra no era tuya, sino de ellos, que Salomé era tan sólo cítara destinada a sonar cuando ellos la tañeran" (113).

Una vez que Salomé ha conocido esa nueva imagen suya gracias a los ojos del Bautista, no puede estar sin ellos. Los ansía. Con ellos ella ya no es meramente un objeto sexual. Por eso cuando Herodes le dice que pida lo que quiera, ella pide la cabeza del Bautista, para poder seguir sintiéndose poseedora de la palabra, y dice, "Que la palabra sea en mí" (115).

La subversión en este texto consiste en la motivación de Salomé en el momento de pedir la cabeza del Bautista. Si tradicionalmente ella obedece a la madre, aquí se encuentra una muchacha que se ha visto siempre como un objeto destinado al placer de los demás, pero que por medio de la mirada en los ojos del Bautista se ve como alguien poderoso, con el control de la palabra, por encima de la servidumbre que había conocido; y una vez que tuvo esa imagen de sí misma necesitó los ojos para que siguieran dándosela.

Aparte de su contenido temático, no se puede comentar este cuento sin mencionar la gran musicalidad y el ritmo de la narración. Como muestra está el siguiente fragmento:

... y fuiste Salomé, no la danzarina, la cortesana, la hetaira dócil, la hermosa entre las hermosas, estrella de la mañana, rosa áurea, virgo potentísima; no mediadora, no receptáculo, sino luz que atraviesa los confines del tiempo y del espacio, sofía encarnada. (112)

Se puede observar que dicho párrafo contiene ciertas reminiscencias de las letanías religiosas. Nótese el juego con las vocales y con la sílaba "no". También se debe señalar

que el sentido y dominio del ritmo de las palabras que la escritora exhibe en estas líneas traen a la memoria el ritmo presente en Arcángeles.

GIOCONDA

Como es bien sabido, Gioconda es la mujer enigma retratada en la pintura de Leonardo de Vinci también llamada Mona Lisa. Es tan enigmática que no se conoce su identidad y hasta se pone en duda su sexo. Pero a pesar de la ignorancia sobre su persona, o tal vez a causa de ello, siempre ha ejercido una gran fascinación y su sonrisa ha sido objeto de múltiples conjeturas.

Este cuento es un largo soliloquio con un interlocutor del que lo único que se sabe es que es un hombre ya que la Gioconda se dirige a él utilizando el género masculino. Se lee, "soy la que soy, como tú mismo" (119). Otra posibilidad sería el sugerir que la escritora utiliza el género masculino como neutro, incluyendo a la mujer. En cualquier caso, la Gioconda se dirige a alguien que la está mirando y al mirarla le da vida.

En este cuento, y de acuerdo con el discurso logocéntrico, Gioconda tiene las características tradicionalmente asociadas con la mujer. Ella es fuente de reposo ["Mira mis ojos, descansa en ellos,"(118)] y origen de vida ["Es cierto, madre soy... reposa en mi regazo; está hecho para mecer, cuna sin cintas, sin peladillas" (118)]. El hecho de identificar a la mujer con la maternidad está en el centro de la controversia mencionada en la introducción. Para Hélène Cixous, la capacidad de la mujer para dar vida es lo que le hizo descubrir la fuerza femenina, lo que le hizo amar a la mujer y luego amarse a ella misma. Sobre esto, Cixous escribe,

It was the woman at the peak of her flesh, her pleasure, her force at last delivered, manifest. Her secret. And if you could see yourself, how could you help loving yourself? She gives birth. With the force of a lioness. Of a plant. Of a cosmogony. Of a woman.²³⁸

Al mismo tiempo, Gioconda siente que el hombre proyecta en la mujer un miedo irracional ya que dice, "Te doy miedo, verdad" (118). Este miedo tiene su origen en los

fallos del hombre. Ésta dice, "Cuando me miras proyectas tus terrores, tus miedos, tu orgullo, tu altanería, tu gracia, tu debilidad" (119).

Gioconda podría ser la depositaria de la humanidad, cansada de los horrores cometidos por el ser humano, grandes y pequeños, desde asesinatos hasta patadas y zancadillas, pasando por las guerras y viendo a las personas sin sentimientos. Al mismo tiempo, en ella se encuentra también la belleza del arte y de la vida cotidiana, desde "la rítmica cintura del bailarín" hasta "esas plantas en el balcón recién regadas". Gioconda se hace eco del mito del Andrógino, como ya se vio en Urraca. Dice que ella es "Hombre también: mi frente amplia de expectativas, de proyectos, de incógnitas de resolver" (120). Estas características forman parte del estereotipo logocéntrico del hombre.

Como se ha visto en estos seis cuentos, y mirando a la estructura de la obra en su conjunto, se puede apreciar que consta de dos segmentos. El primero está constituido por los cinco primeros cuentos: los discursos de Eva, Circe, Penélope, Betsabé y Salomé forman una unidad cerrada. Son éstos los discursos de individuos, personajes literarios que hasta el momento presente se han conocido sólo a través de la voz del hombre.

El sexto cuento, "Gioconda", se presenta una situación diferente y constituye el segundo segmento. En Gioconda no existe la imagen de un mito en el mismo sentido que en sus compañeras. Los mitos de los cinco primeros son fijos. Eva es la primera madre y la primera tentadora; Circe es la maga poderosa, atrapadora de hombres; Penélope es la esposa fiel, la imagen del ángel del hogar; Betsabé es la mujer abusada por el poder. Salomé es la juventud malvada que usa el sexo para conseguir lo que quiere, la encarnación del mal.

En oposición a sus compañeras, a la Gioconda no se la conoce a través de un posible discurso falocéntrico, ya que ella es un tema pictórico, por lo tanto, su interpretación es infinita, limitada tan solo por el número de personas que la miran. Tampoco ella está relacionada con alguna característica femenina, sino que su propio mito es el enigma, o la multiplicidad de interpretaciones. Cada observador de la

Gioconda puede percibirla de una manera diferente. Esta podría ser la clave de Los motivos de Circe, encerrada en "Gioconda"; las obras literarias, las obras de arte, no tienen sólo una lectura, sino múltiples, lo que Roland Barthes llamaría *le scriptible*. Gioconda le está diciendo al lector que al leer o mirar al mundo en general, y por extensión a la mujer en particular, debe ir con la mente abierta, ya que nada, ni la mujer, es unidimensional como algunos autores han intentado mantener.

Hablando con el interlocutor sobre las cosas del mundo, Gioconda le dice:
 Tú eres quien las miras, y porque las miras, como me miras a mí en este momento, el milagro cada día vuelve a producirse. Pinta el mundo, dale forma y, mientras lo nombras, ríe con la impaciencia del dios que ya no quiere descansar al séptimo día. (122)

El lector debe aproximarse a la lectura como un creador y de esta manera el texto nacerá para él, nuevo con cada lectura. Con este feliz proyecto, el lector deberá volver a leer la obra, con una mirada fresca y nueva.

Gioconda es la mujer eterna y universal y, como tal, en ella está todo, desde la vida hasta la muerte, desde las características percibidas como femeninas hasta las típicamente asociadas con la masculinidad. Las mujeres protagonistas de los otros cuentos son individuos con sus limitaciones, cada una diferente, cada una con su propia personalidad.

Otra diferencia entre las mujeres de la primera parte y Gioconda es que todos los discursos de las primeras tienen de alguna manera como tema central a hombres. En el caso de Eva, Adán y Abel; en Circe y Penélope, Odiseo en primer lugar y luego los pretendientes de Penélope; en Betsabé es David, su primer esposo Uría y Salomón, su hijo; y en Salomé, Juan el Bautista. Gioconda es la única que se sitúa a ella misma en el centro de su discurso, aunque parece ser que éste está dirigido a un hombre también. Desde un punto de vista feminista, ésta es la crítica más importante que se puede hacer a esta obra. Es irónico que en una nueva lectura de estos personajes, todos se definen de alguna manera por su relación con el hombre. No están presentadas como mujeres

fuertes, independientes, como modelos a imitar, sino como víctimas. Claro está que se podría argüir que las mujeres de siglos pasados fueron víctimas, pero incluso la terrible Circe pasa las horas descando a un hombre mortal, dando la imagen de que incluso aquellas mujeres que tienen poder se idiotizan con la presencia del falo.

Todas las mujeres de la primera parte sufren las consecuencias del discurso falocéntrico: Eva es poseída y dominada; Circe es abandonada por un hombre en busca de fama y poder; Penélope ha malgastado su vida esperando al esposo; Betsabé, como Eva, es también poseída y dominada y Salomé ha sido educada para ser un objeto sexual de los hombres. En oposición a estas situaciones, Gioconda, la mujer eterna, está por encima de discursos de origen social. Al mismo tiempo, ella es la mujer que no es poseída y que probablemente tampoco se podrá poseer. No puede ser cosificada.

Otro aspecto a destacar en la primera parte es el papel esencial del tiempo. En los discursos de Eva, Circe, Penélope y Betsabé, su paso inexorable es crucial. Tanto ellas como Salomé recuerdan algo acontecido en el pasado desde un punto en el presente, pero en los cuentos de las cuatro anteriormente citadas hay un tono de melancolía por el tiempo pasado, irrecuperable. Eva y Circe recuerdan con añoranza las horas pasadas con sus amantes, Eva también las que pasó con su hijo; Penélope recuerda a sus pretendientes y Betsabé al esposo traicionado. El caso de Penélope puede que sea el más trágico, consciente de su vejez y del decaimiento de su cuerpo, ha malgastado su juventud irrecuperable esperando a Odiseo. Esto hace que ella sea doblemente víctima de la sociedad en la que vive ya que es esta sociedad falocéntrica la que pone un tremendo énfasis en la importancia que tiene el que la mujer posea un cuerpo joven y hermoso, del cual el hombre gozará. Con la piel flácida y arrugada por los años, Penélope ya no tiene ningún papel en su sociedad. En las voces de estas cuatro se oye la desilusión. Es la desilusión de la mujer madura (o de la mujer sin compañero, en el caso de Circe), ya que el patriarcado no tiene ningún espacio para ella. La mujer, mientras es joven y apetecible sexualmente, es valiosa, pero una vez su aspecto físico no se ciñe a unas normas estrictas,

su existencia deja de tener sentido. La situación de Salomé es diferente ya que al menos ella aun tiene la juventud.

En cambio, Gioconda está fuera del tiempo, y para substanciar este aspecto su discurso entremezcla tanto palabras con contenidos semánticos del presente (reloj, cenicero, metal) como del pasado (calzas, verdugo).

B. Estrategias

Se puede observar fácilmente que la principal estrategia de esta obra es inscribirla dentro del discurso feminista. La propia Lourdes Ortiz ha declarado, "creo que es el libro, sin proponérmelo, más feminista que he hecho. Pues, ya que son todos discursos de mujeres, pensamientos, ideas de mujer. Y dan una visión muy peculiar de lo femenino".²³⁹ Como ya se ha señalado anteriormente, el feminismo presente en esta obra presenta a la mujer como víctima; debido a este aspecto, a pesar de que la obra ofrece una visión del mito diferente a la que la cultura occidental nos tiene acostumbrados, no contribuye a proponer nuevos modelos de conducta, ya que hasta la mujer fuerte de la obra, Circe, concentra sus energías y su vida en los deseos del hombre. Por lo tanto, a pesar de que según González Santamera, "Ortiz reivindica el papel de la mujer en la Historia" (41), dicho aspecto reivindicativo es limitado. En síntesis, los cuentos son largas quejas de mujeres desilusionadas y es muy triste pensar que, si se oyeran las voces de estas personas, lo único que se oiría serían quejas. De esta manera y subvirtiendo la noción de que nos encontramos con un texto feminista, la obra perpetúa el estereotipo de la mujer quejica que no puede aportar nada productivo a la sociedad. Se debe señalar que este estereotipo está muy extendido en la sociedad española actual. Como muestra, baste señalar una reciente conversación entre la periodista Margarita Rivière y Àngels Carabí, cofundadora del centro de estudios "Dona i literatura" de la Universidad de Barcelona. En una reciente entrevista. La periodista afirmó, "Las mujeres no han hecho más que quejarse"²⁴⁰ y Carabí, no la contradijo, sino que estuvo de acuerdo con ella, y dijo, "Ya no ", con lo que daba a entender que en años anteriores (y

se refería a un pasado inmediato), esta actividad era frecuente. Con esto se muestra que incluso las mujeres feministas han internalizado el estereotipo.

C. Innovaciones

Tal vez la mayor innovación de este texto es la de tratar de personajes muy conocidos ofreciendo su propia focalización. Dejando este aspecto ya discutido al margen, se debe subrayar el discurso presente en el cuento "Gioconda", el cual contiene varias semejanzas con el que se encuentra en Arcángeles. En ambos, el texto presenta un personaje que es imposible de delimitar. Es vida y muerte, principio y fin, por lo tanto, no se la puede fijar en una interacción de poder tradicional. Al mismo tiempo, el cuento no contiene un principio y final claros y en ocasiones puede parecer irracional. Por lo tanto, contiene muchas de las características del discurso pre-simbólico discutido en el capítulo anterior.

Para finalizar, se puede clasificar a esta obra como feminista por concentrarse el texto en un intento reivindicador del papel de la mujer en la historia.

CAPÍTULO 7

LA DOBLE OBJETIVIDAD DE ANTES DE LA BATALLA

Si con Luz de la memoria, Lourdes Ortiz presentaba a una generación desencantada que vivía en una sociedad sin ilusiones, se puede afirmar que con Antes de la batalla,²⁴¹ la escritora, quince años más tarde, vuelve a visitar dicha sociedad, presentando bajo una aparente objetividad una crítica despiadada de la misma. En el presente estudio, se analizará cómo los miembros de la generación del desencanto, ahora ya con más de cuarenta años, se desenvuelven día a día en un ambiente misógino, nihilista, cínico y deshumanizado donde lo único que parece tener importancia es la obtención del placer sexual y el ejercicio del poder.

A. Historia y discurso

La novela está formada por un prólogo-epílogo, tres macrosegmentos, o secciones, con diez, doce y cinco segmentos respectivamente, y un epílogo final que retoma la temática del primer prólogo-epílogo. Debido a esto último, se puede decir que esta obra tiene una estructura circular. El aspecto determinante de cada macrosegmento es la localización espacial, así, la primera sección está situada en el Madrid actual, la segunda en Grecia y Egipto, y la tercera y última nuevamente en Madrid.

Esta obra cuenta con un narrador extradiegético que mayoritariamente habla con la focalización del personaje central, Ernesto. Como ocurría en Luz de la memoria y en En días como estos, se verá la sociedad a través de los ojos del hombre, y sin apenas cuestionarse su percepción. Para completar dicha percepción también se incluyen mayoritariamente los puntos de vista de los amigos de Ernesto. Es de señalar que las críticas explícitas a la sociedad vendrán dadas por dos tipos de personajes: unos que no tienen la capacidad para ejercitar el poder, ejemplificados en el muchacho neofacista y

en la amante abandonada, y otros que proceden de sociedades distintas, como es el caso del escritor griego y de la mujer judía americana.

En cuanto al narrador, cabe añadir que a pesar de presentar la focalización de Ernesto, también ofrece las de otros personajes masculinos, como pueden ser Lorenzo y Pipo. Es interesante que en esta obra que muestra numerosos tipos de mujeres distintas, el narrador nunca habla con una focalización de mujer. Esto conlleva que, al contrario de lo que ocurre con los personajes masculinos, el texto no se pueda adentrar en sus pensamientos. Las mujeres sólo se podrán conocer a través de lo que de ellas piensan los hombres y por medio de las conversaciones que aquéllas tengan con éstos. Pero sus pensamientos más íntimos nunca serán revelados.

Argumento

Ernesto, un funcionario divorciado de unos cuarenta años, lleva dos de "vacío mental" (16) y decide para salir de su abulia estudiar el tema de la inmortalidad y escribir un ensayo sobre el mismo. Conoce a Candela, una pintora de veinticuatro años que le sugiere que trabaje con su amigo Toni, un joven director de cine, y que deje el ensayo para dedicarse a un documental o un vídeo. Ernesto pide una excedencia en el trabajo y por medio de su amigo Lorenzo consigue una subvención. Así inicia un viaje esperando encontrar en Grecia la respuesta a sus inquietudes.²⁴²

Personajes

Como ya se ha señalado, esta obra presenta personajes que habitan en la misma sociedad que los ya discutidos en Luz de la memoria y que, por tanto, principalmente, están predeterminados por el mismo epistema.²⁴³ No es de extrañar que los casos de intertextualidad entre los personajes de ambas obras sean varios. Se lee, "Ernesto había conocido a Perico en la época de la facultad, como a Jano y Ricardo; militaron juntos en un periodo muy breve, al final de los sesenta y luego había compartido con él los primeros ácidos y las primeras camas redondas en aquellos veranos de Ibiza" (65). Cabe recordar que los personajes de Luz también habían pasado por las mismas etapas. Debido

a estas similitudes existenciales, es lógico que Ernesto exhiba algunas de las mismas características que Enrique (la semejanza de los dos nombres también es destacable), en concreto la abulia y falta de esperanza. Por ejemplo, Ernesto lee a Goethe, "sobre todo para paliar su creciente aburrimiento" (29). La crítica al estado de ánimo de Ernesto viene dada por un miembro de la generación más joven, Candela, quien dice, "Lo que te pasa a ti y a muchos de tu edad es que sois unos fracasados" (35), como ya había dicho Pilar, "somos una generación jodida".²⁴⁴

Ernesto es un hombre vanidoso,²⁴⁵ un don Juan de finales del siglo XX que sólo parece vibrar con las conquistas sexuales. Se lee, "un poco de ginseng por las mañanas en el desayuno y no había chaval que se atreviera a competir con él" (12). Como ocurría con Carlos en *Luz*, tampoco está satisfecho con su trabajo en el ministerio (35). Ernesto no cree en la perdurabilidad del amor, y a tal efecto el narrador dice, "no es que le preocupase a Ernesto que el tiempo mate al amor -cosa que ya sabía desde hacía mucho" (23) y así sólo puede encontrar placer en relaciones sexuales más o menos breves. Aunque se quisiera clasificar dichas relaciones como sentimentales, según el texto, no es posible hacerlo, ya que no hay muchos indicios de dichos sentimientos. Generalmente la relación de Ernesto con sus amantes se limita a describir su interacción sexual (21, 28-29, 36-37, 82-83, 86-87, 143-5, 211-212, etc.) sin indagar en por qué esos dos seres se atraen. Ernesto utiliza a las mujeres y a través de la obra, ellas sirven para satisfacer alguna necesidad momentánea del personaje. Por ejemplo, cuando conoce a Candela él está preocupado por su propia mortalidad y dice, "La aventura con Candela le había distraído durante unos días de sus obsesiones" (33). La muchacha con su juventud y su falta de preocupaciones le proporciona un punto de vista distinto, así cumple la función de tranquilizar a Enrique. Más adelante se lee, "Con los ojos medio cerrados veía a Candela ante el caballete e iba recuperando una especie de tranquilidad interior, de apacible bienestar, como si en ella se centrara ese renacimiento que le hacía situarse con una cierta holganza en sus cuarenta años" (116). Ya que la obra sólo ofrece la

focalización de Ernesto, el lector o el crítico no puede saber qué es lo que Candela obtiene de la relación. Es más, mientras que Candela se interesa por los proyectos de Ernesto, éste menosprecia el trabajo de la mujer, diciendo, "ella se dedicaba a manchar otro lienzo con ese entusiasmo lelo con el que tiznaba superficies blancas con unos colores cada vez más apagados, más sombríos y más sucios" (45). Cuando ya no la necesita, es fácil dejar la relación. Dice Ernesto, "Candela había sido sólo una enzima, un tránsito hacia un estadio diferente" (214).

La misma situación se repite con Clara y aquí es aún más evidente el utilitarismo del personaje principal. Clara es una peluquera a la que Ernesto visita cuando le apetece. Con cinismo, el texto dice, "Él sabía que a Clara le encantaba verle, se sentía feliz si él se acordaba de ella y sabía también que en la prontitud de la muchacha para recibirle sin hacer reproches, sin formular preguntas había incluso un cierto agradecimiento, porque él, a pesar de su trabajo, de sus amigos, de sus ligues, se acordaba de ella" (83). Con las visitas a la sumisa Clara, Ernesto obtiene el descanso del guerrero, cena y cama. Y a pesar de que "Ernesto la oía sin escucharla" (85), él le cuenta confidencias de otras amantes, y ella escucha. Pero el texto tampoco indica qué es lo que a Clara le atrae de este hombre que la visita esporádicamente por la noche y para el que debe cocinar y limpiar. Cabe señalar que lo que atrae a Ernesto es la sumisión de Clara y su falta de crítica. Estas cualidades tan aceptables son las que le llevan a decir, "Esa peluquera es una mujer maravillosa que además no está todo el día comiéndose el coco con..." (90). Del mismo modo, el día que ella se atreve a criticarle, aunque veladamente, Clara se convierte en "aquella estúpida" (92). Su encanto se desvanece y Ernesto "Veía de pronto a Clara como una mujercita insignificante, que para colmo se permitía mirarle por encima del hombro y darle consejos paternos" (93).

La tristeza de la situación está reflejada en la actitud de Ernesto que a partir de este momento observa el hogar de Clara desde un nivel de superioridad. Se lee,

el picardías de Clara, comprado en Sepu o en Alcampo, el olor a fritos que llenaba la habitación, las figuritas horribles de porcelana, que adornaban la estantería, aquella cama de Clara con su cabecero de fórmica y su incomodísimo colchón, la grasa de la sardina que le volvía a la boca y se le agarraba a la garganta, (95).

En este fragmento la mirada despreciativa del hombre recorre el espacio de la mujer destruyéndolo todo lo que lo constituye, desde su ropa íntima, pasando por la cena que con cariño ella le había preparado, sus decoraciones típicas de hogar humilde y hasta la cama en la que antes había disfrutado. Esto ejemplifica como Ernesto desvaloriza lo que ha dejado de servirle.

En este personaje tan utilitario no es de extrañar que catalogue a las mujeres por su actividad sexual. Se lee, "Ernesto había llegado a clasificar a las mujeres y a sus polvos por el discurso que empleaban. Las hay monótonas, reiterativas, joviales, haraganas, " (82). Lo que implica que la mujer con la que no se ha acostado no existe dentro de su universo. Es interesante que cuando las mujeres le piden lo que quieren, él pierde el interés. "Adela se había vuelto sistemática, calculadora desde aquellas reuniones feministas que la volvieron intransigente" (36). En cambio "Con Maruja el goce era goce, siempre distinto, renovado, sin programas preconcebidos, sin zonas estrictamente determinadas, sin agotamiento y sobre todo sin que se produjera esa estúpida sensación de estar 'sirviendo' a una hembra" (37).

La falta de valores de Ernesto ocasiona su abulia y, como ya se ha señalado, para intentar salir de la misma intenta analizar la cuestión de la inmortalidad. Pero le falta energía para investigar el tema que se ha propuesto, para ir a la biblioteca y concentrarse en el estudio. Luego en Grecia se le aceptará en círculos artísticos e intelectuales "como autor español, aunque todavía sin obra" (176). Pero, a pesar de presentarse como escritor, vuelve del viaje sin haber escrito. Sin embargo, dicho viaje cumple otra función y es la de ayudar a Ernesto a concienciarse del verdadero problema que le obsesionaba. Dice el narrador, "No era la eternidad lo que le inquietaba ya, sino la monotonía de una vida que se le iba escapando..." (301). Este autodescubrimiento ayuda al personaje a obtener una

visión más crítica de su sociedad y dice. "No era el miedo a la muerte, tenía razón Candela; no era la obsesión de la muerte inevitable, sino la certeza de que algo como la muerte se había asentado ya en su ciudad, en sus gentes, en él mismo, algo gris... una lacra que iba vaciando los rostros y las sonrisas" (302). Dicho con otras palabras, el salir, aunque sólo sea temporalmente, de ese discurso que le condiciona, le permite a Ernesto ver la sociedad española desde un punto exterior, lo que conlleva una visión crítica que antes no poseía. Debido a este aspecto, Antes de la batalla también se podría calificar como una novela de concienciación, aunque ésta no es total y no afecta al componente misógino del personaje.

Otro personaje representativo del ambiente nihilista es Lorenzo. Éste es un miembro de lo que Lyotard llama "decididores", la "clase dirigente, constituida por jefes de empresa, altos funcionarios, dirigentes de los grandes organismos profesionales, sindicales, políticos confesionales".²⁴⁶ Lorenzo es un personaje totalmente cínico y misógino sólo interesado en el poder y en triunfar en la vida, lo que él considera como el dominio económico. Como dice el texto, "Lorenzo miraba al mundo desde la arrogancia" (47). Esta arrogancia no excluye a sus amigos. Sobre Ernesto se lee, "Lorenzo despreciaba a Ernesto. Había llegado a ser exactamente lo que Lorenzo esperaba de él: un vago sin ninguna voluntad" (148).

El entorno familiar de Lorenzo también presenta muchos puntos de contacto con el de Enrique en Luz de la memoria. Como ocurría con los padres de Enrique, el padre de Lorenzo es un funcionario y su madre una malcasada. Ninguno de ellos entiende al hijo, ni él a los padres, de los que se avergüenza. Dice Lorenzo, "En cualquier caso, era una suerte que vivieran en Cáceres. Eso le había ahorrado presentaciones" (59). Como los personajes de Luz de la memoria, Lorenzo también había pertenecido en la universidad a un grupo político de la oposición y entendía, o creía entender a los compañeros, pero siempre desde una posición de superioridad. Se dice que él comprendía "las debilidades pequeñoburguesas de muchos de sus camaradas siempre vacilantes, señoritos de mierda,

que habían tomado la revolución como un desahogo de fin de semana" (48). Al igual que los jóvenes de Luz, él también se exilió en París, pero allí, aparte de continuar la revolución, siguió estudiando. Se lee, "muchos de sus antiguos camaradas descubrieron a Brown y El cuerpo del amor y sustituyeron a Marx por una búsqueda acelerada del tiempo perdido" (52).

Siguiendo su propósito de obtener poder, Lorenzo decide casarse con Marta porque la elevada posición social de la mujer le va a ayudar, a pesar de que sabe que ella tiene amantes, lo que no le importa. El texto tampoco explica por qué ella decide casarse con él.

La misoginia de Lorenzo se hace patente en muchos fragmentos; baste uno para ilustrarlo. El narrador dice,

Para Lorenzo el mundo con el tiempo se había ido dividiendo en géneros y atribuía a lo masculino unas cualidades de lucha, tesón, voluntad, capacidad de acción y energía que en cambio negaba a lo femenino. (150)

Este personaje, como Ernesto, también se limita a describir sus relaciones con el sexo opuesto por medio de escenas de cama (53).

Donde el carácter nihilista de la sociedad se hace más patente es en el componente pederasta de Lorenzo. Cuando los demás personajes averiguan este aspecto lo encuentran divertido, considerando que el hombre fuerte tiene un punto débil, pero sin encontrarlo inmoral. Sólo el muchacho neonazi piensa que es repugnante. A pesar de esto, el texto señala alguno de los problemas físicos que su deseo acarrea, con estas palabras,

Lorenzo no se contentaba con mirar o con ser acariciado, exigía y acababa siendo brutal sin darse cuenta, como si su tamaño desmedido para aquellos cuerpos, apenas hechos, fuera un dato que se le escapara y su sexo empequeñeciera también en su imaginación en el momento en que las penetraba. Los quejidos de Marina o Paulette las primeras veces eran sólo parte de ese juego: ellas fingían el dolor y la resistencia. (292)

Pero el texto, que siempre intenta ser objetivo, también aquí presenta el punto de vista de Lorenzo, diciendo,

aceptaba su peculiaridad no como un hecho extraordinario o censurable, sino como un signo casi de distinción, una nota selectiva que le hacía despreciar a las mujeres maduras, demasiado hechas o demasiado puercas. (293)

Temática

Antes de la batalla muestra una sociedad misógina que bajo la sombra de la postmodernidad²⁴⁷ y debido a la pérdida de las verdades absolutas opta por una pretendida objetividad donde todo es aceptable. A continuación en el presente trabajo se presentará en más detalle el aspecto misógino seguido del nihilista. Esto es importante para poner de manifiesto que la misoginia no es sólo un componente de dos personajes, sino de todo el texto en su conjunto.

La obra se hace eco de esta misoginia a través de las declaraciones de los personajes masculinos cuyos comentarios generalmente no son discutidos. De esta manera, la novela se inscribe dentro del discurso patriarcal ya que apenas incluye las declaraciones de aquéllos que no están de acuerdo con las ideas presentadas.

Por ejemplo, al hablar de las mujeres, los personajes masculinos no las consideran como seres humanos, sino simplemente sexuales. A tal efecto, todas las mujeres están definidas por su actividad sexual. Sobre la amante de Jano, amigo de Ernesto, dice el texto, "una de esas mujeres que Ernesto aborrecía, de polvo programado y horario de visitas" (13). La problemática de la mujer como objeto segmentado también está presente y así la mayoría de las mujeres están descritas físicamente solamente por el pecho (ie. 85).

La obra también se hace eco del rencor que los hombres sienten cuando están obligados a pagar mensualidades a ex-esposas e hijas. Ésta es la situación en que se encuentra otro amigo de Ernesto, Ricardo, de quien aquél dice, "Claro que él no comprendía por qué Roberto se casó con ella y mucho menos accedió a su afán de coneja

paridora, que fue rodeando de hembras al amigo, hasta dejarle acorralado" (25). El problema de Ricardo se agrava debido a que no tiene una descendencia masculina, como dice otro amigo, "sólo hijas podía parir Luisa (era un comentario despiadado de Jano)" (25), con lo que se señala el mayor valor que la sociedad atribuye a los hombres.

El texto también es muy claro sobre por qué los hombres de la obra prefieren tener relaciones con mujeres más jóvenes que ellos, ya que Ernesto dice, "Porque las mujeres de su edad estaban todas metidas en un rollo muy feo. Claro, la edad: incapaces de ir al grano y disfrutar sin comerse tanto el coco. Con las más jóvenes la cosa funcionaba mejor. Por lo pronto estaban más desinhibidas y además ya se habían habituado a que no conviene hacerse demasiadas ilusiones" (12). Con esta declaración se pone de manifiesto que el aspecto deseado en la mujer es que se adhiera a la revolución sexual, pero que no posea los ideales que tenían las mujeres que la empezaron, como podría ser una concienciación social, es decir que, "no se coman el coco".

El único hombre en el texto que hace un comentario en contra de la actitud falocéntrica de los personajes es Ariel, el amigo misántropo de Ernesto, quien al final de un largo discurso sobre arte dice, "podría contarse todo el recorrido de Occidente y de un mito: el del hombre como centro. Y ese mito es el que se ha derrumbado. Y nosotros nos empeñamos en no entenderlo" (102), pero como es normativo en la obra, a esta frase no sigue ninguna otra que ponga de manifiesto el acuerdo o desacuerdo de los otros personajes con la misma y Ariel continúa su monólogo sobre arte.

Un aspecto en el que se combina la falta de valores y la misoginia se hace presente en la superficialidad con que los personajes tratan el tema de la violación. En una escena, Marta, la joven novia de Lorenzo, le dice, "En cuanto te vi, pensé que eras de los que violaban. Y a mí me encanta que me violen" (61), con lo que demuestra su falta total de preocupación por una problemática tan extendida en la sociedad actual. En otra ocasión en que la amante de Ernesto se enfada con él y decide no tener relaciones sexuales, éste dice, "lo que debía haber hecho era cogerla, y tirármela allí sin tantos

remilgos, porque ¿qué se habrá creído esa calentapollas de mierda, primero enseñarme el librito y luego ponerse a divagar sobre el tiempo..." (22). Como se puede observar, aunque no la violó, él cree que debería haberlo hecho. Se discutirá esta problemática más adelante, al estudiar las estrategias empleadas en la obra.

La presión a aceptar todos los valores ocasiona el que los personajes no tengan ninguno. Soledad Puértolas ya ha señalado este problema al escribir sobre la sociedad española contemporánea diciendo, "No hay valores, se repite una y otra vez, todos buscan su provecho personal, no queda una brizna de ilusión. A la bondad, a la virtud, da vergüenza mencionarlas".²⁴⁸

Según el texto, la falta de creencias religiosas también contribuye al vacío espiritual de los personajes. Esto se ejemplifica en Ernesto y en Laila, la guía egipcia. Ernesto dice, "¿Y si no hay otro mundo?... porque , ¿sabes? eso es lo que me fastidia" (35). Laila aparece apuntar a unos deseos de estos personajes por tener un rumbo, algo en lo que creer. Dice la mujer, "Muchas veces pienso que es preferible la boba credulidad, a pesar de todo... A nosotros nos resulta difícil, pero... muchas mañanas me he parado a mirar esos rostros apacibles, serenos, confiados, y tengo envidia..." (300). Laila parece estar añorando la fe del carbonero descrita por Miguel de Unamuno,²⁴⁹ la fe del hombre y la mujer sencillos que no necesitan pruebas ni se hacen preguntas.

Cabe preguntarse si en un texto donde todo parece querer ser presentado de una manera objetiva, donde los personajes evitan siempre emitir juicios, hay lugar para la objeción. La respuesta es afirmativa aunque, como ya se ha señalado, las objeciones vienen dadas por personajes que son considerados marginales por el texto. Por ejemplo, el único que encuentra objeccionables las actividades sexuales de Lorenzo es Pipo, un muchacho neofascista que cuando oye la historia "sintió una especie de mareo, un vértigo" (195) y se atreve a emitir un juicio, diciendo, "Es un enfermo" (197).

Elena, la única amiga que Ernesto y sus amigos parecen tener, se enfrenta a Ricardo. "Eres un machista de mierda -dijo Elena-. Y toda la fuerza se te va por la boca"

(136). Pero ni éste ni sus amigos recapacitan sobre las palabras de la mujer que caen en el olvido y cuando ella se va sólo comentan que es una pena que no tenga novio y que pronto aparecerá el resentimiento.

El comportamiento de Ernesto con Clara también refleja el nihilismo. El mismo Ernesto se imagina los comentarios que su conducta con Clara causarían en Candela, "Candela lo habría resumido: Eres un guarro. Explotas a esa tía" (83), pero a pesar de que este supuesto comentario entra en su conciencia, él lo descarta y pasa a justificarse a sí mismo su actitud.

La única objeción al nihilismo que Ernesto parece tomar en serio es la que proviene de una persona ajena a la sociedad española. En Grecia, Ernesto conoce a Myrna, una mujer americana y judía con la que sostiene largas conversaciones. En una ocasión, recapitulando lo que ella le ha dicho, Ernesto pregunta,

¿Me quiere usted decir que no hay verdades absolutas, que ya lo sabemos y que precisamente por eso es bueno refugiarse en una Idea, ya sea religiosa, nacional o... ¿No es un poco contradictorio o un poco cínico? (205)

Myrna responde,

Hay que elegir. Yo soy judía y he elegido serlo. A partir de ese momento todo se sitúa en un eje: tengo una visión del mundo, puedo aplicar unos esquemas, tengo unas opciones, unos valores y unas creencias. Usted como muchos contemporáneos suyos dice no tener ninguna y cree contemplar el mundo desde una atalaya objetiva (...) Ustedes lo han perdido todo y creen ser más libres por ello. Pero eso es falso. (206-207)

El comentario de Myrna es primordial ya que resume el tema central de la obra: el vacío resultante de la sociedad nihilista. Es importante que estas afirmaciones provengan de alguien alejado del discurso en que se encuentra Ernesto, ya que a él, como a sus amigos, por estar tan inmersos en el mismo, les resultaría muy difícil darse cuenta de los problemas que dicho discurso conlleva. Las palabras de Myrna causan un gran impacto en Ernesto, y éste llega a pensar, "Era como si por primera vez estuviera en

presencia de la Mujer" (210). A partir de este momento Ernesto siempre añorará la presencia de Myrna.

En un texto, siempre son muy importantes los silencios. La insistencia de esta obra en la falta de valores espirituales también viene dada por los comentarios de Stefan, el escritor griego que acompaña a Ernesto a Egipto. Stefan le dice, "ustedes los europeos (yo lo soy, pero no del todo), se han dado demasiada prisa en matar a Dios. ¿Qué hacen para llenar el vacío?" (228). Pero no espera una contestación y ésta no se da. Es cada lector individual el que debe llenar el silencio que la obra presenta. Si se entiende el papel de Dios como algo que proporciona un objetivo al que se supeditan las acciones, los personajes de Antes de la batalla lo han sustituido por la búsqueda del placer físico y del poder.

Donde la búsqueda del poder está más ejemplificada es en la relación entre Ernesto y Lorenzo. Se resumirá el tema muy sencillamente. Pipo consigue fotografiar a Lorenzo con una joven prostituta y los dos hombres concertan una cita. Aunque el texto es ambiguo, se apunta la posibilidad de un chantaje. Al acudir a la cita, Pipo es asesinado. Concha, la madre de Pipo, le entrega las fotografías y los negativos a Ernesto y éste se los da a Lorenzo, quien proclama su inocencia sobre el asesinato. De esta manera Ernesto tiene un cierto poder sobre Lorenzo ya que sabe secretos que le pueden ser muy perjudiciales, pero ha demostrado que puede ser de confianza. Lorenzo, a pesar de que le considera un vago, le recompensa ofreciéndole un trabajo interesante en una fundación, de esta manera es Lorenzo también quien controla a Ernesto ya que tiene algo que le interesa a éste, un trabajo bien pagado en una posición que es mucho más de su gusto que la que anteriormente ocupaba en el ministerio. Con anterioridad, Lyotard ya había expresado que "no se compran savants, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder"²⁵⁰. Finalmente, Concha le da a Ernesto la navaja con la que su hijo ha sido asesinado y aquél la cree reconocer como perteneciente a Lorenzo. Ahora ya no se atreve a hablar con Lorenzo e intenta convencerse a sí mismo de que está

equivocado. Lorenzo le controla económicamente y debido a esto no se puede enfrentar a él. Ernesto que estaba relativamente tranquilo vuelve a caer en la insatisfacción que tenía antes de emprender su viaje, como le dice Candela en el prólogo-epílogo, "Desde que has aceptado el puesto estás jodido" (8), pero esta vez él sabe qué es lo que le angustia, "La puñetera mala conciencia no es más que... insatisfacción y jodienda cotidiana" (8), insatisfacción con su propio comportamiento lo que es algo ya cotidiano. Antes de enfrentarse directamente con el problema, Ernesto opta por no pensar. La novela, que como ya se dijo tiene una estructura circular, acaba con el pensamiento de Ernesto. "La ventaja del Alka-Seltzer es que te hace dormir como un tronco y él realmente esa noche necesitaba dormirse de prisa" (380). Con este final la obra hace hincapié en el aspecto cínico y nihilista de la sociedad. Ernesto es un personaje que ha experimentado una concienciación sobre su posición dentro del discurso, pero al regresar a su sociedad, es atrapado en unas relaciones de poder de las que no quiere, o no puede salirse. Si antes tenía unas inquietudes que no podía clasificar, ahora sabe de dónde procede su angustia: de la oposición entre lo que debería hacer y lo que hace. Pero, el hombre decide no emitirse en juez de Lorenzo, continuar siendo objetivo y no creer en lo que podría ser una verdad absoluta, como es el origen de la navaja. El hombre decide no actuar y dormir. De esta manera, la crítica a la sociedad es completa ya que no existe la duda de aquel que no reacciona porque no sabe qué hacer. Hasta los que han tenido la oportunidad de poder cambiar, no lo hacen.

B. Estrategias

Al analizar las estrategias empleadas en Antes de la batalla se hace inevitable la comparación de esta obra con En días como estos. Como se recordará, en esta última obra,²⁵¹ el texto se inscribía dentro del discurso patriarcal parcialmente por medio de un alejamiento de la mujer. También ofrecía una crítica a la violencia, y contenía una crítica al patriarcado que se hacía evidente mediante una operación palimpséstica. La crítica a la violencia tampoco era evidente en una lectura rápida y exigía la participación activa del

lector que debía aplicar a la obra los conocimientos previos sobre la sociedad que éste poseía.

Un caso similar se da en Antes de la batalla. Igual que ocurría en En días como estos, la obra objeto de este estudio parece estar inscrita dentro del discurso falocéntrico por medio de unos personajes masculinos que ofrecen su opinión de las mujeres y de la sociedad en que habitan. Como se indicaba al inicio de este trabajo, la novela ofrece la táctica del alejamiento de lo femenino por medio de un narrador extradiegético que nunca utiliza una focalización de mujer. Esto produce en el texto alejamiento y extrañeza con respecto a los personajes femeninos ya que éstos están siempre presentados como el Otro, aquél diferente de la norma y que es difícil de entender. Por ejemplo, el lector, gracias al narrador, sabrá por qué Ernesto quiere estar con Clara, con Candela y con Laila, por qué viaja a Grecia, etc., pero no tendrá ningún indicio de por qué Clara, Candela y Laila quieren estar con Ernesto ni por qué Candela deja su trabajo para ir a Grecia con Ernesto.

Las escenas de los diferentes prostibulos también caen dentro del mismo apartado ya que al ofrecer sólo el punto de vista del hombre se inscriben plenamente dentro del discurso patriarcal tradicional, alejando a la mujer como ser humano y presentándola simplemente como un objeto de placer. Ésta es una táctica ya empleada por Lourdes Ortiz en otra obra, como se vió anteriormente en el Capítulo 3. Cabe señalar que este tratamiento de la prostituta es muy diferente del que hacen otras escritoras contemporáneas que tratan temas similares. Por ejemplo, Carme Riera en Dins el darrer blau²⁵² también toca el tema del prostibulo, pero al utilizar la focalización de la mujer presenta a la prostituta, la Coixa, como un ser humano que también tiene emociones y sentimientos. La Coixa de Carme Riera no es simplemente un objeto a utilizar por el hombre, como lo son las prostitutas sin nombre de Ernesto, sino un ser humano con su propia personalidad.

Para recapitular lo anteriormente dicho, Antes de la batalla es una obra que en un primer plano de significado simplemente expone la sociedad falocéntrica de un Madrid contemporáneo. Esto se consigue por medio de unos personajes masculinos y a través del alejamiento de la mujer. Pero como también ocurría en En días como estos, la obra que nos ocupa ahora también contiene una crítica a la sociedad, pero para acceder a ésta se requiere una lectura palimpséstica y la participación activa del lector. Esto último es debido a que todas las acciones están presentadas desde una pretendida objetividad, tanto por parte del narrador como de los personajes. Donde quizá esta crítica es más fuerte es en aquellos temas que afectan directamente a la mujer. A continuación se van a analizar varios de estos aspectos.

El primero de ellos es el de la violación²⁵³. Como ya se ha indicado anteriormente, los personajes parecen no ser conscientes de esta problemática, incluso creen que deberían haber violado al ser rechazados sexualmente. A este texto que no cuestiona el pensamiento del personaje, se opone el conocimiento del lector consciente de la grave situación social que éste tipo de actitudes conlleva. Por ejemplo, en los once primeros meses de 1996 se denunciaron en el territorio nacional a la policía nacional 3.665 delitos contra la libertad sexual²⁵⁴. Debido a que, en España, en algunas autonomías puede haber hasta tres cuerpos de seguridad del estado (por ejemplo, en Cataluña, se deben añadir las cifras de la Guardia Civil y de los Mozos de Escuadra, y en el País Vasco, las de la Ertzaintza) y sumando a éstas el hecho de que sólo el treinta por ciento de dichos abusos son notificados a la policía²⁵⁵, las cifras reales son mucho más altas. Dicho con otras palabras, frente a un personaje que simplemente menciona un deseo, se opone el lector que conoce los hechos, lo que conlleva una crítica al patriarcado que no por ser menos evidente es menos fuerte.

Otro aspecto es el del acoso sexual que sufre un personaje muy poco desarrollado, Elena. Ésta dice, "Dichosos los que no tenéis un jefe cariñoso, dispuesto a darte palmaditas en el culo, si llegas tarde. Son cortesías de la casa" (139). También aquí cada

lector debe contribuir a la crítica con su conocimiento previo de este tema ya que el texto no ofrece una crítica explícita. Cuando se escribió esta obra, en España, dicho crimen se presentaba delante de un juez de instrucción por lo que no ocasionaba antecedentes penales. Con la reforma del código penal de Mayo de 1996, ya se presenta ante un juez penal lo que también ocasiona que las penas sean mayores. A pesar de esto, estos crímenes apenas son puestos en conocimiento de la policía, aunque sí a los centros de ayuda a las víctimas. Cuando se enfrentan a este problema, la mayor parte de las mujeres españolas contemporáneas optan por no denunciar a sus abusadores y, o continúan trabajando en un ambiente no deseado, o abandonan el trabajo, con el consiguiente problema que esto acarrea, agravado por el alto índice de desempleo en España. Ellas opinan que los jueces no creerán sus palabras y además temen la publicidad²⁵⁶.

El último problema que se va a discutir es el de la prostitución infantil. Como ya se vió al analizar el personaje de Lorenzo, los personajes no encuentran nada que objetar con esta "peculiaridad" del personaje y debe ser el lector o el crítico el que vea -o deje de ver- tal aspecto como un problema social²⁵⁷.

Recapitulando lo dicho anteriormente, bajo una pretendida objetividad y mediante la aparente inscripción del texto dentro del discurso patriarcal, esta obra apunta a graves problemas sociales que afectan a la mujer, pero que, tal vez si fueran expuestos abiertamente, ocasionarían el que la obra no fuera generalmente bien aceptada. O dicho de otra manera, en la sociedad actual una obra que abiertamente abordara una problemática de mujer sería catalogada como feminista y por tanto marginal dentro de la sociedad patriarcal. Antes de la batalla no se ha considerado como obra marginal como lo prueba el hecho de que ha sido publicada por una de las más prestigiosas editoriales de España, Editorial Planeta. Es la primera obra que Lourdes Ortiz publica en esta editorial. En la obra Urraca, la reina decía, "sé que necesito recuperar la gallardía, el orgullo, para que mi crónica sea tal y no lagrimeo de mujercita angustiada"²⁵⁸. Del mismo modo que Urraca debía escribir sobre batallas e intrigas cortesanas para que su crónica fuera

tomada en serio, hoy día para que una obra pueda triunfar dentro del patriarcado tampoco puede abordar directamente temas que parezcan "lagrimeos de mujercita angustiada" como son el acoso sexual u otros atentados contra la libertad sexual. Lourdes Ortiz consigue situar su obra dentro del patriarcado y al mismo tiempo exponer estos temas, haciendo esto último de una manera muy sutil, ya que el texto obliga a que sea el lector el que haga la crítica social a estos problemas al aplicar al mismo sus conocimientos previos sobre la sociedad actual. Es de resaltar que los silencios en la sociedad española actual sobre la discusión o presentación de una problemática de mujer ha sido señalada por otras escritoras, como Soledad Puértolas, quien ha escrito, "en la actualidad parece que las voces, que han cobrado un tono más sosegado, nacido, creo yo, de la complejidad del asunto, no se escucharan tanto, como si todos los problemas que se derivan de la falta de igualdad en la consideración y valoración de las mujeres estuvieran, si no resueltos, si en vías de solución. Sin embargo, por rápida que sea la mirada que arrojemmos al mundo, es obvio que no lo están"²⁵⁹.

Si es cierto que esta obra presenta la problemática de la mujer actual de una manera más o menos oculta, cabría preguntarse si hay otros temas que requieran una lectura palimpsestica. La respuesta es afirmativa. El descontento de la mujer que se podría llamar liberada sexualmente proviene de Maruja, la antigua amante de Ernesto. Discutiendo la promiscuidad masculina de sus contemporáneos, en oposición a una supuesta monogamia de la mujer en general, Maruja se había quejado a Ernesto, diciendo, "Eso de la liberación sexual ha sido una trampa" (89), pero no elabora más el tema. Más adelante tiene lugar el episodio con Laila, la guía que Stefan y Ernesto tienen en Egipto. Stefan y ella tienen relaciones sexuales, y Enrique, que en ningún momento ha pensado en ella como compañera sexual, siente que los celos le dominan. Se lee, "Y su cuerpo entero se puso tenso y deseó a Laila con todas sus fuerzas. Era para él aquella mujer que el cerdo aquel acababa de robarle" (256). Ya que no puede poseerla, Ernesto la degrada mentalmente, "Putá, se decía Ernesto" (258). Stefan intuye los celos de Ernesto y

seguidamente Laila se presenta en el cuarto de éste para satisfacer sus necesidades físicas. Ahora ella ya no es una puta, sino un ángel, ya que Ernesto le dice, "Eres una monja de la caridad. Pero la verdad es que no hace falta..." (283). Por supuesto que tienen relaciones sexuales, lo que ocasiona la tranquilidad del personaje central. El texto no menciona las motivaciones de Laila; lo único importante es que una necesidad de Ernesto ha sido satisfecha, o sea, que Laila se ha convertido en un objeto para dar placer al hombre. El placer que ella pueda obtener no debe ser importante para el hombre ya que no se menciona y debe recordarse que la obra presenta las situaciones con una focalización masculina. El tener en consideración este episodio dentro de la personalidad del personaje de Ernesto clarifica el comentario anterior de Maruja. Se podría interpretar éste último como que dentro de la sociedad patriarcal, el único aspecto reivindicativo de la liberación de la mujer que es aceptado plenamente por el hombre es el de la liberación sexual y por razones obvias. Dejando este componente al margen, el hombre sigue siendo misógino y sus esquemas sobre la mujer no han cambiado. Ella continúa siendo invisible si no es objeto del deseo masculino y cuando es visible está representada con la dicotomía tradicional de demonio (o "puta", según Ernesto) o ángel "monja de la caridad". (Recuérdese también la situación de Clara y Ernesto descrita anteriormente). Hannelore Schutz parece estar de acuerdo con el comentario de Maruja ya que ha escrito sobre la aceptación de la liberación sexual de la mujer por el hombre que,

el intercambio de mujeres, la sexualidad de grupo le parecen expedientes magníficos para fingir una liberación femenina que en realidad es una estafa. Pues aparte de que también en este pago el hombre sigue teniendo a la mujer bajo su supervisión, en principio no hace nada más que lo que ya ha hecho toda su vida: prostituir a su mujer por gusto, por su carrera o por divertirse²⁶⁰.

C. Innovaciones

Una de las innovaciones más interesantes de esta obra es la táctica ya descrita de presentar la problemática de la mujer actual de una manera oculta por medio de una

aparente objetividad. Dando por hecho que la sociedad patriarcal de finales de siglo ha conseguido desacreditar la temática feminista, -ya que como dice Ricardo, "toda feminista era siempre una resentida, lesbiana o insatisfecha" (375)- ésta es una estrategia que permite a la escritora real tratar ciertos temas sin que su obra sea rechazada por el patriarcado.

En cuanto a la evolución estilística de Lourdes Ortiz, Antes de la batalla presenta también una innovación. La escritora retoma aquí una característica de su estilística ya presente -aunque no muy extendida- en otras obras suyas²⁶¹: el empleo de las frases con puntos suspensivos. Pero si en otras obras este empleo era mínimo, en la obra en cuestión se halla muy extendido.

En el texto hay cuatro tipos de dichas frases. Unas tienen la función de dar al lector tiempo para pensar y tienen un significado completo. Por ejemplo, la siguiente, "Porque la ginecóloga era de armas tomar...", (13). Los puntos suspensivos le indican al lector que debe recurrir a sus esquemas previos sobre estos tipos de mujeres para así complementar el texto.

Otras apuntan a la compenetración entre los interlocutores, por lo que se hace innecesario terminar un pensamiento verbalmente. Esto ocurre, por ejemplo, cuando los dos amigos están hablando de una mujer a la que no consideran apetecible sexualmente,

-Hay que tener ganas para... -decía Ricardo y Perico reía con esos labios glotones, suaves:

-Mi abuela decía que cuando la necesidad aprieta...

-¡Qué necesidad, ni que ...! -protestaba Ricardo. (68)

Como se puede observar, en esta microconversación entre dos personas, los interlocutores son tan conscientes de los pensamientos del amigo que no ven la necesidad de terminar la frase ya que su significado es fácilmente discernible.

El tercer tipo de frases colgadas es también reflejo de una forma de habla coloquial. Ocurre cuando el hablante lleva a cabo un monólogo y va de un tema a otro sin acabar las ideas. Por ejemplo, Candela dice, "Está más delgado y le favorecen las huellas

esas, como si... Me dió un beso y me preguntó por ti" (329). Como se puede observar, la emisora deja un tema sin acabar y pasa a otro distinto. Ya que el receptor del mensaje no le pregunta sobre el significado del tema inacabado, éste no queda resuelto.

Finalmente hay un cuarto tipo de empleo de puntos suspensivos que se hace más difícil de catalogar. Señalan éstos a pensamientos inacabados que el lector no puede finalizar. Donde este uso es más obvio es en el prólogo y en el capítulo narrado con la focalización de Pipo, el muchacho neonazi. Por ejemplo, Ernesto piensa, "toda muerte tiene un sentido, todo crimen..."(8) Y Pipo, pensando en su padre dice, "Porque nunca podría perdonarle que... " (163). En ocasiones como éstas, el lector no puede acabar el pensamiento del personaje ya que no tiene la información necesaria para hacerlo; esto puede llegar a producir angustia en el lector al no poder descifrar el texto. En este sentido, estas frases son muy eficaces ya que contaminan al lector con los sentimientos de los personajes, un Ernesto preocupado y Pipo, un muchacho angustiado, infeliz, que no es comprendido por sus familiares y a los que él desprecia, hasta el punto de odiar a la madre, "una estúpida feminista insatisfecha y que para colmo le ha hecho la vida difícil" (109), al padre, "un desgraciado, un impotente" (163) y, por extensión, a todos los de su generación, de quien dice que son "inhábiles e incapaces de enfrentarse a la vida" (223).

A modo de conclusión, cabe decir que Antes de la batalla se puede clasificar del mismo modo que Luz de la memoria y En días como estos como una obra con características tanto de escritura femenina como feminista, ya que, a pesar de inscribirse en el discurso patriarcal por medio de una temática y focalización masculinas, también presenta muchos de los problemas específicos de la mujer actual, aunque para acceder a éstos sea precisa una lectura palimpséstica y la participación activa del lector. El texto muestra la sociedad actual sin emitir juicios ni ofrecer conclusiones; presenta la sociedad de una manera presuntamente objetiva. Esta objetividad se ve duplicada en la actitud de los personajes principales de la obra, los cuales tampoco quieren juzgar y aceptan cualquier tipo de conducta, lo que conduce a vivir en un vacío nihilista.

CAPÍTULO 8

PATRIARCADO Y PARODIA EN LA FUENTE DE LA VIDA

La fuente de la vida²⁶² fue finalista del Premio Planeta 1995 y es, hasta ahora, la última novela publicada de Lourdes Ortiz. Dicha obra presenta el tema de las adopciones ilegales en dos países con problemas políticos y sociales, Perú y Rumania, pero, aunque dicho tema es la anécdota que da unidad al texto, éste es principalmente un reflejo de la dificultad de los seres humanos para relacionarse cuando la mirada se focaliza en la raza o en el género del otro. Más concretamente, en el siguiente trabajo se verá como La fuente de la vida es, al mismo tiempo, un reflejo de los estereotipos genéricos patriarcales y una parodia de los mismos.

A. Historia y discurso

La fuente de la vida narra dos historias paralelas que transcurren entre julio de 1993 y febrero del año siguiente. A pesar de que ambas tienen como tema central el tráfico ilegal de niños, ambas narraciones son independientes. Sus argumentos son los siguientes: La primera narración está localizada principalmente en la ciudad peruana de Cuzco. Allí trabaja Ramiro, de 33 años, como restaurador artístico en una iglesia. Debido a los insistentes rumores sobre el robo de niños, su esposa María teme por el hijo que va a nacer y vuelve a España. A su partida, Ramiro entablará relación con Nelly, una mujer norteamericana que dice trabajar de arqueóloga. Más tarde, la gente del pueblo acusará a Nelly de secuestrar niños y después de desaparecer misteriosamente por varios meses, reaparecerá para ser asesinada.

La segunda narración tiene por protagonista a Esteban, un periodista de cuarenta y cinco años, desempleado, que decide escribir un artículo sobre las adopciones ilegales y el tráfico de órganos infantiles. Sus investigaciones le llevan a Rumania donde entra en contacto con Ródika, una enfermera de 35 años que pone en contacto a niños con padres

adoptivos y quien también trafica con placentas y abortos. Ródika sospecha que Valeriu, su amante y colaborador en las adopciones ilegales, trafica con órganos de niños. Al enfrentarse a él, Valeriu la asesina. Esteban vuelve a Madrid sin conseguir todos los datos que necesitaba para su artículo.

La obra en su totalidad consta de 19 capítulos más un epílogo. Se encuentran en ella tres narradores heterodiegéticos que hablan con las focalizaciones de Ramiro, Esteban o Ródika, según sea el capítulo. Así el texto va surgiendo por medio de la alternación de focalizaciones. La focalización de Ramiro se da en los capítulos 1, 5, 8, 10, 12, 14, 16 y 18; la de Esteban en el 2, 4, 7, 9, 11, 15; y la de Ródika en el 3, 6, 13, 17 y 19. En el epílogo, nuevamente con la focalización de Esteban, se encuentra éste con Ramiro.

Temática

Un tema que discurre a lo largo de todo el texto es el de un racismo generalizado, entendiendo por éste el asumir que se sabe algo de un individuo cuando se toma como base para dicho conocimiento la etnia. María, la esposa de Ramiro, discrimina a los indios peruanos y, al mismo tiempo, cree en la superioridad de un bebé blanco. Se lee, "María estaba atemorizada y odiaba a aquellas gentes calladas de ojos achinados" (8) y más adelante, ella dice, "Raptan a los niños. ¿O es que no quieres enterarte? Un niño blanquito es *hocudo di cardinale* para esos bestias" (10).

En el Perú, Ramiro también siente racismo, esta vez proveniente de los nativos peruanos que no le permiten olvidar la historia de la conquista. Incluso Manuel, un compañero de tertulia le mira con "un rayo acusador que iba directamente a sus entrañas, como si Manuel quisiera pedirle cuentas a él de todos los pecados ancestrales de la conquista y la desidia" (16). Nelly también recibe el efecto del odio por el Otro. Ella es acusada de raptar niños y Ramiro se pregunta, "¿Y si todo quedaba reducido a una burda invención de mentes enfermizas y desesperadas, acostumbradas a ver en el extranjero el Mal sin matices?" (211).

Al pensar en investigar el problema de las adopciones ilegales, los problemas raciales también juegan un papel determinante y Esteban decide no ir a África por considerar que unos supuestos padres adoptivos no desearían niños negros. Dice el narrador, "Mientras formulaba ese *no* rotundo, pensaba que no era sólo la pobreza, sino también el color de la piel. No es lo mismo para una familia adoptar un niño senegalés que un..." (26). Y más adelante se lee, "Pero él no era racista. Aunque tenía que admitir, como hipótesis de partida, que gran parte de los padre, probables adoptadores de niños, seguramente lo serían" (27).

Una vez ya en Rumania, Dino, el amigo rumano de Esteban, siente racismo contra los gitanos. Aquél dice, "Los zigans. Ellos paren hijos sin ton ni son (...) Nunca abortarían, pero sí venden a sus hijos (...) Ninguna rumana dejaría a su hijo" (124). Luego añade, "Aquí son una plaga. Siempre han sido una plaga. Son indomables y... bueno, comercian con sus hijos y con todo lo que se ponga por medio" (125).

Como se puede observar, el racismo del texto cumple varias funciones. Por un lado sirve para encontrar alguien a quien culpar de los problemas sociales. En el caso de Dino, éste culpa a los gitanos de un crimen que según él ningún rumano podría llevar a cabo. Es el Otro el que es capaz de realizar acciones perversas, aquél diferente de uno mismo: de esta manera se aleja la culpa de su persona y de aquellos similares a él. En el caso del Perú, es la norteamericana la que rapta a los bebés, a pesar de que en ambos casos nunca se dan pruebas. Pero éstas no son necesarias ya que el racismo no precisa lógica para ser efectivo.

El racismo en La fuente de la vida también ejerce una función simplificadora. Debido a que María siente lo mismo hacia todos los indios (temor, repulsión, recelo), le es fácil culparles de supuestos crímenes y justificarse a ella misma y a su marido su huida a España. Si no viera al Otro a través del cristal unificador del racismo no podría llegar a dicha conclusión. Es decir, si considerara a cada uno de los habitantes de Cuzco como

individuos, cada uno con sus propias personalidades, motivaciones e ideas, nunca podría concluir que en su conjunto raptan a niños, ya que no existiría el conjunto.

Para finalizar, el racismo también ejerce una función de actante por cuanto mueve la acción. Así, María abandona el Perú por miedo a que su hijo sea secuestrado. También debido al racismo, Esteban decide ir a Rumania ya que no cree que en África haya tráfico de niños.

Otro tema que discurre a lo largo de las dos narraciones es el ya mencionado de las adopciones ilegales. Junto con el racismo, dichas adopciones son también actantes por cuanto mueven la acción de los personajes. María abandona a su esposo para evitar que su hijo sea víctima de ellas, y la historia de Esteban se centra en su búsqueda de información sobre las mismas. Según el texto, este tipo de adopciones se debe a las dificultades que encuentran los padres cuando intentan adoptar siguiendo los rutas legales. Comenta un personaje, "Un tema nefasto en este país, muy, muy complicado, ¡con la falta que hacía que se simplificase, que se acelerase!... mucha burocracia, muchas dificultades" (49).

Según la obra, la burocracia que rodea a las adopciones legales es la principal causa de que las ilegales ocurran. Dice una madre adoptiva, "ilegal o no -yo no entiendo de leyes y, si entiendo, no me importan demasiado porque sé lo que hay detrás-, le decía que, ilegal o no, es una institución benéfica, que cumple un servicio en una sociedad tan disparatada como ésta, tan injusta" (50). Así, arropándolas en un manto de beneficencia, el personaje intenta desposeerlas de cualquier tipo de connotación negativa o criminal que éstas puedan tener, aunque es el mismo texto el que se subvierte a sí mismo ya que un factor integrante es la ironía con que este tema es tratado. Mientras se habla de "función benéfica", se establece claramente que las madres naturales reciben 150 dólares por el niño, mientras que las parejas que van a adoptar deben pagar 1.500. También se trata con ironía, e incluso sarcasmo, a las parejas estériles para las que no hay comprensión ni compasión. Ródika se ve a ella misma como "rescatadora de niños para

parejitas desafortunadas que se encelan con la promesa de la continuidad" (80). Y más adelante se lee que los niños son para "mucha mujer madura que tiene de repente sueños de maternidad frustrados, mujeres de negocios que quieren reconstruir su vida y que echan de menos las lagrimitas del bebé, mejor un niño recién nacido, un bebecito tierno que un perrito de lanas o un gato" (86). Como se puede apreciar, el tono despectivo con que se habla de las parejas en general o de las madres en particular produce la deshumanización del individuo y contribuye a crear un ambiente hostil y nihilista, lo que como ya se vio en capítulos anteriores es una de las características de la obra de Lourdes Ortiz.

La ironía con que se habla de los padre adoptivos no es el único componente irónico de la obra. También los padres biológicos son tratados de la misma manera. Se debe destacar que mientras que el hilo central del texto es el de la adopción, los padres y madres del texto están presentados de una manera sumamente negativa. Esto no puede ser una simple coincidencia debido a que generalmente, los personajes de Lourdes Ortiz o no tienen padres, o el papel desempeñado por ellos es mínimo (las excepciones son Luz de la memoria donde los padres ejercen una influencia marcadamente negativa en el hijo y Urraca con su componente histórico). Se puede afirmar que la presencia de padres en la obra que nos ocupa sirve para producir varias situaciones irónicas. Tanto Esteban como Ródika tienen madre y padre respectivamente. La madre de Esteban es una hipocondríaca que no cesa de quejarse y de hacerle recriminaciones como las siguientes,

Ahora empezaría la retahíla, la larga lista de quejas y dolencias: 'Es que estoy tan sola y tan... claro, no es que quiera que tú... yo sé que lo más importante es tu trabajo (...) Es que... bueno, pues la taquicardia. Esta tarde no sé cómo ha sido, pero... claro que... ya sabes que no soy de las que se quejan... Demasiado me contengo, pero cualquier día te voy a dar un disgusto, cualquier día...' (31)

La madre, a quien no se le da nombre, tampoco está de acuerdo con la pareja de Esteban y le dice, "A tu edad te convendría una mujer que te tomase en serio, que te quisiera de

verdad, que se ocupase de ti. No una mujer de circo" (32). Dicho con otras palabras, todos los comentarios de la madre biológica son negativos.

Del mismo modo, el padre de Ródika también sólo se queja de todo, tanto de que ella trabaja demasiado y no se ocupa de él, como de que su novio no es bueno ni ella le trata bien, o de que el novio es demasiado buena para ella. El padre dice. "Anda, dilo, di otra vez que estás sacrificando tu juventud por cuidar a un viejo inválido y gruñón que..." (45). Lo más relevante de estas relaciones entre padres e hijos en una novela que trata el tema de aquellos que sin ser padres desean serlo es que no hay ningún indicio de que exista el cariño entre estos personajes; sólo hay obligaciones y recriminaciones.

Relacionado con las adopciones ilegales se encuentra el tráfico de niños, pero, a pesar de que este tema es común a las dos historias, no hay ningún ejemplo concreto de ello y el texto en su mayor parte sólo lo insinúa. En la historia localizada en el Perú, dice el narrador, "Exageraciones, relatos macabros al caer la noche en los que se recreaban en voz baja los naturales de la ciudad" (11). No es hasta el final de la obra que Benedicto, amigo de Ramiro, verbaliza el problema, "en los últimos años ha habido más de cien denuncias de niños desaparecidos en esta zona" (271).

La historia rumana también se caracteriza más por lo que insinúa que por ejemplos concretos. Se lee, "Pero Ródika últimamente no estaba tranquila. Demasiados niños de tres, cuatro e incluso cinco años sin que ella supiera de dónde procedían" (37). Debido a los rumores que se han leído anteriormente, parece que el texto sugiere que sí hay niños secuestrados, pero, como se puede observar, esto no se indica específicamente. Incluso cuando Ródika se pelea con Valeriu, el tema no se resuelve. Valeriu dice, "Tú estás loca. ¿Robados? ¿Y qué si fueran robados?" (178). O sea, a pesar de la negación inicial, las frases se caracterizan por una ambivalencia que deja abierta la puerta a la posibilidad del secuestro de niños, pero también a que esto no sea cierto. El único ejemplo personificado en un niño es el caso de Marcela, una niña con trenzas rubias y ojos azules (y, como tal, la tipificación de la belleza femenina) que está aterrada y a

quien le han dicho que va a ser adoptada. Se lee, "Mentira. Ella, Ródika, sabía que era mentira. Los niños grandes no... Lo sospechaba desde hacía meses" (177). Más adelante, Valeriu dirá, "¿Órganos? No disparates, nena" (178). Dicho con otras palabras, a pesar de que el texto apunta a la posibilidad de que la niña sea empleada para traficar con sus órganos, no se desarrolla dicho tema. Cabe señalar que la insinuación es un recurso empleado muy frecuentemente por Lourdes Ortiz en sus obras anteriores al elaborar textos que sugieren más que dicen. Baste recordar En días como estos o Antes de la batalla.

Personajes

A continuación se procederá a un análisis de los personajes más destacados de la obra siguiendo el orden establecido por el texto. Es decir, se analizarán primero aquéllos que aparecen en la primera narración, o sea, el triángulo formado por Ramiro, María y Nelly. No obstante, se debe establecer que debido a que la historia se presenta con la focalización de Ramiro, los dos personajes femeninos sólo se pueden conocer por medio de lo que dicen y por las observaciones que sobre los mismos hacen Ramiro y el narrador, pero nunca se sabrán sus pensamientos más íntimos. Como se puede observar, ésta es la misma situación que ocurría en Antes de la batalla, donde toda la obra estaba presentada desde el punto de vista masculino.

Como ya se ha indicado, María vuelve a España temerosa por la seguridad del hijo que va a nacer. El mismo día que María se va, Ramiro conoce a la norteamericana Nelly, una mujer que pasará a obsesionarle. A partir de este momento y debido a la mirada de Ramiro, el texto pasa a presentar a estas mujeres con la consabida dicotomía patriarcal ángel/demonio. Se recordará que una de las características de la literatura patriarcal es negarle a la mujer su propia voz, presentándola desde el punto de vista masculino y como perteneciente a un mundo maniqueo donde ella encarna o las características femeninas más positivas según el patriarcado (ángel del hogar, esposa

abnegada y pendiente, preocupada sólo por el bien de los suyos) o las más negativas (demonio que atenta contra el bien del hombre, prostituta, egoísta, independiente).

Se puede afirmar que en La fuente de la vida, María se presenta con las características del ángel, o más concretamente se la asocia con la Virgen católica, mientras que Nelly es la representación del demonio, o, mejor dicho, es la encarnación de Lilith, la primera esposa de Adán, independiente, defensora de su igualdad y llena de odio contra los recién nacidos y los niños.²⁶³

Los adjetivos utilizados para describir a María son aquellos que recrean la pureza: ella es maternal, inocente, suave, dulce. Se lee, "una María que se hacia pálida y maternal en la memoria (...) María volvía a aparecérsele con esa expresión de niña que no ha roto nunca un plato" (66), y más adelante, "la imaginaba redonda y dulce como una Madonna italiana" (99), o sea, se establece una conexión directa entre María y la Virgen, (por supuesto que el nombre de la esposa es demasiado obvio como para necesitar hacer hincapié en el mismo). Esta conexión sucede en otras ocasiones, hasta el punto en que el rostro de María se transforma en el de la madre de Dios. Se lee,

Intentaba borrar el rastro de Nelly -una Nelly sensual y desconocida- recuperando el rostro sereno, el rostro de Madonna de María, a la que cedía la cara blanca de la Virgencita barroca del claustro de la catedral, una carita de porcelana con dos lágrimas salpicando su mejilla y el enorme vientre generador, un vientre rosado y terso, semilla recuperada, sangre de mi sangre, María, el hijo que ha de venir, volver ahora, regresar con María y con su hijo (105).

Así, Nelly es el objeto sexual mientras que María es la madre, con lo que el texto también se hace eco de la escisión entre mujer-deseada mujer-maternal y de la imposibilidad de combinar ambas características en un mismo ser. Incluso los amigos de Ramiro le recuerdan a éste que María es el ideal femenino. Benedicto le dice, "más le valiera a usted pensar en su mujercita, que era linda y modosa como debe ser una buena mujer" (140).

En contraposición a María se encuentra Nelly, una mujer independiente y segura de sí misma que no se ciñe al patrón que el patriarcado le intenta imponer, lo que como es de esperar le ocasiona el ser rechazada por la sociedad. Se lee, "Era imposible que Nelly, con sus ademanes casi masculinos, su desparpajo y su insolencia, fuera aceptada por aquella comunidad cerrada de hombres de otro tiempo" (69).

En numerosas ocasiones el texto, por medio de la focalización de Ramiro, contrapone Nelly/Lilith a María/Virgen, siempre contrastando sus diferencias, por ejemplo, "a Ramiro le chocaba la naturalidad y el desparpajo con que ella saludaba a tipos malencarados, gente oscura, hombres que a María le habrían puesto el corazón en un puño" (62). El componente maléfico de Nelly está generalmente sólo insinuado. Así, se lee, "el repugnante negocio de la yanqui" (205) y la gente habla de ella "como se habla del maligno, un ser malo que hay que desterrar y mejor no rozar" (207). No es hasta cercano el final de la obra cuando se especifica más sobre el supuesto origen de sus negocios, lo que la identifica aún más con Lilith debido a su odio por los niños. Hablando de unas mujeres indeterminadas, dice un campesino, "Cada una perdió uno de sus cuates. Tres y cinco años. Nadie quiere volver a ver por aquí a su norteamericana. Mala mujer. Muy mala mujer" (208).

A medida que el texto avanza, la obsesión de Ramiro con Nelly aumenta y se encuentran varias escenas eróticas imaginadas que tienen como foco a Nelly. Ramiro se masturba pensando en ella, igual que en En días como estos, Toni se masturbaba pensando en Marta. El mismo personaje se extraña de sus sentimientos y por medio del narrador dice, "no comprendía por qué en la distancia era Nelly y no María la que iba -como su hijo en la tripa de María- llenando el espacio de su deseo" (108). Son de destacar las frases siguientes, "Se daba cuenta de que el rostro plácido y benigno de María se iba borrando a medida que la inquietud por una Nelly casi inventada le iba venciendo" (142). O sea, la imagen que le obsesiona no es la de una mujer real, sino la de una Nelly que él ha construido en su mente. No la puede ver como es porque su

imaginación y sus preconcepciones sobre la mujer se lo impiden. Esto ejemplifica la dificultad que tienen los personajes en establecer relaciones cuando se miran, no como individuos, sino como representantes de un género determinado, igual que ocurría con María cuando su mirada hacia el indio era deformada por el racismo.

La dicotomía Virgen/Lilith podría ser simplemente un reflejo de la mirada patriarcal hacia las mujeres sin más consecuencias que la pobreza de las personalidades femeninas si no fuera por el desenlace de la historia. María, como la buena esposa y madre que ya se ha establecido que es, le escribe una carta a Ramiro pidiendo perdón, "soy una pobre burguesita caprichosa, infantil llena de miedos, una colonialista (sin colonias) gilipollas y malcriada que imagina todos los terrores en los lugares que no conoce: que una mujer debe estar donde está su marido, como dice mi madre" (149). El efecto que la carta produce en Ramiro no es de extrañar, quien acto seguido le escribe a ella, "Querida mía, chiquitina... amorcito... soy un idiota por..." (150). O sea, Ramiro recompensa a la esposa abnegada y arrepentida con su amor, mientras que sobre Nelly dice, "A la mierda con Nelly. Mujer de carne seca y promesas sin cumplir. María, hermosa, maternal y lejana" (172). La mujer que se eleva sobre el pedestal es la virgen embarazada que le ofrece al hombre un espacio tranquilo y sin problemas, donde él podrá descansar como el guerrero tradicional; como dice el narrador,

Los niños del patinete con sus tripitas redondas le devolvían a María -un mundo ordenado y limpio, abarcable, de moisés con lacitos blancos y paredes empapeladas con muñequitos rosas o azules. (212)

La suerte de Nelly es muy distinta. Después de varios meses de desaparición, Ramiro se encuentra con ella. Siguiendo con la tónica no especificativa de toda la obra, no se dice dónde la mujer ha estado, aunque se insinúa que ha vivido como prisionera entre los campesinos. Nelly ni anímica ni físicamente es la misma mujer, a pesar de que el narrador sólo enfatiza este último aspecto. Se lee, "Ramiro miraba su cuerpo envejecido, esmirriado" (248) y "La cara demacrada y los párpados hinchados y las arrugas, muchas

arrugas en las mejillas y en la frente" (248). Ramiro viendo su necesidad, ya no moral, sino incluso económica, piensa ofrecerle que se quede en su casa, pero ella ya no es hermosa y él no lo hace. Al salir a la calle es asesinada por uno de los muchos enemigos que tiene. Se lee,

Era el cuerpo maduro lo que había rechazado, las carnes blandas, aquel pellejo repentino sobre los huesos demasiado prominentes y aquella trenza gris y las ojeras. Hubiera bastado con que la Nelly que volvía tuviera algo del esplendor de la Nelly deseada durante tantas noches para que él le hubiera abierto su cama y ofrecido su cobijo, burlándose de todas las premoniciones, de todos los bulos, de los supuestos o reales negocios truculentos en que ella pudiera estar implicada. Pero estaba vieja y gastada, era otra... (270)

Según el fragmento arriba mencionado, es obvio que Nelly muere no tan solo por ser acusada de secuestradora, sino porque no es hermosa, ya que si ella aun lo hubiera sido, Ramiro la habría ayudado. Él mismo así lo afirma, "No le dije que se quedara. Si se hubiera quedado en casa, no habría pasado esto. De algún modo, yo la he matado" (269).

Volviendo a la oposición binaria Virgen/Lilith, se observa que, mientras que la Virgen es premiada, la mujer independiente que no se atiene a las normas establecidas por el patriarcado y que se atreve a dirigir y controlar su propia existencia es castigada. El hombre puede ignorar de la mujer que sea malvada con la condición de que al mismo tiempo sea hermosa, pero si además de malvada es fea y vieja, debe ser castigada con la muerte.

En cuanto a Ramiro, su papel es importante por cuanto su mirada es la que determina la visión de las dos mujeres ya mencionada. Ramiro es un joven recién casado que cuando su esposa le comunica sus preocupaciones las menosprecia calificándolas como "asuntos tétricos de mujercitas amedrentadas junto al fuego del hogar" (19). A pesar de que un campesino le comunica lo mismo, es necesario que alguien con autoridad se lo confirme para que él lo crea. Esta persona es Benedicto, quien por su género y profesión, médico, es más creíble que una mujer y que un campesino.

El personaje de Ramiro también es destacable por cuanto representa la dificultad en la postmodernidad de creer en verdades absolutas. Ramiro incluso duda de su propia capacidad de comprensión ya que se lee, "una norteamericana despreocupada, rica, negociante ventajista y una historia sórdida de niños desaparecidos. ¿O había entendido mal?" (210). También intenta buscar una disculpa para las acusaciones contra la mujer en el racismo de los indios contra los extranjeros. Como ya se señaló más arriba, la presencia del racismo es una constante en este texto y cuando Nelly muere Ramiro se pregunta si ella no habrá sido víctima del mismo; dice, "¿Y si Nelly había muerto de aquella manera espantosa sólo por el color blanco de su piel y por sus pecas de norteamericana reluciente y próspera?" (269).

La problemática de la imposibilidad de encontrar una verdad única la verbaliza otro amigo de Ramiro, don Andrés, quien le dice, "Le dije un día que hay muchas verdades" (247). Con esta frase, esta obra se une a Urraca donde la imposibilidad de encontrar verdades absolutas era una constante a través de todo el texto.

Si los personajes de la primera historia se hacen eco de la dicotomía Virgen/Lilith, los de la segunda constituyen una parodia del mito de don Juan. Del mismo modo que don Juan es el hombre mujeriego que no puede evitar conquistar a todas las mujeres que ve, aquí Esteban no puede evitar que todas las mujeres con las que entra en contacto intenten conquistarle a él.

Esteban es un periodista que sostiene una relación sentimental inestable con Esther y que no está satisfecho con su vida. Debido a su abulia, decide investigar el tema de las adopciones ilegales. Dicha abulia es algo que sus amigos sitúan en el centro de sus problemas; Marcialito le dice, "Confesá que te aburres, que estás hecho un lío" (113) y Esther ya le había señalado, "Cuando uno está tan frustrado con su trabajo como tú lo estás, cuando uno está tan amargado y aburrido, se inventa jueguecitos para... Es tu vida lo que tienes que plantearte" (233). Cabe señalar las similitudes entre Esteban y Ernesto, el personaje central de Antes de la batalla. De la misma edad y desilusionados con la

vida, ambos buscan la solución a la abulia en actividades que les llevan fuera de su sociedad. Ernesto pretende escribir sobre el tema de la inmortalidad y con tal fin viaja a Grecia y Egipto, mientras que Esteban viajará a Rumania para investigar sobre el tráfico de niños. Ninguno de los dos escribirá el trabajo que se había propuesto. Pero desde el principio, Esteban da señas de un nivel de concienciación que Ernesto no poseía ya que el narrador dice, "La aventura rumana, como ya empezaba a denominarla riéndose de sí mismo, era un episodio idiota de un tipo con tiempo por delante y torturado por las dudas sobre su propia valía como periodista" (114).

En cuanto llega a Bucarest, Esteban se ve asediado por las mujeres. Debido a que el texto no explica por qué las mujeres se sienten tan atraídas hacia él, el crítico se debe limitar a constatar las pocas características que sí se señalan. Entre ellas sobresalen las físicas, a pesar de que Ródika es la única que lo describe. Ella dice que él es "más bajo de lo que parecía mientras permanecía sentado, casi retaco" (183), con "un cuerpo cálido y algo soso" (259). Más adelante habla de "las manos regordetas de Esteban recorriendo su cuerpo" (260). Ródika también se compara a ella y a él con personajes literarios ya que dice, "Dulcinea desvalida en las manos de un don Quijote ligeramente grueso, algo cano" (185). Resumiendo, debido a que el texto no comenta que Esteban posea una personalidad atrayente, su atractivo se debe basar en el aspecto físico y según éste Esteban es un retaco, regordete, soso y algo cano; difícilmente, el ideal de belleza masculina y esto contribuye a que el asedio que sufre por parte de las mujeres se deba tomar a nivel paródico. A pesar de esto, el narrador también ofrece un motivo bastante prosaico sobre el atractivo de Esteban, y de una manera sarcástica dice,

Como un rey Midas prodigando sus dones, él, gran señor llegado del paraíso, regalaba una noche opulenta a la humilde y agradecida provinciana (...) Mujeres como moscas revoloteando en torno de su hombría abúlica y ya gastada, señorón de las islas" (...) sastrecillo inexperto con sus cuarenta y cinco años de fracasos amorosos y de indecisiones. (238)

Dicho con otras palabras, que las mujeres le acechan porque a pesar de estar desempleado, él puede ofrecerles beneficios materiales a los que ellas no tienen acceso.

Las mujeres que se le acercan son muy variadas. Nada más llegar al hotel, Irina, una muchacha estudiante de medicina, le propone claramente, "Si quieres me esperas en tu habitación. Tú subes y yo subo por la escalera de servicio" (97).

Más adelante, entra en contacto con Ródika quien después de una conversación sobre niños adoptados le pide ir al hotel con él, a pesar de que él no tiene ningún interés sexual en ella. Se lee,

Esteban notaba la ternura en la garganta y cerraba el abrazo protector, acogiéndola. Nada que ver con el deseo; él, caballero andante en tierras lejanas con una mujer deshecha que se empeñaba en entregársele.(187)

Si bien don Juan es el perseguidor cuyo fin último es el coito, Esteban es el perseguido quien asocia el coito con el sacrificio de un animal, ya que mientras camina con Ródika hacia el hotel, el narrador señala que "aumentaba su sensación de ser conducido al matadero" (190). Para Esteban, copular con la mujer es también una labor benéfica, una obra de caridad y se lee que "Esteban pensó en Esther e inmediatamente borró la imagen. Ni siquiera podría llamarse traición a aquella especie de cometido misionero, trabajo de rescate" (191). La objeción viene dada por los supuestos comentarios de Esther, "Imaginaba a Esther riéndose con sorna cuando se lo contara: 'Pobrecito salvador de mujeres abandonadas... ¡Te costaría mucho sacrificarte!' " (191).

Cuando Ródika desaparece, Esteban, que no conoce la ciudad, le pide a Lisa, una muchacha rumana que ha conocido que le ayude, aunque no dice para qué. También aquí el "don Juan a su pesar" teme que la muchacha se le insinúe sexualmente y dice, "Y aquel viaje, improvisado a través de las montañas nevadas, podía quedar reducido a un encuentro amoroso con aquella mujer de voz horrible que no le apetecía en absoluto" (234). El personaje vive angustiado temiendo los avances y las expectativas de la mujer. Dice el narrador que Esteban,

volvió a verse en medio de una carretera casi abandonada camino de Brasov con una mujer al lado que pronto, no cabía duda, iba a reclamar su calor y sus atenciones.(236)

Es de destacar la descripción negativa que Esteban hace de la Lisa, la muchacha con la que también se verá obligado a acostarse. Ella es una "mujercita de porcelana que parecía sacada de un escaparate de principios de siglo con su voz imposible y sus estridentes botas para la nieve" (233). Igual que ocurría con Ernesto, Esteban también utiliza a las mujeres según le sea necesario y como aquél destruye con su mirada el mundo de la mujer por medio del tono despectivo con que califica aquello que le pertenece a ella. Se lee,

En el asiento trasero el ridículo neceser de Lisa, un pequeño y cuadrado maletín con flores rosas ponía una nota frívola en aquel viaje que para él nada tenía que ver con la atmósfera romántica de idilio de fin de semana que tanto enardecía a la mujer que conducía a su lado. (234)

Ya que no se dice por qué el neceser es ridículo, lo único que se consigue con dicho calificativo es desvalorizar a su dueña. Lo mismo ocurre con las palabras que ella utiliza, " 'Jolie', había dicho Lisa, y a Esteban le pareció que la palabra quedaba ridículamente corta" (235). O sea, que Esteban desprecia el aspecto físico de la mujer, su voz chillona, sus botas estridentes, su neceser e incluso las palabras que utiliza. Cabe señalar que el texto en ningún momento hace comentarios positivos sobre Lisa, por lo que los negativos aun sobresalen más.

Una consecuencia del encuentro entre Esteban y Ródika es que, igual que Ramiro se obsesionaba con Nelly, Esteban lo hace con Ródika. También se debe señalar que las reacciones de Esteban siguen siendo similares a las de Ernesto. Si éste tenía celos cuando Laila, la guía egipcia, besaba a Stefan, y la degradaba mentalmente, lo mismo sucede con Esteban quien al ver que Valeriu besa a Ródika, siente celos y la desea. Se lee, "Le importaba tres cominos el reportaje, la adopción, la niña rubia. Era Ródika, la puta sufriente de Ródika, quien de pronto le importaba" (161). Tanto Esteban como Ernesto

son personajes que desean a la mujer que está con otro y que la califican de puta cuando creen que no la pueden poseer sexualmente.

Como ya se ha señalado, Ródika es el único personaje femenino de quien el texto ofrece su focalización. Ella es la enfermera que, abandonada por Valeriu, pierde el centro. Es decir, al ser despreciada sexualmente, su mayor preocupación es compartir la vida con otro hombre y que éste la salve. Dice que sufre "una angustia que te lleva a ver en el primero que te sonríe un posible candidato a la sustitución del cerdo de Valeriu" (183). Así, cuando conoce a Esteban ve en él una posible forma de escapar de un tipo de vida que detesta. Se lee,

por un instante había creído que todavía conservaba bajo aquellas ojeras y aquellas manos demasiado duras cierta posibilidad de seducir a un hombre, de hacerle perder la cabeza, de decirle 'llévame contigo, dejo todo, la clínica, los niños, las cunitas con olor a leche agria, los sopapos del chulo miserable de los dientes negros'. (182)

Debido a fragmentos como el anterior, y desde el punto de vista ginocrítico, se debe subrayar que Ródika perpetua el estereotipo de la mujer que sólo se encuentra significado a sí misma cuando está con el hombre y que es incapaz de asumir el control de su vida para mejorar unas situaciones existenciales no deseadas. Su única forma de acción consiste en buscar un hombre, que a la manera del caballero andante, la ayude a solucionar sus problemas.

La conducta de Ródika también es negativa por cuanto justifica el abuso físico al que la somete Valeriu. Ésta dice, "Al fin y al cabo algo de razón tenía, y ella se había puesto imposible; era normal que estuviera cabreado" (274). Y en un punto de la narración a pesar de que está prisionera, lamenta no tener maquillaje a mano. Se lee,

Se contempló en el espejo y lamentó no tener a mano unos polvos compactos para tapar las ojeras y disimular un poco aquel moratón de bordes amarillo-verdosos que deformaba su mejilla izquierda. Aunque una mancha así a él no le desanimaba: era su obra y le gustaba contemplar cómo iba cambiando de tonos a medida que pasaban los días. (275)

En cuanto a los restantes personajes de esta obra, finalmente se comentará brevemente a Esther, la novia de Esteban que se niega a acompañarle a Rumania. Ya se ha podido observar que en varias ocasiones Esteban oye su voz regañándole por su conducta. Pero ella está presentada como un modelo a admirar ya que se lee, "Acogedora Esther, Esther equilibrista, concienzuda y firme. Una esposa para siempre, para las babas y los arrechuchos, para el calorcito de la tarde y los temblores de las madrugadas" (285). Aunque no tan extendido como en la narración anterior, también aquí se observa la dicotomía ángel/demonio entre Esther y Ródika. Esther es la compañera que da buenos consejos y que sabrá cuidar del hombre, mientras que Ródika es el demonio que lo seduce, que trafica con niños y que es golpeada porque se lo merece. E igual que ocurría con la anterior narración, ambas recibirán el premio y castigo por su conducta. Ródika será asesinada por Valeriu y Esther a pesar de estar en una relación inestable -el narrador heterodiegético con la perspectiva de Esteban había dicho que éste realizaba "Ejercicios en la cuerda floja para intentar sostener una relación que desde hacía meses hacia aguas" (27)- anunciará su embarazo y su próxima boda con Esteban.

B. Estrategias

En una primera lectura es obvio que esta obra también se inscribe dentro del discurso patriarcal tanto por el estereotipo a que son sometidos los personajes femeninos como por los comentarios que surgen de los personajes masculinos. A pesar de que hay varios capítulos con la focalización de Ródika, la mayor parte de la novela presenta el punto de vista masculino y las mujeres sólo se ven a través de los ojos del hombre.

Los comentarios falocéntricos más destacados corren a cargo de Benedicto y como ya es característico de la novelística de Lourdes Ortiz, éstos no son debatidos. Éste le dice a Ramiro, "Esta misma tarde le voy a mandar a Carmelita. Hágame caso y déjese querer. Verá cómo se le acaban los temblores" (144). O sea, la mujer se trata como un objeto sexual que sirve para que el hombre recobre su salud. A través de toda la obra Benedicto insiste en que Ramiro se desfogue y le insiste, "Ya le dijo Dios a Adán que no

es bueno que el hombre esté solo. Su mujercita era maravillosa. Pero un hombre es un hombre" (63). Dicho con otras palabras, a pesar de que Benedicto considera que María es encantadora, Ramiro debería tener otras amantes y para justificarse incluso utiliza la Biblia.

Lo más destacado de la inscripción dentro del patriarcado es la ya mencionada dicotomía ángel/demonio o Virgen/Lilith y los consiguientes premios y castigos que cada una recibe. Así, María, la esposa cariñosa, recibe a su marido y Nelly, que se atreve a ser diferente, muere. Debe recordarse que Fernán Caballero, otra escritora que utilizaba un discurso patriarcal también castigaba a sus personajes femeninos que se atrevían a seguir sus impulsos y que no se ceñían al papel que les predeterminaba el patriarcado. Baste recordar a Marisalada y su pérdida de la voz en La gaviota²⁶⁴.

La fuente de la vida también se inscribe dentro del discurso patriarcal por medio del estereotipo falocéntrico de la belleza. Al pensar en las mujeres que se someten a tratamientos de belleza, Ródika piensa, "sin arrugas, sin el espantoso reflejo del espejo fatal que devuelve la conciencia del tiempo infatigable, verdugo terrible" (79). En cambio, el doctor Vintila produce admiración en "las cuarentonas menopáusicas que se admiraban de la ¿clase?, del estilo del atildado sesentón (...) impoluto como si el tiempo y la historia no hubieran dejado huellas ni cicatrices en sus ademanes de viejo aristócrata" (81). Dicho con otras palabras, según el texto, una mujer con arrugas es espantosa, pero un hombre de más de sesenta años produce admiración por su físico. Esta dicotomía es típica del patriarcado que dicta los cánones de belleza y pretende hacer pasar por natural y por tanto inmutable algo que es totalmente cultural y consecuentemente alterable.

Pero si el texto se inscribe dentro del patriarcado, también es una burla del mismo, concretamente en la parodia concerniente al personaje de Esteban. Este aspecto es muy positivo ya que uno de los efectos de la parodia es el de subvertir los mitos y la

burla y ridiculización de Esteban puede ayudar a destruir la imagen tan común en la literatura de los hombres maduros siempre, seductores de bellas jovencitas.

C. Innovaciones

En cuanto al estilo, si se compara a La fuente de la vida con Arcángeles, la novela que la precede en cuanto a fecha de publicación, es fácil observar que estilísticamente aquella es mucho más tradicional que ésta; a pesar de esto también en La fuente de la vida se encuentran símiles y metáforas como los siguientes, "La tristeza -o más bien la abulia- era como un nudo, un quiebro que empañaba las gafas y el corazón de esa tarde que comenzaba a ser desesperadamente lenta e inútil" (22) y "Susurros que atravesaban la gran plaza y subían hacia los montes" (143). Con éstos, el texto adquiere una calidad muy elevada que lo aleja de la literatura de consumo tan extendida hoy en día.

Como ya ocurría en otras obras de la misma escritora, y como se ha podido observar, en esta novela también abundan las frases inacabadas, como las siguientes, "En cualquier caso, parecía que el tema a don Andrés no le quitaba el sueño, ni..." (20).

Otro aspecto relacionado con el estilo es el de la profusión de frases sin verbo, "Alemania, Italia, Francia. Un buen mecánico, capaz de vivir de las chapuzas en cualquier sitio" (46). Este texto también se distingue por una gran variedad en la longitud de las frases, algunas con más de veinticinco líneas, seguidas de otras de sólo cinco palabras.

Y si la musicalidad del texto era una de las características más determinantes de Arcángeles, ésta también está presente en la obra que nos ocupa, aunque no de una manera tan extendida. Sin embargo se encuentran fragmentos como el siguiente,

Charanga y alma de tango. Esa tarde tenía debilidad por las palabras: tarumba, charanga, gandula. Vampiro y panteón. O camaleón. Alma de tango camaleónica la suya. Y aburrida. Pero oía la campana, un tilín de consagraciones que podía encender bombillitas de feria. Un anuncio es un anuncio; la mujer había llamado. Acción. Sin corte todavía. (34)

También hay ejemplos de discurso indirecto libre, aunque su uso tampoco está muy extendido. Se lee, "Cuando dijo lo del hambre se echó a reír. No, él no ha pasado hambre. Y está muy sano. Tendría siete u ocho meses cuando se lo dieron" (49). De esta manera, a pesar de que este fragmento se inicia con palabras del narrador heterodiegético, se incluyen frases de la madre sin especificar que provienen de ella, con lo que el texto se agiliza.

Como se puede observar, estilísticamente, esta obra no ofrece ninguna innovación ya que el autor implícito se limita a proseguir con características ya establecidas en obras anteriores.

En cuanto a temática, sí que es nuevo el interés en las adopciones ilegales, pero, en esta obra, dicha problemática tiene más carácter de anécdota que de tema central propiamente dicho. La mayor innovación de La fuente de la vida es la parodia del don Juan ya analizada en la sección dedicada a estrategias.

A modo de recapitulación, cabe señalar que esta novela se puede clasificar principalmente como femenina por su inscripción dentro del discurso patriarcal, pero también posee elementos propios de escritura feminista por su componente burlesco del hombre conquistador-conquistado.

CAPÍTULO 9

CONCLUSIONES

Si bien las escritoras milanesas mencionadas en la introducción declaraban que el patriarcado había llegado a su fin, las novelas de Lourdes Ortiz ponen tal afirmación en contradicho ya que éste sigue siendo central al discurso de la escritora y, por la mayor parte, los personajes de sus obras, tanto masculinos como femeninos, y la temática, continúan ciñéndose a las reglas impuestas por la sociedad falocéntrica, aunque no por ello dejan de estar presentes algunos aspectos innovadores.

En esta sección se van a compilar las innovaciones y las tradiciones observadas en la novelística de esta escritora y mencionadas en capítulos anteriores con el fin de obtener una visión de conjunto de su obra.

Posiblemente, donde la novelística de Ortiz presenta más innovaciones es a nivel de la historia. Luz de la memoria supuso un gran avance en el empleo de las técnicas del psicoanálisis al mismo tiempo que reflejó con gran efectividad el desencanto de la generación del desencanto; Picadura mortal presentó a la primera mujer detective de la literatura castellana; En días como éstos ofrecía una crítica a la violencia por medio de un terrorista; Urraca y Los motivos de Circe daban voz a personajes que hasta entonces se conocían principalmente a través de la mirada masculina; Arcángeles contenía como tema principal la búsqueda del modo de transcribir sensaciones; la principal innovación temática de Antes de la batalla consistía en presentar una problemática principalmente de mujer de una forma oculta y bajo una aparente objetividad textual. Y finalmente, La fuente de la vida no presentaba grandes innovaciones temáticas ya que la problemática de las adopciones ilegales era tratada a nivel anecdótico.

Si la novelística de Lourdes Ortiz es rica en cuanto a innovaciones relacionadas con la historia, no lo es menos a nivel del discurso. Luz de la memoria presentaba una

narración fragmentada que era muy eficaz para reflejar la mente enferma. En días como éstos ofrecía el juego con los pronombres personales con distintas finalidades, ya fueran tanto para alejar a los personajes femeninos, como para activar el código hermeneúutico o simplemente como recursos estilísticos. Urraca reflejaba un texto que contenía un narrador con múltiples interlocutores y que debido a ello modificaba su discurso según fuera necesario para cumplir las expectativas de uno u otro interlocutor, con lo que se daban distintas versiones de una misma historia. La gran innovación de Arcángeles se centraba en el papel de la narradora ya que ésta interpretaba todas las escenas de una forma totalmente subjetiva y utilizaba la metáfora de manera extensa con lo que el lector no podía creer lo que leía. Este aspecto también evidencia el gran papel que tiene el lector en estas novelas, ya que muchas de ellas requieren su participación activa.

En cuanto a estilo, la mayor innovación de estos textos se encuentra en Arcángeles con el empleo del lenguaje presimbólico. Otra innovación es el empleo extendido en casi todos los textos de las frases colgadas.

Para finalizar con las innovaciones, se debe subrayar que Ortiz es una de las escritoras en lengua castellana que posee mayor dominio y control de la musicalidad de las palabras y las frases y, coincidentemente -como ya se ha visto-, esto se manifiesta mayoritariamente en las obras que no se inscriben dentro del discurso patriarcal, con lo que se puede afirmar que el ceñirse a un discurso que delimita la caracterización de los personajes y la temática, al mismo tiempo que impone estrictas normas estilísticas, tiene como consecuencia la pérdida de una musicalidad relacionada con el presimbolismo.

Otro aspecto a tener en cuenta al analizar la narrativa de Lourdes Ortiz es el de intentar establecer unas características generales de la misma. El estudio de las novelas evidencia que éstas comparten pocos rasgos de los que Janet Pérez ha señalado como representativos de las novelas escritas por mujeres españolas. Sobre este tema, Pérez ha escrito,

Preoccupations of a primarily sociopolitical nature in the early postwar years give way slowly to more personal, psychological, and feminist themes with the progressive vitalizing of the Spanish economy and rapid social change.²⁶⁵

En los textos aquí analizados, la temática feminista ocupa un espacio relativamente reducido, ya que sólo está presente en Picadura mortal, Urraca y Los motivos de Circe. Los temas psicológicos aun tiene menos representación ya que se hallan en Luz de la memoria, pero no en el resto de las obras. Por otro lado, se debe mencionar que los temas personales y psicológicos no son sólo dominio de las escritoras ya que también son representativos de las novelas escritas por hombres.

Pero si las características señaladas por Janet Pérez, aunque presentes, no están muy extendidas en la narrativa de Lourdes Ortiz, sí lo están las mencionadas por Rafael Vallbona, quien ha escrito que lo representativo de la novela actual española es la intensificación de la intriga y la angustia. Se puede observar que dicha intriga es uno de los componentes de las novelas de Lourdes Ortiz, donde generalmente se encuentran crímenes que promueven el suspense. Pero en estos textos, la intriga tiene un papel anecdótico y no se llega a un desenlace claro, con la obvia excepción de Picadura mortal. Ángel Basanta ha escrito que la novela actual “nada pone en entredicho, aunque haya hecho de la duda su refugio privilegiado”.²⁶⁶ Esto también es aplicable a los textos que nos conciernen, ya que las insinuaciones son múltiples, pero siempre queda la incertidumbre. ¿Se suicida Enrique saltando de la torre, o cae de manera accidental? ¿Por qué son asesinados Toni y Carlos? ¿Se suicida Urraca o muere a manos de sus enemigos políticos? ¿Asesinó Lorenzo a Pipo para evitar ser chantajeado o murió a manos de miembros de otras tribus urbanas? ¿Era Nelly culpable del secuestro de decenas de niños o fue víctima del odio al extranjero capitalista? Incluso el asesinato cometido por Manolo en Arcángeles tampoco está completamente definido y Gabriel le dice a la escritora que si le deja él le escribirá otro final, lo que cuestiona la resolución de dicho asesinato. Se

puede resumir que un componente de la novelística de Lourdes Ortiz es la intriga no resuelta como reflejo de una época postmodernista que no cree en las verdades absolutas.

Sobre el tema de la angustia presente en las novelas contemporáneas, Vallbona señala,

La joven narrativa cuenta la lucha del hombre postmoderno entre lo que es y lo que le enseñaron que debía ser. Producto de este tiempo de encrucijada de culturas, de intersección de valores y mundos, el hombre de hoy vive en una angustia existencialista más cercana a Jean Paul Sartre que al falso positivismo que nos han querido inculcar de pequeños.²⁶⁷

La angustia causada por el vivir en una sociedad cambiante está presente en muchas de las obras de Lourdes Ortiz. Es el tema central de Luz de la memoria y ocupa un lugar destacado en Arcángeles, en Antes de la batalla y en La fuente de la vida. Se recogerá el tema de la angustia más adelante.

Para llegar a una mayor comprensión de la trayectoria novelística de Lourdes Ortiz, es útil intentar clasificar sus obras según la tipología descrita por Showalter. Como ya se ha podido comprobar en capítulos anteriores, en esta novelística se encuentran obras que pertenecen a las tres etapas de la literatura escrita por mujeres. Cabe destacar de manera especial que dichas novelas fluctúan entre las diferentes etapas sin seguir una trayectoria lineal cronológica desde femenina a feminista a de mujer.

Las obras que contienen más características del periodo femenino son Luz de la memoria, (1976); En días como éstos, (1980); Antes de la batalla (1992) y La fuente de la vida, (1995). En estas novelas, el texto se inscribe dentro del discurso patriarcal de diversas maneras, ya sean relativas al tema, a los personajes o a la focalización de los narradores. En Luz de la memoria y en En días como éstos se encuentra una temática y focalización mayoritariamente masculinas junto con un alejamiento de la mujer. La focalización de Antes de la batalla también es masculina y el ambiente en el que se desarrolla la acción es marcadamente misógino. La fuente de la vida presenta focalizaciones de los dos géneros, pero continúa presentándolos de una manera

falocéntrica y estereotipada haciendo hincapié en la dicotomía ángel-demonio con la que la mirada del hombre clasifica a las mujeres y mostrando a los hombres como a los que dirigen la acción y los que utilizan a las mujeres para su propio beneficio. Tanto los hombres como las mujeres de estas obras son personajes que han sido socializados por el patriarcado y que no ofrecen nuevos modelos de conducta.

Picadura mortal, (1979), es la novela que más claramente se puede considerar transitoria entre la etapa femenina y la feminista. Aunque sigue imitando las formas literarias del patriarcado, tanto en temática como en caracterización de los personajes, al mismo tiempo, introduce un personaje representativo del feminismo de la igualdad: la detective. Se debe añadir que el componente paródico es una táctica que subvierte tanto la temática como los personajes de esta obra.

Los motivos de Circe, (1991), y Urraca, (1982), se pueden clasificar como obras revisionistas y, por lo tanto, entrarían dentro de la etapa feminista. Cabe notar que Urraca también presenta a una mujer que intenta encontrar un nuevo modelo de conducta para ella misma, al margen de las limitaciones impuestas por la sociedad, pero sin reivindicar unos derechos para su género. Esto se puede considerar como una característica de la literatura de mujer por cuanto la mujer experimenta una concienciación de su propio ser, relativamente al margen tanto del discurso patriarcal como del feminista. Debido a este último aspecto, se puede afirmar que Urraca exhibe algunos rasgos de la llamada literatura de mujer.

Para finalizar, Arcángeles, (1986), es la obra que más se aleja de los modelos estilísticos de la literatura patriarcal. El énfasis de la narración se concentra en una novelista que intenta encontrar su propio modo de expresar unas ideas sin ceñirse a modelos preestablecidos y, por lo tanto, dicha temática sitúa al texto dentro de la literatura de mujer. Cabe subrayar que, a pesar de lo anteriormente dicho, en esta obra tampoco están ausentes los elementos patriarcales, como son la tipificación tanto de las mujeres como de los hombres.

Si las fechas de estas obras se pudieran asociar con periodos progresivos e independientes en el tiempo, se podría hablar de una evolución de la escritora, pero la fluctuación entre una etapa y otra parece indicar causas independientes al desarrollo de la autora real. Las fechas de las obras contienen un elemento significativo, revelador y representativo de la situación de la mujer en España. Se puede observar que a una obra femenina (Luz de la memoria), y que recibió grandes alabanzas de los estudiosos, sigue una feminista (Picadura mortal) que no es bien aceptada por la crítica, para proseguir con otra inmersa en un discurso falocéntrico (En días como éstos) donde la crítica al sistema se halla escondida y que, consecuentemente, requiere una lectura palimpséstica para ser descifrada. Después de ésta, siguen tres obras que son las más innovadoras y alejadas del discurso patriarcal: Urraca, Arcángeles y Los motivos de Circe. No es coincidencia que estas obras sean publicadas en unos años cuando las mujeres exigían un nuevo papel en la sociedad a la que pertenecían. A partir de estas fechas, ya en los años noventa, las dos novelas de Ortiz, Antes de la batalla y La fuente de la vida, vuelven a reflejar el ambiente social-patriarcal e imitan de nuevo los modelos tradicionales, presentando sin apenas objeciones una sociedad misógina donde la mujer es relegada a una posición secundaria y cuyo objetivo principal es servir de descanso al hombre.

La pregunta que se puede hacer el crítico es, por qué una escritora capaz de escribir obras innovadoras como Arcángeles o Urraca vuelve a imitar los modelos del patriarcado en Antes de la batalla y en La fuente de la vida. Para intentar comprender esto es importante entender la problemática de la mujer española en los años noventa -cuando se escriben estas obras. Esto ha sido expuesto claramente por María José Aubet quien escribe que existe en el país una,

progresiva marginación y precarización -de nuevo- de la vida profesional y política de la mayoría de las mujeres (...) El mensaje más o menos velado que nos llega hoy es tan claro como ayer: el lugar "natural" de la mujer es la casa y su función principal es cubrir -gratis- las crecientes deficiencias del Estado en materia social, afectiva, de cuidados, etc.²⁶⁸

Se debe tener en cuenta que a la precarización de la situación de la mujer señalada por Dubet, se añade también hoy en día en España el rechazo de la sociedad hacia actividades consideradas como feministas. La también novelista Carmen Rico-Godoy ha escrito,

Es triste y desolador cómo el machismo imperante ha conseguido degradar el feminismo con la aquiescencia implícita o explícita de las propias mujeres. Con una persistencia y un tesón realmente admirables, la sociedad española de fin de siglo ha conseguido que la palabra feminismo se identifique como algo "pasado de moda", "ridículo", "anacrónico", "antiguo" y otras muchas cosas igualmente descalificadoras e insultantes la mayoría de las veces.²⁶⁹

También es preciso señalar que existe entre las escritoras españolas la tendencia a creer que la literatura escrita por hombres es sinónimo de literatura universal y que el calificar las obras escritas por mujeres como literatura femenina constituye en sí un intento por parte del crítico de catalogar a las mismas como componentes de un subgénero de la literatura universal. Por ejemplo, la novelista Soledad Puértolas, preguntaba "por qué razón se nos lanza con tanta insistencia esta *insidiosa*²⁷⁰ pregunta a las mujeres que escribimos, mientras que a los hombres se les deja maravillosamente en paz? Si bien se mira, esto es intolerable".²⁷¹ La también novelista Almudena Grandes ha declarado,

me gustaría aclarar, de una vez por todas, que -al igual que no conozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro, categorías que, de momento, nunca me han amenazado, a pesar de que una madrileña alta morena puede llegar a tener una visión del mundo muy distinta a la que se haya construido, por ejemplo, una sevillana bajita y rubia- creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina.²⁷²

Una última variante a tener en cuenta es la que ha señalado Ángel Basanta, quien ha escrito sobre la saturación del mercado literario actual e incluso ha llegado a decir, "lo cual bien podría sustentar la hipótesis de que el verdadero lector implícito de esas novelas es el mercado".²⁷³

Creo que estas cuatro variables, (la situación de la mujer, el rechazo de la sociedad a escuchar lo que se podrían considerar como ideas feministas, la preocupación con que la obra no sea calificada como "literatura femenina" y los dictados del mercado), pueden explicar por qué las últimas novelas de Lourdes Ortiz siguen los dictados de la literatura patriarcal. No quiero decir que todo ello influya de una manera consciente en la novelista en el momento de producir el texto, ya que ella, al igual que sus personajes, vive en un discurso que es difícil de analizar al estar inmersa en el mismo. Pero sí creo que dichas variables pueden afectar, en distintos niveles, la creación de la obra. En oposición a esta teoría están las palabras de Ortiz, quien en una entrevista afirmaba, "Yo nunca me he autocensurado".²⁷⁴ Pero como ha señalado muy acertadamente Janet Pérez al hablar sobre la censura,

Censorship takes many forms, and controls inscribed within societal norms are far more pervasive and effective than any provided by the political mechanisms of a given regime. Women writers must still work within the constraints of unofficial but perfectly real "gender censorship".²⁷⁵

Este "gender censorship" conlleva el que la mujer escritora que quiera ver su obra validada por el patriarcado aun dominante, incluso a finales del siglo XX, deba recurrir a una serie de estrategias que permitan que los textos sean aceptados, del mismo modo que hacían las escritoras de tiempos pretéritos. A continuación se hará una somera revisión de las mismas.

Algunas de las estrategias que se señalaron en la introducción están ausentes en los textos de Lourdes Ortiz; por ejemplo, no se halla la inscripción dentro del discurso jurídico, el empleo del discurso de autoridad, la mención de la obediencia al superior ni la conexión divina. Pero sí que está presente el tópico de la humildad femenina. La diferencia en el empleo de esta táctica se encuentra en que, si bien en los textos que se mencionaron anteriormente eran las escritoras reales las que se mostraban humildes (como Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz y Cecilia Böhl de

Faber), en las novelas de Ortiz, son los personajes femeninos los que muestran una posición de inferioridad y de debilidad en sus interacciones con los hombres. Se elaborará este aspecto seguidamente al tratar de los personajes femeninos en dichos textos; baste ahora recordar a Clara de Antes de la batalla y su posición de humildad con respecto a su amante.

El presentar el texto como un ejemplo de moralidad a seguir por las mujeres, tan característico en las novelas de María de Zayas, también es una estrategia presente en Picadura mortal, donde, como ya se vió, la protagonista incluso enumera las diversas tácticas que una mujer utiliza en sus interacciones con los hombres para subvertir las relaciones de poder.

Escritoras como Leonor López de Córdoba y Mercè Rodorera emplean sus obras para dar una visión de mujer de hechos históricos. López de Córdoba quería dejar constancia de sus experiencias existenciales para que fueran constatadas por lectores futuros, el mismo motivo que dice tener la reina Urraca para escribir su crónica. En La plaza del Diamant, Rodorera da voz a una mujer que ofrece su visión de la Guerra Civil, una voz que la literatura tradicional había callado, igual que en Los motivos de Circe Ortiz deja que hablen diversos mitos que hasta entonces habían sido presentados sólo a través de la voz del hombre.

También se encuentra en las obras de Lourdes Ortiz un marcado esfuerzo por ocultar el significado bajo unas capas de significación más superficiales y obvias. Esta táctica palimpséstica es la ya empleada por Gertrudis Gómez de Avellaneda en Sab con el fin de obtener la aceptación general de una obra que contenía un mensaje desfavorable al patriarcado. La lectura palimpséstica se hace precisa en Picadura mortal y en En días como éstos.

Finalmente, algunas escritoras intentaron justificar sus textos por medio de la inscripción de los mismos dentro del discurso falocéntrico dominante, como hizo Böhl de Faber. Ésta es una de las estrategias más extendidas en las obras de Lourdes Ortiz,

especialmente en las de la etapa femenina, donde la temática, la representación de los personajes y las formas estéticas siguen las normas del patriarcado. A esto se debe añadir un marcado distanciamiento y ocultamiento de la mujer, obtenido por medio de los usos de los pronombres personales con lo que se produce un alejamiento con respecto a los personajes femeninos en En días como éstos, y por el empleo del silencio con respecto a temas asociados con la mujer en Luz de la memoria. Las obras que emplean esta estrategia traen a la mente los comentarios de Elaine Showalter, quien ha escrito,

The literature of women has fallen short of its functions owing to a very natural and a very explicable weakness - it has been too much a bit of imitation. To write as men write is the aim and besetting sin of women; to write as women is the real task they have to perform.²⁷⁶

Por supuesto, que se podría replicar que cada individuo puede escribir como le plazca y que no es el oficio del crítico decirle al escritor qué trabajo debe llevar a cabo. Pero también se debe tener en cuenta que al igual que la literatura imita la realidad, la realidad imita la literatura y ésta última ejerce una gran influencia en sus lectores. Sobre este tema Carmen Martín Gaité ha señalado,

resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises, Sherlock Holmes, el agrimensor de Kafka, Cristo, Alicia en el País de las Maravillas, madame Bovary, Don Quijote, El Corsario Negro, Pinocho o Melibea. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando.²⁷⁷

Estas frases ponen de manifiesto la gran importancia que la literatura tiene en cuanto a su capacidad para mostrar y establecer modelos de conducta. Ya se dijo en la introducción que se compararían los modelos presentados por la escritura tradicional con los encontrados en la novelística de Lourdes Ortiz. Se debe afirmar que después de leer la novelística de Lourdes Ortiz, aquellos lectores que busquen nuevos modelos que no sigan los dictados del patriarcado estarán desalentados.

A continuación y de una manera muy concisa se repasarán las protagonistas femeninas de las novelas de Lourdes Ortiz. En Luz de la memoria, Carmen, la madre de Enrique, es una esposa que asume totalmente su papel subordinado dentro del matrimonio y que considera como lógica y normal la conducta mujeriega de su hijo mayor. Pilar es una mujer liberada sólo en el ámbito sexual y cuyo único refugio es el hedonismo. No consigue romper los vínculos afectivos con un esposo drogadicto, alcohólico y abúlico. Aunque pudiera parecer ilógico intentar presentar a Bárbara de Picadura mortal como un probable modelo a seguir, ya que su caracterización es una combinación del típico detective de la novela negra y de los estereotipos del patriarcado junto con el feminismo de la igualdad, se debe insistir en que su conducta sigue sin confrontar abiertamente la ideología dominante. En días como éstos muestra a la madre sin nombre de Toni simplemente cuando ésta lleva a cabo tareas que facilitan la vida de su hijo. Marta sólo se conoce a través de la mirada del hombre y, por lo tanto, es sólo un objeto a desear, sin personalidad propia. Lo mismo ocurre con su novia, Adela, quien al igual que Marta no pronuncia ninguna frase, y cuya función es simplemente proporcionar placer al protagonista. Igual situación se repite con la prostituta.

En Urraca surge el primer protagonista femenino con una fuerte personalidad. Urraca es una mujer que insiste en presentar su versión de la historia y que demuestra cómo, dentro de sus posibilidades, ha dictado su propio camino. Pero cuando finalmente acepta su maternidad, se suicida para dejar el campo político libre para el hijo. También en Arcángeles se encuentra un personaje femenino, el de la novelista, aunque su personalidad se halla escondida. Sin embargo, la novelista controla la acción por medio de su dominio del texto. Es éste uno de los pocos modelos nuevos de mujeres, ya que los demás personajes femeninos de este texto están caracterizados de la manera tradicional. Por ejemplo, Rosi, la hermana de Manolo, no ofrece ninguna innovación. En Los motivos de Circe, y a pesar de dar voz a personajes que anteriormente carecían de ella, éstos

siguen ciñéndose a la representación patriarcal de la mujer y tampoco contribuyen a proporcionar una imagen innovadora de la misma. La visión falocéntrica llega a su cima en las dos últimas obras de Lourdes Ortiz. En Antes de la batalla, Concha es la feminista infeliz cuyo comportamiento le ocasiona el ser odiada por su hijo; Clara es la feminidad personificada, sumisa, ansiosa por recibir cualquier muestra de cariño proveniente del hombre, y dejando al margen sus propios sentimientos; Candela deja de lado su propio trabajo para ayudar al hombre a conseguir su sueño; Laila modifica su comportamiento para aliviar el deseo sexual del protagonista. Sólo Myrna, una mujer proveniente de otra cultura, parece actuar según unas reglas de conducta marginales con respecto al patriarcado. Finalmente, en La fuente de la vida María y Nelly encarnan la dicotomía ángel/demonio o Virgen/Lilith. Ródika no puede asumir su existencia sin la presencia del hombre, incluso cuando la conducta de éste es abusiva. Ortiz ha escrito, "En nuestra literatura concretamente hay tantos ejemplos de violación, abuso y sometimiento, e incluso maltrato, como se dice hoy, que podríamos afirmar que ha formado parte constitutiva de la temática de nuestros grandes momentos literarios"²⁷⁸. Llevando a la práctica las ideas críticas, en la novela La fuente de la vida, Ortiz continúa con la técnica de repetir la temática del patriarcado ya que aquí los maltratos también están presentes sin ser cuestionados. Ródika es abusada por su amante Valeriu y, finalmente, asesinada. El texto también refleja una supuesta característica del hombre patriarcal. Como señala Concepción Fernández Villanueva,

El estereotipo de que el hombre es, por su propia naturaleza o por su biología, más agresivo que la mujer y que no puede controlarse de la misma forma que ésta, justifica su agresión, sobre todo cuando éste puede esgrimir como argumento que la mujer actuó contrariamente a su 'pasiva naturaleza' y 'le provocó activamente'.²⁷⁹

En La fuente de la vida, no es simplemente Valeriu quien justifica su conducta violenta, sino que la misma mujer, que se encuentra plenamente sumergida en el discurso patriarcal, la justifica e incluso la disculpa, atribuyéndose a sí misma la culpabilidad por

haberlo provocado y pasando, seguidamente, a disculparlo. Como se puede observar, esta forma de conducta también entra de lleno dentro de los modelos del patriarcado y no ofrece una visión innovadora de la relación entre los géneros. En esta obra aparece también Esther, un personaje muy poco desarrollado, pero digno de atención debido a su simbolismo. Ella es la amante de Esteban; una mujer satisfecha con su trabajo y que a pesar de su relación con el hombre no se ciñe a ser sólo un reflejo de los deseos de éste. Muy acertadamente, su oficio es el de malabarista en la cuerda floja, representativo de la posición de la mujer en una sociedad cambiante, pero el autor implícito también acaba ofreciendo un final típico del patriarcado y, a pesar de que su relación con Esteban no es estable, ella queda embarazada y planea su próxima boda. Esther pierde el equilibrio y pasa a formar parte de una sociedad que valora en la mujer la maternidad y el papel de esposa.

En conclusión, mayoritariamente, las mujeres de estos textos son personas oprimidas que no se cuestionan su posición dentro del discurso dominante. En este punto, cabe recordar las ideas de Celia Amorós, quien ha escrito,

El oprimido tiene que practicar la sospecha como método, y el feminismo de la diferencia debería, en mi opinión -como en este punto también el de la igualdad- ser ante todo feminismo de la sospecha... Sabe bien que la ideología dominante es, por lo demás, su obligación, si no ¿qué clase de ideología dominante sería?- no está por dar facilidades.²⁸⁰

Las mujeres de estas obras no sólo no se cuestionan el discurso dominante, sino que incluso, en muchas ocasiones, se inscriben de pleno dentro del mismo. Tampoco son personajes que reivindiquen su posición en la sociedad, algo que como ya se ha visto, no es tolerado por el discurso dominante. Cabe señalar que las reivindicaciones feministas son un aspecto que el patriarcado ha conseguido desvalorizar, catalogándolas como simples quejas provenientes de personas con complejo de víctimas. Recuérdese la entrevista mencionada en el capítulo 6 a la filóloga Àngels Carabí, cofundadora del centro de estudios en la Universidad de Barcelona, "Dona i literatura", donde la

entrevistadora afirmaba, "Las mujeres no han hecho más que quejarse", a lo que Carabi respondió, "Ya no. En el postfeminismo el compromiso social ya no es de aparecer como víctima, sino afirmarse a sí misma".²⁸¹ Pero, desafortunadamente y como ya se ha visto, estos personajes tampoco se afirman a ellos mismos, sino que siguen los modelos de conducta tradicionales.

Al analizar las obras de Lourdes Ortiz, Lynn Ann McGovern-Waite concluye que "Ortiz is the voice of caution, balance, and reconciliation",²⁸² pero cuando se estudian las interacciones entre mujeres y hombres en dichos textos, especialmente los de la etapa femenina y feminista, es difícil estar de acuerdo con tal afirmación ya que Ortiz más bien parece ser la voz del cinismo puesto que presenta una sociedad misógina que no es cuestionada ni por hombres ni mujeres. Consecuentemente, y de una manera indirecta, estos textos pasan a apoyar el sistema falocéntrico. Parece ser que en el posfeminismo, ya no hay lugar para la esperanza, ni para la reivindicación y lo único que queda es la burla de los dos géneros. Estas obras de Ortiz se caracterizan por su marcado cinismo, sin olvidar la gran dosis de angustia que ello conlleva, angustia que se suma a la mencionada anteriormente y que tenía en su base la desilusión de toda una generación. Ahora se puede afirmar que la angustia también refleja la mirada desilusionada de una mujer escritora que al principio de su carrera afirmaba ser feminista, pero cuyos personajes femeninos en los años 90 encuentran normal servir simplemente de desahogo de los hombres. Las últimas novelas de Ortiz parecen decir que al llegar al final del siglo XX el único discurso que no ha perdido su validez es el del patriarcado, a pesar de las limitaciones que éste impone en los personajes. La aceptación del falocentrismo por parte de la autora real se evidencia en sus declaraciones sobre la literatura en general y sobre sus obras en particular,

Los grandes temas de la literatura y el hombre son en realidad muy pocos, y se pueden reducir a lo que dice Dante, que en el camino de la vida se encontró con una selva oscura donde había tres animales que representaban el dinero, el poder y la lujuria. Estos parece que son los tres

elementos fundamentales del ser humano: la cabeza, el sexo y el sentido de la posesión que conduce bien al poder político, bien al dinero por un lado y por otro a la relación afectiva con todo lo que implica. Luego estos temas están aquí (los textos de Ortiz)²⁸³.

Con estas frases, se evidencia que Ortiz considera la literatura escrita por hombres como la norma y, consecuentemente, los temas principales de dicha literatura pasan a ser los temas universales y fundamentales. Estas creencias cierran la puerta a la búsqueda de temas innovadores que difieran de los establecidos por el patriarcado, ya que si se tiene como baremo lo anteriormente escrito, ya no se intentan encontrar nuevas maneras de representación. El tener como referente a la literatura patriarcal también explica la ausencia en la novelística de Lourdes Ortiz de una temática muy generalizada en la literatura escrita por mujeres como es la de la concienciación.²⁸⁴ Se debe añadir que Ortiz no es la única escritora contemporánea que ha sido afectada por el baremo patriarcal y androcéntrico. Almudena Grandes ha escrito,

apenas consigo perdonarme la dosis de pusilanimidad que encierra mi segunda novela -en la que escogí deliberadamente un punto de vista masculino sólo para demostrar que mi vocación literaria era firme.²⁸⁵

Se debe señalar que, como ya se dijo en la introducción, este trabajo se inscribe dentro de la ginocrítica, por lo que las cuestiones relacionadas con el hombre se han tratado de una manera marginal. Sin embargo, igual que se ha estudiado la representación tradicional de la mujer y cómo se la refleja a ésta en los textos de Ortiz, también sería interesante analizar la representación masculina, es decir, cómo una mujer del siglo XX representa al hombre. Las conclusiones a las que se puede llegar después de estudiar la imagen burlesca del don Juan, ya apuntada en el capítulo 8, o la colección de misóginos, pederastas e inadaptados sociales presentes en estas obras, serán muy esclarecedoras. También sería de gran utilidad analizar de manera diacrónica las obras de otras escritoras contemporáneas de Ortiz para observar si las conclusiones a las que se ha llegado en este estudio se pueden aplicar a ellas, y si no, intentar entender a qué se debe la diferencia. Ya se apuntó en la introducción a algunas obras de Lidia Falcón cuyas obras contienen

personajes diametralmente opuestos a los de Lourdes Ortiz. Y por supuesto, no se debe olvidar que ésta es una mujer joven, por lo que es muy probable que produzca nuevas novelas reflejo del fin de siglo y de la angustia presente en éste.

Se acabará este trabajo con las palabras de un escritor que podía encontrar aspectos positivos en la vitalidad del patriarcado,

Death of the Father would deprive literature of many of its pleasures. If there is no longer a Father, why tell stories? Doesn't every narrative lead back to Oedipus? Isn't storytelling always a way of searching for one's origin, speaking one's conflicts with the Law, entering into the dialectic of tenderness and hatred?²⁸⁶

Sin embargo, en la narrativa de Ortiz, la vitalidad del patriarcado conduce, más que a una dialéctica de temura y odio, consecuencia del complejo de Edipo del hijo, a una dialéctica de la angustia entre Hija y Padre, a veces exteriorizada como rebelión, a veces en forma de burla; también como despecho e incluso sumisión. Lo que es indudable es que dicha dialéctica existe y, no de manera marginal, sino como parte esencial de la obra. Por otro lado, se puede no estar de acuerdo con Barthes y hacer conjeturas sobre las historias que surgirán una vez el Padre haya muerto; de hecho, escritoras como Martín Gaité parece ser que ya lo han hecho, pero eso es también tema para otro trabajo.

NOTAS

Notas a la Introducción

¹SOTTOSOPRA. Librería de mujeres de Milán. "El Final del Patriarcado". Trad. María-Milagros Rivera Garretas. El Viejo Topo. 96 (Mayo 1996): 46-59, 46.

²Para el debate suscitado por dicho escrito, véase el artículo de Natividad Corral, "A propósito del final del patriarcado. Sobre teorías feministas del derrumbe, psicoanálisis y políticas de emancipación". El Viejo Topo. 102 (Dic. 1996): 54-58.

³SOTTOSOPRA, 46.

⁴La crítica feminista norteamericana hace énfasis en la diferencia entre las palabras "sex" y "gender" para distinguir entre sexo biológico y cultural. Algunas críticas de habla hispana las han traducido como sexo y género, mientras otras se oponen al empleo de la palabra "género"; pese a ello, dicha terminología será la que se emplee en este estudio. Para la discusión sobre este tema, véase el capítulo "Translating Gender" en Amy K. Kaminsky, Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, 1-13.

⁵En letra cursiva en el original.

⁶María José Aubet, "XX Aniversario de las Jornadas Catalanas de la Dona. Balance y Futuro". El Viejo Topo. 96 (Mayo, 1996): 42-45, 45.

⁷SOTTOSOPRA, 49. En cursiva en el original.

⁸En una entrevista con Phoebe Porter, Ortiz declaraba, "no me considero feminista si por feminista se entiende militante de un grupo tal. Ahora, si se entiende por feminista persona preocupada por el problema de la mujer y por los intereses de reivindicaciones, sí, me considero tal," en "Conversación con Lourdes Ortiz." Letras Femeninas. Vol. 16 (1990): 139-144, 144.

⁹Se puede objetar que ni sor Juana Inés de la Cruz ni Gertrudis Gómez de Avellaneda eran estrictamente españolas, pero debido a que sus obras están escritas en castellano y a los estrechos lazos que había entre México y Cuba en sus momentos históricos y entre ellas y la península, se las ha incluido en este trabajo. No se emplea el término "hispanoparlantes" porque también se comentarán obras escritas en otras lenguas oficiales de la península.

¹⁰En este estudio no se van a analizar las semejanzas en temática ni en simbolismo que pueda haber entre los textos escritos por mujeres, aspectos que al ser investigados reenfuerzan la tesis de una tradición de mujeres escritoras. Se considerará que las

estrategias son un aspecto más de dicha tradición.

¹¹En el presente trabajo se considerará a Leonor López de Córdoba como la pionera de las letras en castellano, a pesar de que hubo otras mujeres habitantes del territorio peninsular que escribieron antes que ella, como las poetas hispano-árabes Wallada la Omeya y Hafsa ra-Rakuniyya, pero, al estar de acuerdo con las ideas de Américo Castro, quien opina que el concepto de lo español surgió la Reconquista, no se pueden considerar a estas últimas estrictamente hispanas.

¹²Para una revisión de la crítica literaria feminista norteamericana y francesa de los últimos veinte años, véase el estudio de Elaine Showalter, "A Criticism of Our Own". Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, eds. Feminisms. an anthology of literary theory and criticism. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 167-188.

¹³Ralman Selden y Peter Widdowson, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993, 213.

¹⁴Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa". Marks, Elaine y Courtivron, Isabelle, eds. New French Feminism. An Anthology. Amherst: University Press of Massachusetts, 1980. 245-264.

¹⁵O lo que Celia Amorós llama "dicotomías categoriales". Ver Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona: Anthropos, 1985.

¹⁶Morag Shiach, Hélène Cixous. A Politics of Writing. London: Routledge, 1991.

¹⁷Deborah Jenson en "Coming to Writing". Deborah Jenson, ed. Coming to Writing and Other Essays. Hélène Cixous. Cambridge: Harvard U.P., 1990. 1-58, 31.

¹⁸Toril Moi, Teoría literaria feminista. Amaia Bárcena, trad. Madrid: Cátedra, 1988. 115.

¹⁹Hélène Cixous, "Sorties". Marks, Elaine y Courtivron, Isabelle, eds. New French Feminism. An Anthology. Amherst: University Press of Massachusetts, 1980. 245-264.

²⁰Por ejemplo, Carme Riera en "Femenino singular: Literatura de mujer". Aurora López, M^a Ángeles Pastor, eds. Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas. Granada: Universidad de Granada, 1989. 25-38.

²¹Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", 253.

²²Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". College English. 34 (Octubre, 1972): 18-30.

²³Maria Eugenia Lacarra analiza los tres primeros en "Representaciones de mujeres en la

literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)” Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española. Madrid: Anthropos, 1995, 21-68. Para una crítica de la representación de la mujer en el discurso filosófico, véase el citado ensayo de Celia Amorós.

²⁴Esta diferencia de trato continúa en nuestros días, aunque en menor grado ya que ahora al menos se mencionan las escritoras. Por ejemplo, en el libro de texto de José García López, Historia de la Literatura española. Barcelona: Vicens-Vives, 1990, después de dedicar un capítulo a los poetas españoles de posguerra (todos hombres), éste escribe bajo el título “Poesía femenina”: “No quedaría completa esta rápida reseña de la lírica española de las últimas décadas si no aludiésemos a la *poesía femenina*, a veces muy valiosa -y cuyo rasgo capital sería la sinceridad- producida en la época que estudiamos. Sirva de ejemplo la extensa obra, llena de cálida fuerza expresiva de Carmen Conde -Júbilos, 1929; Mujer sin edén, 1947; Vivientes los siglos, 1954...-, en torno a los eternos motivos de la vida femenina” 728. Así con un evidente paternalismo, el crítico clasifica la temática de esta mujer como “los eternos motivos de la vida femenina”, y presupone que el lector-estudiante debe saber a lo que el crítico se refiere. Pero obviamente, para García López éstos son temas secundarios, intimistas y no universales, en oposición a los temas que les interesan a los hombres y que sí merecen ser discutidos en extensión.

²⁵Annette Kolodny, “Dancing Through the Minefield”. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, ed. Feminism. An Anthology of Literary Theory and Criticism. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 97-116. 107.

²⁶Este trabajo se hace eco de las palabras de Beth Miller, “We do not share, I do not share, the assumptions of a monolithic theory and a set of objective standards for judging quality”. Beth Miller, ed. Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols. Berkeley: U of California Press, 1983. 9.

²⁷Celia Amorós escribe, “Un programa de ‘concienciación’ consistente en que las mujeres profundicen en la toma de conciencia de sus propias peculiaridades como grupo oprimido y se autoafirmen en ellas, si no va acompañado de una lucha por construir alternativas en el nivel del ser social, corre el peligro de encerrar a la conciencia feminista en un círculo de difícil salida, al pensar y proponer como valores los propios límites de una situación objetiva de alienación, opresión y marginación”. Amorós, 110.

²⁸Amorós, 152.

²⁹Foucault ha escrito, “One must observe also that there cannot be relations of power unless the subjects are free. If one or the other were completely at the disposition of the other and became his thing, an object on which he can exercise an infinite and unlimited violence, there would not be relations of power. In order to exercise a relation of power, there must be on both sides at least a certain form of liberty. Even though the relation of power may be completely unbalanced or when one can truly say that he has ‘all power’ over the other, a power can only be exercised over another to the extent that the latter

still has the possibility of committing suicide, of jumping out of the window or of killing the other". James Bernauer y David Rasmussen, eds. The Final Foucault. Cambridge: MIT Press, 1988. 12.

³⁰Moi.

³¹Moi.

³²Elaine Showalter. A Literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing. London: Virago, 1991, 13. La primera edición es de 1977. Amaia Bárcena ha traducido dichas fases como Femenina, Feminista y de la Mujer en la obra de Toril Moi. Teoría Literaria Feminista. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988, 66. Dicha terminología será la que se utilizará en el presente trabajo.

³³Showalter. A Literature of Their Own, 13.

³⁴Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en "Infection in the Sentence". Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, eds. Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 289-300, 291.

³⁵Sobre este tema es muy esclarecedora la obra de Susan Suleiman. Ver el capítulo "Feminism and Postmodernism: In Lieu of an Ending". Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde. Cambridge: Harvard U.P., 1990. 181-205.

³⁶Rafael Vallbona en "Hacia el nuevo mito". Leopoldo Alas et al. Mito y Realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 147-151, 150.

³⁷Margarita Riviére, "La belleza femenina han de definirla las mujeres". La Vanguardia, 16 enero 1997, 68.

³⁸Janet Pérez, Contemporary Women Writers of Spain. Boston: Twayne, 1988, 1.

³⁹ Unamuno en En torno al casticismo, escribe que la historia se limita a analizar las grandes olas, olvidando aquello que está en la profundidad del mar, la intrahistoria. "Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras". "La tradición eterna" en En torno al casticismo. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 110.

⁴⁰José-Gentil Da Silva. "La mujer en España en la época mercantil: De la igualdad al aislamiento". La mujer en la historia de España. Siglos XVI-XX. Actas de las II Jornadas de Interdisciplinaria sobre la mujer. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 1982. 11. Da Silva mantiene que es durante el Renacimiento cuando se produce en España la desigualdad entre los sexos.

⁴¹Por ejemplo, Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, en Spanish women writers: a bio-biographical source book. Westport: Greenwood, 1993, mantienen que algunas de nuestras escritoras no reconocerían sus propias vidas si leyeran lo que se ha escrito sobre ellas en libros de literatura y crítica. También Da Silva opina que la historiografía ha reinterpretado la vida de las mujeres, falseándola; Da Silva, 16.

⁴²Por ejemplo, Amy Katz Kaminsky y Elaine Dorrough Johnson señalan que "The autobiography of Leonor López de Córdoba highlights the considerable autonomy of Spanish noblewomen of the fourteenth century. Doña Leonor herself held title to property and her aunt was free to provide her niece with enough money to buy land and build houses" en "To Restore Honor and Fortune: 'The Autobiography of Leonor Lopez de Cordoba'" en Donna C. Stanton, ed. The Female Autograph. New York Literary Forum: New York, 1984. 77-79, 79.

⁴³ Fray Luis de León escribe, "El entendimiento y la razón son propios del hombre (III), la naturaleza no hizo la mujer buena y honesta para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones (XVI)". Recogido por Miguel Metzeltin en "El difícil nacimiento del feminismo español: de Fray Luis de León a Adolfo Posada". España. Teatro y Mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp. Atlanta: Rodopi, 1989. 103-111, 105.

⁴⁴Entre el matrimonio y el convento, o del matrimonio al convento, desde la niñez hasta la muerte, los componentes del sexo femenino carecían de sentido si a su lado no aparecía una compañía masculina, real o sublimada (en el caso de las monjas, Jesús, el esposo)" escribe María Helena Sánchez Ortega, "La mujer, el amor y la religión en el antiguo régimen." La mujer en la historia de España. (Siglos XVI-XX.) Actas de las II Jornadas de Investigación interdisciplinaria sobre la mujer. (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1982) 58.

⁴⁵Según María del Carmen Simón Palmer, "Una vez que la española, en el mejor de los casos, había cumplido con su papel de madre, le quedaba poco que hacer en la sociedad" en "La higiene y la medicina de la mujer española a través de los siglos." La mujer en la historia de España. (Siglos XVI-XX.) Actas de las II Jornadas de Investigación interdisciplinaria sobre la mujer. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 1982, 84. 71-84.

⁴⁶Américo Castro indica que "La cultura intelectual -en virtud de extrañas, inevitables y patéticas circunstancias acabó por hacerse síntoma e indicio de no pertenecer a la casta electa y heroica, la de la hombría radical. Y fue fatal repercusión de tal hecho el que -poco a poco primero, y a paso de carga más tarde- la gente huyera de practicar todo menester que implicase sabiduría y ejercicio intelectual". En De la Edad Conflictiva. El drama de la honra en España y su literatura. Madrid: Taurus, 1961. 29.

⁴⁷Lacarra, 41.

⁴⁸Por supuesto que la conducta sexual de la mujer era el aspecto más estrictamente controlado ya que a través de ella el hombre pasaba su linaje y sus bienes. En realidad, muchas feministas creen que el objetivo principal del patriarcado era - y sigue siendo - controlar la actividad sexual de las mujeres. Amy K. Kaminsky escribe en Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1993, "What is specific to women's oppression is the impulse to regulate female sexuality" xiii-xiv .

⁴⁹Recogido por Electa Arenal en "Marcela de San Félix". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 270-278.

⁵⁰Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, 30.

⁵¹Señala Carmen Martín Gaité que Ruiz hace decir a uno de sus personajes en La verdad sospechosa:

Otras hay cuyos maridos
a comisiones se van,
y que en las Indias están
o en Italia entretenidos.
No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas
hay que se fingen casadas
para vivir con libertad.

recogido en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas. Barcelona: Destino, 1982. 125.

⁵² Señala María Helena Sánchez Ortega que "los que se atrevían a desmentirlo o ponerlo en duda eran considerados automáticamente como sospechosos de herejía", Sánchez Ortega, 39.

⁵³Ana Navarro, ed. Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII. Madrid: Editorial Castalia. 1989. 17.

⁵⁴Navarro, 28.

⁵⁵Ver de Amy Katz Kaminsky, "Nearly New Clarions: Sor Juana Inés de la Cruz Pays Homage to a Swedish Poet". In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers. Noel Valis, Maier Carol, eds. Lewisburg: Bucknell UP, 1990. 31-53.

⁵⁶Leer el estudio de Marcia L. Welles y Mary S. Gossy, "Maria de Zayas y Sotomayor en Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 507-519.

- ⁵⁷Amy Kaminsky escribe sobre estas dos mujeres, "Curiously, both authors disappear from literary and historical records within a six-year period, Zayas in 1647 and Caro in 1653" en "Ana Caro Mallén de Soto" en Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 86-97, 87.
- ⁵⁸Ana Navarro, "Las escritoras de los siglos XVI, XVII XVIII". Historia y vida. Extra 84 (1997): 93-112, 100.
- ⁵⁹Zaragoza, 1784.
- ⁶⁰Madrid, 1786.
- ⁶¹Sánchez Ortega, 68.
- ⁶²Fernán Caballero, La Gaviota. Madrid: Libra, 1979, 147.
- ⁶³Caballero, 148.
- ⁶⁴Martin Gaité, Desde la ventana, 30.
- ⁶⁵Simón Palmer, 73.
- ⁶⁶Señalado por Doris Sommer en "Sab c'est moi". Genders. 2 (Verano, 1988). 111-126, 124.
- ⁶⁷Recogida por Carmen Martín Gaité, Desde la ventana, 79.
- ⁶⁸Doina Popa-Liseanu, "Bellas pero no calladas: Pernelle du Guillet y Louise Labé". Congrés Bellesa, Dona i Lliteratura. Universidad de Barcelona, Marzo, 1997. En prensa.
- ⁶⁹Simón Palmer, 75.
- ⁷⁰Popa-Liseanu.
- ⁷¹Michel Foucault, Surveiller et Punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.
- ⁷²En el "Prólogo a la tercera edición española" de Cartas a una idiota española, Barcelona: Plaza & Janés, 1981, 14.
- ⁷³Falcón, 74.
- ⁷⁴Falcón, 75.
- ⁷⁵Marie-Lise Gazarian Gautier. Interviews with Spanish Writers. Elmwood Park: Dalkey

Archive Press, 1991. 126-136, 129.

⁷⁶Falcón, 228.

⁷⁷Una versión simplificada de esta sección ha sido publicada como, "Mujer y Pluma: Estrategias de escritura en español a través de los siglos." Historia y Vida. Extra N. 84. "Grandes Escritoras". Barcelona: Historia y Vida, 1997. 72-81.

⁷⁸A pesar de que se han publicado diversos estudios que han analizado estrategias empleadas por una escritora en concreto, parece ser que no se han escrito análisis que investiguen dichas estrategias de manera sincrónica y como reflejo de la subcultura compuesta por las mujeres escritoras.

⁷⁹Ver de Reinaldo Ayerbe-Chaux, "Las memorias de doña Leonor López de Córdoba". Journal of Hispanic Philology 2.2 (1977): 11-33.

⁸⁰Amy Katz Kaminsky y Elaine Dorough Johnson escriben que Ayerbe-Chaux es el primer crítico que le dio a las Memorias valor literario ya que antes de él se las consideraba simplemente como un complemento a las crónicas históricas, en "To Restore Honor and Fortune: The Autobiography of Leonor López de Córdoba". 77-88.

⁸¹Para un estudio detallado de la motivación detrás de esta división, véase el estudio de Louise Mirrer, "Leonor López de Córdoba and the Poetics of Women's Autobiography," Mester 20:2 (Otoño, 1991): 9-18.

⁸²No todos los críticos están de acuerdo con la teoría de Mirrer. Alan Deyermond escribe que Leonor dictó su obra a un notario que después de las frases legales pertinentes se abandonó al discurso de la mujer, transcribiendo estrictamente y sin alteraciones lo que ella decía. Ver "Spain's First Women Writers". Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California, 1983. 27-52.

⁸³La reacción de la crítica al discutir las anteriormente descritas oraciones ha sido muy interesante. Ayerbe-Chaux escribe en su estudio seminal que Leonor está "refugiada en anhelos escapistas de santidad", Ayerbe-Chaux, 25; y más adelante añade, "vive doña Leonor con sus largas y absurdas oraciones", Ayerbe-Chaux, 32. Esto es una muestra de lo que se puede llamar lectura patriarcal. Ejemplifica que incluso algunos estudiosos con suficiente visión para dar valor literario al trabajo de la mujer siguen leyendo las obras con los ojos del sistema falocéntrico, quitándole importancia e incluso despreciando ("absurdas oraciones") aquellos temas que pertenecen al mundo de la mujer. Obviamente estas oraciones son de extrema importancia para Leonor y prueba de ello es que les dedica más espacio que a cualquier otro tema, sin incluir la enumeración de los bienes que ella y su esposo aportaron al matrimonio.

⁸⁴Fechas dadas por Francisco Cantera Burgos en Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos de sus conversos más egregios.

Madrid: Instituto Arias Montano, 1952. 536-558.

⁸⁵En Alan Deyermond, "Spain's First Women Writers". Beth Miller, ed. Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols. Berkeley: University of California: 1983. 27-52, 42.

⁸⁶Este recurso ya lo ha señalado Ronald E. Surtz en "Teresa de Cartagena". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish women writers: a bio-biographical source book. Westport: Greenwood, 1993. 98-103.

⁸⁷Las citas de la obra de Teresa de Cartagena están recogidas del estudio de Alan Deyermond "El convento de dolencias: The Works of Teresa de Cartagena". Journal of Hispanic Philology. 1 (1976): 19-29.

⁸⁸La presencia de los tópicos de modestia femenina y conexión divina en la obra de Teresa de Cartagena ya la han mencionado varios críticos, entre ellos, Alan Deyermond en "Spain's First Women Writers", y Luis Miguel Vicente García en "La defensa de la mujer como intelectual". Mester, 2 (1989): 95-103; aunque ellos no los han identificado como estrategias para justificar la escritura.

⁸⁹Para estudiar a esta mujer véase la obra de Rosa Rossi. Teresa de Avila. Biografía de una escritora. Trad. Marieta Gargatagli. Barcelona: Icaria, 1983.

⁹⁰Entre ellos se encuentra Francisco Márquez Villanueva. "La vocación literaria de Santa Teresa." Nueva Revista de Filología Hispánica. 32 (1983): 355-374 y Carmen Martín Gaité, Desde la ventana, 1987.

⁹¹Esto ha sido señalado por Martín Gaité en Desde la ventana.

⁹²Esto es lo que Weber ha llamado una retórica subversiva de la femineidad en Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity. Princeton: Princeton UP, 1990.

⁹³Señalado por Weber.

⁹⁴Martín Gaité, Desde la ventana, 53-54.

⁹⁵Para una relación de las ediciones de estas obras, ver la introducción de Alicia Yllera a Desengaños amorosos. Madrid: Cátedra, 1993.

⁹⁶Desengaños, 259.

⁹⁷Desengaños, 137.

⁹⁸Éstas son mencionadas tanto en las Novelas como en los Desengaños.

⁹⁹Desengaños, 118.

¹⁰⁰Desengaños, 290.

¹⁰¹Las citas de la Respuesta provienen de la edición de Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas. México: Editorial Porrúa, 1969. 973-996.

¹⁰²Respuesta, 974.

¹⁰³Respuesta, 974.

¹⁰⁴Respuesta, 975.

¹⁰⁵Respuesta, 976.

¹⁰⁶La presencia tanto de los antecedentes femeninos como del tópico de humildad presente en esta obra ya ha sido señalada por Luis Miguel Vicente García, aunque no reconocidos como estrategias.

¹⁰⁷Parece ser que Susan Kirkpatrick también ha estudiado este aspecto de la obra de Böhl de Faber.

¹⁰⁸Esto es también un síntoma de la agorafobia que padecían las escritoras de los siglos XVIII y XIX, el miedo a ser conocidas por el público.

¹⁰⁹Fernán Caballero, 72.

¹¹⁰Señalado por Martha J. Manier en "Cecilia Böhl de Faber y Larrea (Fernán Caballero)". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish women writers: a bio-biographical source book. Westport: Greenwood, 1993. 66-75.

¹¹¹Señalado por Martín Gaité en Desde la ventana, 68.

¹¹²Gómez de Avellaneda, 227.

¹¹³Susan Kirkpatrick ha escrito que el tema del abolicionismo es "a vehicle for an oblique feminist protest", "Gómez de Avellaneda's Sab: Gendering the Liberal Romantic Subject". Noel Vallis, Carol Maier, eds. In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers. Lewisburg: Bucknell UP. 1990. 115-130, 129. Otros críticos, aparte de señalar las similitudes entre esclavos y mujeres, han llegado a decir que Sab en realidad representa a la mujer por medio de una ambigüedad genérica que empieza por su nombre y continúa a través de la obra hasta su muerte. Entre ellos se encuentra Lucía Fox-Lockert, quien en Women Novelists in Spain and Spanish America, (Metuchen: The Scarecrow Press, 1979) opina que el color representa una condición inescapable, como el ser mujer. Ver también, Doris Sommer, "Sab c'est moi". Genders. 2 (Verano, 1988):

111-126.

¹¹⁴Joan Torres-Pou escribe, "es difícil poder aceptar como abolicionista una ideología asentada en el elitismo, y lo que en Sab hay de novela romántica enfatiza el hecho de la existencia de criaturas de innatas cualidades superiores" en "La ambigüedad del mensaje feminista de Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda". Letras Femeninas 1-2 (Verano-Otoño 1993): 55-64, 55.

¹¹⁵Para un análisis detallado de este recurso de palimpsesto, véase el citado estudio de Torres-Pou.

Notas al Capítulo 1

¹¹⁶Todas las citas de dicha obra provienen de la edición de Luz de la memoria. Madrid: Akal, 1986.

¹¹⁷Ricardo Gullón, en "La novela española del siglo XX". Insula. 396-397 (1979): 1 y 28, escribió, "Esa asombrosa muchacha que ha entrado en la literatura llevando un libro que bien pudiera ser la más impresionante novela de los últimos diez años" (28) y Biruté Ciplijauskaitė ha dicho que, "Los detalles técnicos, la ingeniosidad estructural del conjunto, los aciertos lingüísticos a través de la narración, el insólito fin son casi asombrosos en una primera novela" en La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988, 111.

¹¹⁸Utilizo esta denominación debido a su aceptación general para calificar a este grupo de personas. Por ejemplo, Soledad Puértolas señala en su artículo, "El desencanto, revisitado", "Después de que, en 1976, se proyectara en los cines españoles El desencanto, la melancólica palabra empezó a correr, a extenderse, a aplicarse a casi todo lo que hacía y pensaba una generación". En la obra de esta escritora, La vida se mueve. Madrid: Santillana, 1996. 185. Manuel Vázquez Montalbán, quien por medio de su personaje Pepe Carvalho, también ha reflejado la evolución de dicha generación, ha dicho, "Carvalho ha sido el cronista de ese viaje de grandes esperanzas de las generaciones de los años 60, que apostaban por la revolución social sexual y por el paraíso ecológico, pero que hoy han de conformarse con el condón (y deslegitimado por el Papa), con luchar por medio palmo de terreno cuadrado y con hablar de desempleo en lugar de la sociedad del ocio. Carvalho ha reflejado, desde el nihilismo, esta evolución hacia el desencanto". En entrevista con Rosa María Piñol. "Carvalho dará la vuelta al mundo en el año 2000 y acabará su etapa de detective". La Vanguardia. 42, 19 de Febrero de 1997.

¹¹⁹Ésta también ha sido estudiada por Robert C. Spires en "Lourdes Ortiz: Mapping The Course of Postfrancoist Fiction". Joan. L. Brown, ed. Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland. Newark: U of Delaware Press, 1991. 198-216. En dicho estudio, Spires también analiza el aspecto metaliterario de Luz de la memoria.

¹²⁰En "Entrevista con Lourdes Ortiz". Insula. 479 (1986): 1 y 10, 1.

¹²¹Sobre este punto escribe Biruté Ciplijauskaité que "La estructura fragmentada de la novela capta el ritmo interior de la persona enferma". Ciplijauskaité, 107.

¹²²Esto ya ha sido señalado por Gregorio Morales Villena, quien escribe que "Luz de la memoria avanza a base de estas asociaciones, algunas de ellas premonitorias". Morales Villena, 1.

¹²³Robert C. Spires ha escrito, "Luz de la memoria is about Enrique and the story of his life", Spires, 211. Biruté Ciplijauskaité ha señalado que "en esta novela el protagonista es el hombre", Ciplijauskaité, 108.

¹²⁴Morales Villena, 1.

¹²⁵Morales Villena, 10.

¹²⁶Jesús Rodríguez, en "Historia de un desengaño: los hijos de Federico Sánchez", hace hincapie en el desengaño político, diciendo, que en dicha obra, (y en otras que el analiza) "se dramatiza la conflictiva relación entre el militante y el partido, que resulta invariablemente en el eventual abandono de la lucha por el militante y en su total pérdida de fe en el proceso revolucionario". Cuadernos de ALDEEU 2 (1993): 255-266, 257.

¹²⁷Ver la sección dedicada a Foucault en la introducción.

¹²⁸En este sentido, hay un paralelo entre Enrique y la abulia presente en El árbol de la ciencia de Pío Baroja. Andrés Hurtado también se suicidará.

¹²⁹Culler escribe, "feminist critics are compensating for the bias in a critical tradition that has tended to emphasize male characters, male themes, and male fantasies" en "Reading as a Woman." Robyn Warhol y Diane Price Hernd, eds. Feminisms. New Brunswick: Rutgers Univesity Press, 1993. 509-524, 511.

¹³⁰Ciplijauskaité, 15.

¹³¹Aquí hay intertextualidad interna ya que la temática central de En días como estos es la vida de un terrorista que vive en la sierra.

¹³²Ciplijauskaité, 108.

¹³³En "Lyric Memory, Oral History, and the Shaping of Self". Forum for Modern Language Studies. V28 (1992): 390-400, 395.

¹³⁴Ver la sección dedicada a Elaine Showalter en la introducción.

Notas al Capítulo 2

¹³⁵Para el presente análisis utilizo la edición de Picadura mortal. Madrid: Alfaguara, 1996. Todas las citas de esta obra provienen de dicha edición.

¹³⁶Algunas excepciones a esto son los estudios de Robert C. Spires, "Lourdes Ortiz: Mapping The Course of Postfranchoist Fiction". Joan L. Brown, ed. Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland. Newark: U of Delaware Press, 1991. 198-216; y de Lynn McGovern, "A 'Private I': The Birth of a Female Sleuth and The Role of Parody in Lourdes Ortiz's Picadura Mortal". Journal of Interdisciplinary Literary Studies. 2 (1993): 251-279. McGovern también señala el carácter paródico de la novela. Por otro lado, Lynn K. Talbot, en "The Politics of a Female Detective Novel: Lourdes Ortiz's Picadura Mortal". Romance Notes 35 (1994): 163-169, ofrece una lectura diferente de la obra, opinando que la misma es una crítica al régimen franquista.

¹³⁷Patricia Hart, The Spanish Sleuth. Rutherford: Farleigh Dickinson U.P., 1987, 176.

¹³⁸Recogido por Gregorio Morales Villena en "Entrevista con Lourdes Ortiz". Ínsula. 479 (1986): 1 y 10, 10.

¹³⁹En La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988. 18. Todas las referencias a esta obra provienen de dicha edición.

¹⁴⁰Ciplijauskaitė, 20.

¹⁴¹Ciplijauskaitė, 21.

¹⁴²Según Juan Tébar, "Ortiz es la única representante de un detective fijo femenino". En "Novela criminal española de la transición". Ínsula. 396-397 (1979): 4.

¹⁴³Son estos clientes hipotéticos, ya que en esta obra, sólo se trata de un caso.

¹⁴⁴Morales Villena ha comentado que esta obra es "casi un guión cinematográfico". Morales Villena, 10.

¹⁴⁵Spires, 204.

¹⁴⁶Para un estudio de las diferencias entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, ver la obra de Celia Amorós, Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona: Anthropos, 1985. Ver también la crítica que sobre dicha obra ha hecho Francisco Javier Higuero en "Discurso y ámbito de sospecha en Hacia una crítica de la razón patriarcal de Celia Amorós." Confluencia. 8 (Otoño 1992): 91-97.

¹⁴⁷En Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde. Cambridge: Harvard

UP, 1990, 119. La traducción es mía.

¹⁴⁸Ver Kate Millet, Sexual Politics. New York: Doubleday, 1970.

¹⁴⁹Según este crítico, el valor de esta obra resta en otro aspecto. "It is not really a question of imitating male models, but of reviving the art of storytelling in Spanish fiction" Spires, 204.

¹⁵⁰Sandra Gilbert y Susan Gubar, The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven: Yale U.P., 1979.

¹⁵¹McGovern también ha señalado que "we are reading a parody of a conventional detective novel". McGovern, 262.

¹⁵¹Entendiendo por tal, "the playful or ironic counterpart of the masquerade" en Suleiman, 27.

¹⁵³Luce Irigaray, This Sex Which Is Not One. Ithaca: Cornell U.P., 1985.

¹⁵⁴Carmen Martín Gaité también ha escrito sobre la escritura como juego, cuando en el contexto de empresas lúdicas ha manifestado, "entre las que, desde luego, no vacilo en incluir la literatura, como fenómeno absolutamente gratuito que es" en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas. Barcelona: Destino, 1982. 29. En El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira. Barcelona: Circulo de lectores, 1994 (primera edición de 1983) también escribió, que la narración es "el juego por excelencia", 99.

¹⁵⁵Roland Barthes. The Pleasure of the Text Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975. 37. La traducción es mía.

¹⁵⁶Suleiman, 212.

Notas al Capítulo 3

¹⁵⁷Todas las citas de En días como estos son de la edición de Madrid: Akal, 1981.

¹⁵⁸Este tema del carcelero que asesina al secuestrado por no recibir el dinero se convertirá en el argumento de la obra de Lourdes Ortiz, Yudita, aunque en ésta, Yudita, una mujer, es la carcelera terrorista. En dicha obra, escrita para ser representada, se encuentran varios ejemplos de intertextualidad. Yudita le dice a su prisionero, "Son ellos, tus hijos los que van a matarte" en Los motivos de Circe. Yudita. Madrid: Castalia, 1991, 125-157, 126.

¹⁵⁹Robert C. Spires no está de acuerdo con esta interpretación ya que afirma, "Toni and Carlos are not victims of one another or of their comrades, but of a tragic process defying

rational explanation" en "Lourdes Ortiz: Mapping The Course of Postfranchoist Fiction" Joan L Brown, ed. Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland. Newark: U of Delaware Press, 1991. 198-216, 210.

¹⁶⁰Spires coincide con esta opinión. Escribe, "By virtue of the narrator's neutrality the whole question of guilt or innocence, villain or hero has been eliminated from En días como estos", aunque él opina que el centro no está en la crítica a la violencia, sino que cree que "the focus falls instead on the victims of the timeless process called revolutionary change." Spires, 210.

¹⁶¹Ver la sección dedicada a éste en la introducción.

¹⁶²Por ejemplo, la también escritora Esther Tusquets era la directora de la Editorial Lumen.

¹⁶³Ver la sección dedicada a Cixous en la introducción.

¹⁶⁴Ver la sección dedicada a Showalter de la introducción.

¹⁶⁵Esto lo dice la propia autora en la entrevista mencionada anteriormente con Phoebe Porter, aunque no directamente, al nombrar sólo hombres como escritores que la han influenciado. Tal vez haya leído escritos de mujeres, pero puede ser que no la hayan influenciado.

¹⁶⁶En S/Z. Paris: Seuil, 1970.

¹⁶⁷Escribe Barthes, "l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte". Barthes, 10.

¹⁶⁸Joan Torres-Pou escribe en "La ambigüedad del mensaje feminista de Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda" Letras Femeninas. Vol. XIX, 1993, 55-63. 55, que el palimpsesto es "una estrategia expresiva cuya característica es ofrecer al lector una serie de planos de contenido superpuestos de manera que el más evidente esconde otro menos claro, en el que, sin embargo, se advierte una crítica hacia el sistema que hubiera sido difícil de expresar sin circunloquios".

¹⁶⁹En Semiotics of Poetry. Indiana University Press, 1978.

¹⁷⁰Aunque Riffaterre defiende un único significado como verdadero, siguiendo las ideas de Barthes, yo no estoy de acuerdo con ello debido a que una obra de arte admite una pluralidad de significados y ningún crítico puede pretender estar en posesión del significado definitivo y último de la pieza. Por otro lado, si esto fuera cierto, empobrecería la obra.

¹⁷¹La traducción de "ungrammaticalities" es mía.

¹⁷²No se debe confundir la lectura hermeneútica de Riffaterre con el código hermeneútico de Barthes de preguntas y respuestas.

¹⁷³En cuanto a temática, se puede comparar esta obra a Y Dios en la última playa de Cristóbal Zaragoza, también publicada en 1981. También se pueden establecer conexiones entre En días como estos y la obra teatral de Alfonso Sastre En la red.

Notas al Capítulo 4

¹⁷⁴Lourdes Ortiz, Urraca. Madrid: Debate, 1991. Todas las citas de esta obra provienen de dicha edición.

¹⁷⁵Biruté Ciplijauskaitė, La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988. 132.

¹⁷⁶Elaine Showalter, A literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing. London: Virago, 1991. 263. Todas las citas son de dicha obra. La primera edición es de 1977.

¹⁷⁷Showalter, 266.

¹⁷⁸Lynn K. Talbot, "Lourdes Ortiz's Urraca: A Re-vision/Revision of History" Romance Quarterly. V38 (1991): 437-48. 446.

¹⁷⁹Ver, por ejemplo, para un exponente del feminismo de poder, a obra de Naomi Wolf, Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the Twenty-First Century. New York, Random House, 1993. El feminismo de víctima está expuesto en la obra de Katie Roiphe, The Morning After: Sex, Fear and Feminism on Campus. Boston: Little, Brown. 1993. Para entender la controversia que esta pretendida dicotomía ha causado, véase de Nan Bauer Maglin y Donna Perry, eds. "Bad Girls", "Good Girls". Women, Sex, and Power in the Nineties. New Brunswick: Rutgers U.P., 1996. Cabe señalar que, por supuesto, se puede ser víctima en ciertos aspectos y ostentar el poder en otros, por lo que la supuesta oposición de ambos bandos necesita ser reevaluada por los mismos.

¹⁸⁰Uno de los escritores españoles contemporáneos que sí lo hace es José Jiménez Lozano en obras como Sobre judíos, moriscos y converso. Valladolid: Ámbito, 1982; Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda, Barcelona: Anthropos, 1985; y El mudejarillo. Barcelona: Anthropos, 1992. La primera obra es de ensayo y las dos siguientes son novelas. La problemática de la convivencia entre las tres castas durante el siglo XVII también es el tema central de la obra de Carme Riera, Dins el darrer blau. Barcelona: Destino, 1994, y de la novela de Magdalena Guilló Un sambenito para el señor Santiago, 1986.

181 Américo Castro, De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y su literatura. Madrid: Taurus, 1961.

182 Robert C. Spires, "Lourdes Ortiz: Mapping the Course of Postfrancoist Fiction", Joan L. Brown. Ed. Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland. Newark: U of Delaware Press, 1991. 198-216. 205.

183 Carmen Martín Gaité, El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira. Barcelona: Círculo de lectores, 1994.111. Todas las citas son de dicha edición. La primera edición es de 1983.

184 El cuento, 49.

185 En este aspecto, no estoy de acuerdo con Elizabeth Ordoñez, quien ha escrito que "Urraca's sole interlocutor is a monk, Roberto" en "Writing Her/story. Reinscriptions of Tradition in Texts by Riera, Gomez Ojeda, and Ortiz". Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women. Lewisburg: Bucknell U.P., 1991. 127-148, 142.

186 Lynn K. Talbot ha señalado que "The shift from an implicit to an explicit addressee significantly alters Urraca's chronicle, as the factual reporting gives way to a fluid conversational style which focuses on the inner persona. Talbot, 439.

187 La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas. Barcelona: Destino, 1982. 21. Todas las citas provienen de dicha edición. Esta obra fue publicada por primera vez en 1973.

188 El cuento, 111.

189 Sobre las diferentes versiones de la historia que Urraca ofrece, Lynn K. Talbot ha escrito que esta obra presenta, "versions of the past -sanctioned, popular, and personal". Talbot, 440.

190 Carmen Martín Gaité, Nubosidad variable. Barcelona: Anagrama, 1992.

191 Cabe destacar que la observación que Francisco Javier Higuero hace sobre Nubosidad variable, se puede aplicar también a Urraca. Éste escribe, "El intento de atribuir un significado fijo y definitivo se anula así ante la resistencia de un tipo de escritura fragmentada, opuesta a todo aquello que rompiera su discontinuidad discursiva y quisiera atraparla en las estructuras semánticas fijas de un significado impuesto" en "La exploración de la diferencia en Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité". Bulletin of Hispanic Studies. 73 (1996): 401-414, 402.

192 Carmen Martín Gaité. El cuarto de atrás. Barcelona: Destino, 1994. 47. Todas las citas de dicha obra provienen de esta edición. La primera edición es de 1978.

193 El cuarto, 121.

194 El cuento, 99.

195 El cuento, 47.

196 El cuarto, 108.

197 El cuarto, 129.

198 El cuarto, 139.

199 El cuarto, 97.

200 La búsqueda, 25.

201 La búsqueda, 26-27.

202 Unamuno en En torno al casticismo, escribe que la historia se limita a analizar las grandes olas, olvidando aquello que está en la profundidad del mar, la intrahistoria. "Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras" en "La tradición eterna" En torno al casticismo. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 110.

203 Para el desarrollo o discusión de los anamnéticos en la obra de Jiménez Lozano, ver la obra de Francisco Javier Higuero, La memoria del narrador. Intertextualidad anamnética en los relatos breves de Jiménez Lozano. Barcelona: Ámbito, 1993.

203 Robert C. Spires. "A Play of Difference: Fiction After Franco". Letras Peninsulares. 3 (Invierno, 1988): 285-298.

205 "A Play of Difference", 292.

206 Ver por ejemplo, de Lynn K. Talbot, "Lourdes Ortiz's Urraca: A Re-vision/Revision of History" Romance Quarterly. V38 (1991): 437-48; Biruté Ciplijauskaitė, "Lyric Memory, Oral History, and The Shaping of Self in Spanish Narrative". Forum for Modern Language Studies. 4 (1992): 390-400; y Amalia Pulgarín-Cuadrado, Historia, teoría y ficción en la novela postmodernista española y latinoamericana. Dissertation Abstracts International, 1991. V51, 4117A..

207 Entre las escritoras de novelas con enfoques revisionistas se encuentran Paloma Díaz-Más, El rapto del Santo Grial o el Caballero Verde de Oliva; Carme Riera, Una primavera para Doménico Guarini; Carmen Gómez Ojea, Otras mujeres y Fabia; y la propia Ortiz con Los motivos de Circe.

²⁰⁸Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", Elaine Marks y Isabelle Courtivron, eds. New French Feminism. An Anthology. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.

Notas al Capítulo 5

²⁰⁹Todas las referencias a dicha obra provienen de la edición de Arcángeles. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.

²¹⁰Lynn Ann McGovern-Waite en Telling (Her)Story: The Novels of Lourdes Ortiz. University of Virginia. DAI N° 9324874. 1992.

²¹¹Robert C. Spires, "Lourdes Ortiz: Mapping the Course of Postfrancoist Fiction". Joan L. Brown, ed. Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland. Newark: U of Delaware Press: 1991. 198-215, 202.

²¹²Esto ya ha sido señalado por Spires en la obra anteriormente citada.

²¹³Se entiende por tal un concreto momento histórico y social en el que confluyen los diversos discursos que ejercen poder sobre el individuo.

²¹⁴La crítica Janet Pérez considera que dicho viaje es el tema central de la obra. Ella ha escrito, "The novel is a voyage of initiation on two levels, the initiation of young Gabriel in a quest for knowledge, via an itinerary involving a descent to a Dantesque inferno, and at the same time, a parallel initiation of the novelist who accompanies Gabriel on his journey as she searches for adequate means of narrating his new perspective and knowledge" en Contemporary Women Writers of Spain. Boston: Twayne, 1988. 167.

²¹⁵Ver el capítulo 7 del presente estudio.

²¹⁶Gregorio Morales Villena. "Entrevista con Lourdes Ortiz". Ínsula. 479 (1986): 1, 10. 10.

²¹⁷Ver el capítulo 4 donde se analizan Urraca y El cuarto de atrás.

²¹⁸Entre estos, cabe destacar a Hélène Cixous. Ver la sección dedicada a ésta en la introducción.

²¹⁹Como se puede observar, el surrealismo comparte algunas características con esta escritura, pero la llamada "écriture féminine" no participa de la escritura automática ni del lenguaje onírico. Mientras que el surrealismo intenta liberar impulsos reprimidos, la "écriture féminine" intentaría reconectar con un supuesto lenguaje pre-simbólico, sumergido desde la implantación del lenguaje simbólico.

²²⁰Lynn Ann McGovern-Waite, en la obra anteriormente citada, ofrece una interpretación de estos aspectos muy distinta de la mía, con lo que se ejemplifica que la obra de arte no se presta a una sola lectura ni se la puede abarcar con ella.

²²¹La traducción es:

Pez, pez, pez, pez

Pulpo, pulpo, pulpo

¡Ñam! (Onomatopeya del sonido que se produce al morder).

²²²Un tren pequeñito que camina sin miedo.

²²³R.H. Weir. Language in the Crib. The Hague: Mouton, 1962.

²²⁴Stan A. Kuczaj, II. Crib Speech and Language Play. New York: Springer-Verlag, 1983, 12.

²²⁵En el poemario de Amparo Madrona, Cabriolas. Murcia: Edición de la autora, 1988, 27.

²²⁶En el poemario de Gloria Fuertes, Chupachús. Madrid: Susaeta, 1995. 15.

²²⁷Intentos de recapturar la irracionalidad se encuentran en todas las obras que participan del realismo mágico.

²²⁸Maurice Sendak, Where The Wild Things Are. USA: Harper Collins, 1988. La primera edición es de 1963. Las citas son de la edición de 1988. Esta obra recibió la medalla Caldecott al mejor libro con ilustraciones del año. Las páginas no están numeradas.

²²⁹Por supuesto, existe la posibilidad de que el lenguaje pre-simbólico sea universal debido a que el lenguaje entra en el campo de lo simbólico. Existe un ámbito imaginario que es universal, lo cual no necesariamente se materializa en el mismo lenguaje.

²³⁰Robert C. Spires, 201.

²³¹Carmen Martín Gaité, Lo raro es vivir. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996. Todas las citas de esta obra son de dicha edición.

Notas al Capítulo 6

²³²Los motivos de Circe. Madrid: Castalia, 1991. Todas las citas de dicha obra proceden esta edición.

²³³Ver la sección dedicada a Hélène Cixous en la introducción.

- 234 En la introducción a Los motivos de Circe, 39.
- 235 González Santamera escribe que el narrador es "una voz interior, perteneciente a un alter-ego de Eva", 28.
- 236 Gregorio Morales Villena en el artículo "Entrevista con Lourdes Ortiz" ha señalado que Ortiz utiliza esta técnica con mucha frecuencia, por ejemplo en Luz de la memoria y en Urraca.
- 237 Por supuesto, la consecuencia del adulterio fue la guerra de Troya.
- 238 En "Coming to Writing", editado por Deborah Jenson en Coming to Writing and Other Essays. Hélène Cixous. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 1-58, 31.
- 239 "Conversación con Lourdes Ortiz." Letras Femeninas. Vol. 16 (1990): 139-144, 144.
- 240 Margarita Rivière, "La belleza femenina han de definirla las mujeres". La Vanguardia, 16 enero 1997, 68.

Notas al Capítulo 7

- 241 Antes de la batalla. Barcelona: Planeta, 1992. Todas las citas son de dicha edición.
- 242 Es interesante que Lourdes Ortiz haya escrito en un comentario a la obra de Foucault, Hermenéutica del sujeto, donde éste busca una ética laica, que "es tramposo dar el salto y pensar que para dormir tranquilos basta con trasladarnos a una Grecia que ni siquiera es real, sino soñada", en el artículo, "Genealogía del Genealogista". Archipiélago. N. 25. Otoño, 1996. 108-113, 113. Se podría aplicar esta afirmación a Antes de la batalla y concluir que el viaje de Enrique tampoco le ayudará a éste a resolver sus problemas.
- 243 Lourdes Ortiz es conocedora de la teoría de Foucault, ya que afirma que con él, "entendimos que la noción misma de sujeto así como la construcción del hombre genérico era producto de una epistema concreta", "Genealogía", 108.
- 242 Luz de la memoria. Madrid. Akal, 1976.
- 245 A pesar de que el presente estudio no intenta erigir a este personaje como prototipo del hombre español actual, conviene señalar que dicha característica, la vanidad, es la que otra escritora contemporánea de Ortiz, Soledad Puértolas, destaca como el principal defecto del hombre español, en "El hombre español", La vida se mueve, Madrid: Santillana, 1996, 107-113.
- 246 Jean-François Lyotard. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984. 36.
- 247 Aunque las palabras postmodernidad y postmodernismo tienen varias acepciones,

española. Barcelona: Plaza y Janés, 1981, 213.

261 Ver los capítulos dedicados a Luz de la memoria y a Arcángeles.

Notas al Capítulo 8

262 La fuente de la vida. Barcelona: Planeta, 1995. Todas las citas proceden de esta edición.

263 Para un estudio sobre Lilith y la representación de la mujer en el arte, ver la obra de Erika Bornay, Las hijas de Lilith. Madrid: Cátedra, 1990.

264 Ver la sección dedicada a ésta en la introducción.

Notas al capítulo 9

265 Janet Pérez, Contemporary Women Writers of Spain. Boston: Twayne, 1988, 199.

266 Ángel Basanta citando a Bémtolo en "Novela y sociedad en la España de hoy". Leopoldo Alas et al. Mito y Realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 45-50, 49.

267 Rafael Vallbona en "Hacia el nuevo mito". Leopoldo Alas et al. Mito y Realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 147-151, 151.

268 María José Aubet, "XX Aniversario de las Jornadas Catalanas de la Dona. Balance y Futuro". El Viejo Topo. 96 (1996): 42-45, 45. Dubet añade que España "es el país de Europa con más paro e inactividad femenina", al mismo tiempo que uno de los que presenta mayores desigualdades salariales entre hombres y mujeres. Como dato ejemplificador, Rosa Navarro señalaba en su ponencia "La escritura femenina a través de la óptica académica" mientras que en la Universidad de Barcelona, en 1996 hay más mujeres estudiantes que hombres, sólo el 7 % de los catedráticos son mujeres. Ponencia leída en la CXII convención del Modern Language Association of America, Diciembre de 1996.

269 Carmen Rico-Godoy, "El Machismo Quiere Enterrar al Feminismo". Cambio 16. 1153 (1993): 24.

270 El énfasis es mio.

271 En "Literatura masculina". EL País. 1 de Septiembre de 1996, recogido en la ponencia de Rosa Navarro.

272 Almudena Grandes en el prólogo a Modelos de mujer. Barcelona: Tusquets, 1996, 16.

- 273 Ángel Basanta en "Novela y sociedad en la España de hoy". Leopoldo Alas et al. Mito y Realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 45-50, 49
- 274 Phoebe Porter en "Conversación con Lourdes Ortiz". Letras Femeninas 1-2 (1990): 139-144, 141.
- 275 Pérez, 11.
- 276 Elaine Showalter. A Literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing. London: Virago, 1991, 13. La primera edición es de 1977.
- 275 El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira. Barcelona: Círculo de lectores, 1994. 61-63. Cabe destacar que todos los autores de las obras mencionadas por Martín Gaité son hombres. También dice haber leído las novelas de Carmen de Icaza, pero Martín Gaité dice haber rechazado sus modelos por ser representativos de los ideales franquistas.
- 278 En "Yo a las cabañas bajé". Virginia Maquieira y Cristina Sánchez, comp. Violencia y sociedad patriarcal. Madrid: Pablo Iglesias. 137-150, 139.
- 279 "El concepto de agresión en una sociedad sexista". Virginia Maquieira y Cristina Sánchez, comp. Madrid: Pablo Iglesias. 55-66, 63.
- 280 Celia Amorós. Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona: Anthropos, 1985, 74.
- 281 Ver nota 240:
- 282 Telling (Her) Story: The Novels of Lourdes Ortiz. University of Virginia. DAI N° 9324874. 1992, 219. Sus conclusiones se basan en las obras escritas hasta 1986.
- 283 Gregorio Morales Villena. "Entrevista con Lourdes Ortiz". Ínsula. 479 (1986): 1 y 10, 1.
- 284 Esta temática ha sido señalada por Biruté Ciplijauskaitė en La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.
- 285 Grandes, 17.
- 286 Barthes, Roland. The Pleasure of the Text. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975, 47.

OBRAS CITADAS

Fuentes primarias

Ortiz, Lourdes. Antes de la batalla. Barcelona: Planeta, 1992.

---. Arcángeles. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.

---. En días como éstos. Madrid: Akal, 1981.

---. La fuente de la vida. Barcelona: Planeta, 1995.

---. Los motivos de Circe. Yudita. Madrid: Castalia, 1991.

---. Luz de la memoria. Madrid. Akal, 1986.

---. Picadura mortal. Madrid: Alfaguara, 1996.

---. Urraca. Madrid: Debate, 1991.

Fuentes secundarias

Amar y Borbón, Josefa. Discurso en defensa del talento de las mujeres y su aptitud para el gobierno. Madrid, 1786.

---. Sobre la importancia de la instrucción que conviene dar a las mujeres. Zaragoza, 1784

Amorós, Celia. Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona: Anthropos, 1985.

Arenal, Electa. "Marcela de San Félix". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 270-278.

Aubet, María José. "XX Aniversario de las Jornadas Catalanas de la Dona. Balance y Futuro". El Viejo Topo. 96 (Mayo, 1996): 42-45.

Ayerbe-Chaux, Reinaldo. "Las memorias de doña Leonor López de Córdoba". Journal of Hispanic Philology. 2.2 (1977): 11-33.

Barthes, Roland. The Pleasure of the Text. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

---. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

- Basanta, Ángel. "Novela y sociedad en la España de hoy". Leopoldo Alas et al. Mito y Realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 45-50.
- Bernauer, James y David Rasmussen, eds. The Final Foucault. Cambridge: MIT Press, 1988.
- Bornay, Erika. Las hijas de Lilith. Madrid: Cátedra, 1990.
- Caballero, Fernán. La Gaviota. Madrid: Libra, 1979.
- Cantera Burgos, Francisco. Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios. Madrid: Instituto Arias Montano, 1952. 536-558.
- Castro, Américo. De la Edad Conflictiva. El drama de la honra en España y su literatura. Madrid: Taurus, 1961.
- Ciplijauskaitė, Biruté. La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.
- . "Lyric Memory, Oral History, and the Shaping of Self in Spanish Narrative". Forum for Modern Language Studies. 4 (1992): 390-400.
- Cixous, Hélène. "Sorties". Marks, Elaine e Isabelle Courtivron, eds. New French Feminism. An Anthology. Amherst: University Press of Massachusetts, 1980. 245-264.
- . "The Laugh of the Medusa", Elaine Marks y Isabelle Courtivron, eds. New French Feminism. An Anthology. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Corral, Natividad. "A propósito del final del patriarcado. Sobre teorías feministas del derrumbe, psicoanálisis y políticas de emancipación". El Viejo Topo. 102 (Dic. 1996): 54-58.
- Culler, Jonathan, "Reading as a Woman." Robyn Warhol y Diane Price Hernd, eds. Feminisms. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993. 509-524.
- Da Silva, José-Gentil. "La mujer en España en la época mercantil: De la igualdad al aislamiento". La mujer en la historia de España. Siglos XVI-XX. Actas de las II Jornadas de Interdisciplinaria sobre la mujer. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 1982. 11-33.
- Deyermond, Alan. "El convento de dolencias: The Works of Teresa de Cartagena". Journal of Hispanic Philology. 1 (1976): 19-29.

- . "Spain's First Women Writers". Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California, 1983. 27-52.
- Díaz-Más, Paloma. El rapto del Santo Grial: el Caballero de la verde oliva. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Falcón, Lidia. Cartas a una idiota española. Barcelona: Plaza y Janés, 1981.
- Foucault, Michel. Surveiller et Punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.
- Fox-Locker, Lucía. Women Novelists in Spain and Spanish America. Metuchen: The Scarecrow Press, 1979.
- Fuertes, Gloria. Chupachús. Madrid: Susaeta, 1995.
- García López, José. Historia de la Literatura española. Barcelona: Vicens-Vives, 1990.
- Gautier, Marie-Lise Gazarian. Interviews with Spanish Writers. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. "Infection in the Sentence". Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, eds. Feminisms. an anthology of literary theory and criticism. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 289-300.
- . The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven: Yale U.P., 1979.
- Gómez Ojea, Carmen. Otras mujeres y Fabia. Cerdanyola: Argos Vergara, 1982.
- Grandes, Almudena. Modelos de mujer. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Guilló, Magdalena. Un sambenito para el señor Santiago. Barcelona: Muchnik, 1986.
- Gullón, Ricardo. "La novela española del siglo XX". Insula. 396-397 (1979): 1, 28.
- Hart, Patricia. The Spanish Sleuth. Rutherford: Farleigh Dickinson U.P., 1987.
- Higuero, Francisco Javier. "Discurso y ámbito de sospecha en Hacia una crítica de la razón patriarcal de Celia Amorós." Confluencia. 8 (Otoño 1992): 91-97.
- . "La exploración de la diferencia en Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité". Bulletin of Hispanic Studies. 73 (1996): 401-414.
- . La memoria del narrador. Intertextualidad anamnética en los relatos breves de

- Jiménez Lozano. Barcelona: Ámbito, 1993.
- Irigaray, Luce. This Sex Which Is Not One. Ithaca: Cornell U.P., 1985.
- Jenson, Deborah. "Coming to Writing". Deborah Jenson, ed. Coming to Writing and Other Essays. Hélène Cixous. Cambridge: Harvard U.P., 1990. 1-58.
- Jiménez Lozano, José. El mudejarillo. Barcelona: Anthropos, 1992.
- . Sobre judíos, moriscos y conversos. Valladolid: Ámbito, 1982.
- . Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Kaminsky, Amy K.. "Ana Caro Mallén de Soto". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 86-97.
- . "Nearly New Clarions: Sor Juana Inés de la Cruz Pays Homage to a Swedish Poet". In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers. Noel Valis, Maier Carol, eds. Lewisburg: Bucknell UP, 1990. 31-53.
- . Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1993.
- . "Translating Gender". Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Kaminsky, Amy Katz y Elaine Dorough Johnson. "To Restore Honor and Fortune: 'The Autobiography of Leonor Lopez de Cordoba' ". Donna C. Stanton, ed. The Female Autograph. New York Literary Forum: New York, 1984. 77-79.
- Kirkpatrick, Susan. "Gómez de Avellaneda's Sab: Gendering the Liberal Romantic Subject". Noel Vallis, Carol Maier, eds. In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers. Lewisburg: Bucknell UP. 1990. 115-130.
- Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield". Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, ed. Feminism. An Anthology of Literary Theory and Criticism. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 97-116.
- Kuczaj, II. Stan A. Crib Speech and Language Play. New York: Springer-Verlag, 1983.
- Lacarra, María Eugenia. "Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)" Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española. Madrid: Anthropos, 1995, 21-68.

- Lyotard, Jean-François. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984.
- Madrona, Amparo. Cabriolas. Murcia: Edición de la autora, 1988.
- Maglin, Nan Bauer y Perry, Donna, eds. "Bad Girls". "Good Girls". Women, Sex, and Power in the Nineties. New Brunswick: Rutgers U.P., 1996.
- Manier, Martha J. "Cecilia Böhl de Faber y Larrea (Fernán Caballero)". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-Biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 66-75.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La vocación literaria de Santa Teresa." Nueva Revista de Filología Hispánica. 32 (1983): 355-374.
- Martín Gaité, Carmen. Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- . El cuarto de atrás. Barcelona: Destino, 1994.
- . El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira. Barcelona: Círculo de lectores, 1994.
- . La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas. Barcelona: Destino, 1982.
- . Lo raro es vivir. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.
- . Nubosidad variable. Barcelona: Anagrama, 1992.
- McGovern, Lynn. "A 'Private I': The Birth of a Female Sleuth and The Role of Parody in Lourdes Ortiz's Picadura Mortal". Journal of Interdisciplinary Literary Studies. 2 (1993): 251-279.
- McGovern-Waite, Lynn Ann. Telling (Her) Story: The Novels of Lourdes Ortiz. University of Virginia. DAI N° 9324874. 1992.
- Metzeltin, Miguel. "El difícil nacimiento del feminismo español: de Fray Luis de León a Adolfo Posada". España, Teatro y Mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp. Atlanta: Rodopi, 1989. 103-111.
- Miller, Beth. ed. Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols. Berkeley: U of California Press, 1983.
- Millet, Kate. Sexual Politics. New York: Doubleday, 1970.

- Mirrer, Louise. "Leonor López de Córdoba and the Poetics of Women's Autobiography," Mester 20:2 (Otoño, 1991): 9-18.
- Moi, Toril. Teoría literaria feminista. Amaia Bárcena, trad. Madrid: Cátedra, 1988.
- Morales Villena, Gregorio. "Entrevista con Lourdes Ortiz". Ínsula. 479 (1986): 1,10.
- Navarro, Ana, ed. Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII. Madrid: Editorial Castalia. 1989.
- . "Las escritoras de los siglos XVI, XVII XVIII". Historia y vida. Extra 84 (1997): 93-112.
- Navarro, Rosa. "La escritura femenina a través de la óptica académica". Ponencia leída en la CXII convención del Modern Language Association of America, Diciembre de 1996.
- Ordoñez, Elizabeth. "Writing Her/story. Reinscriptions of Tradition in Texts by Riera, Gomez Ojeda, and Ortiz". Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women. Lewisburg: Bucknell U.P., 1991. 127-148.
- Ortiz, Lourdes. "Genealogía del Genealogista". Archipiélago 25 (Otoño, 1996): 108-113.
- . "Yo a las cabañas bajé". Virginia Maquieira y Cristina Sánchez, eds. Violencia y sociedad patriarcal. Madrid: Pablo Iglesias. xx, 137-150.
- Pérez, Janet. Contemporary Women Writers of Spain. Boston: Twayne, 1988.
- Piñol, Rosa María. xxx La Vanguardia. 19 de Febrero de 1997.
- Popa-Liseanu, Doina. "Bellas pero no calladas: Pernette du Guillet y Louise Labé". Congrés Bellesa, Dona i Lliteratura. Universidad de Barcelona, Marzo, 1997. Publicación pendiente.
- Porter, Phoebe. "Conversación con Lourdes Ortiz." Letras Femeninas. Vol. 16 (1990): 139-144.
- Puértolas, Soledad. La vida se mueve. Madrid: Santillana, 1996.
- Pulgarín-Cuadrado, Amalia. Historia, teoría y ficción en la novela postmodernista española y latinoamericana. Dissertation Abstracts International.V51, 4117A. 1991.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". College English. 34

(Octubre, 1972): 18-30.

Rico-Godoy, Carmen. "El Machismo Quiere Enterrar al Feminismo". Cambio 16. 1153 (1993): 24.

Riera, Carme. Dins el darrer blau. Barcelona: Destino, 1994.

---. "Femenino singular: Literatura de mujer". Aurora López, M^a Ángeles Pastor, eds. Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas. Granada: Universidad de Granada, 1989. 25-38.

---. Una primavera para Doménico Guarini. Luisa Cotoner, trad. Barcelona: Montesinos, 1981.

Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. xx Indiana University Press, 1978.

Rivière, Margarita. "La belleza femenina han de definirla las mujeres". La Vanguardia, 16 enero 1997, 68.

Rodríguez, Jesús. "Historia de un desengaño: los hijos de Federico Sánchez". Cuadernos de ALDEEU. 2 (1993): 255-266.

Roiphe, Katie. The Morning After: Sex, Fear and Feminism on Campus. Boston: Little, Brown, 1993.

Rossi, Rosa. Teresa de Avila. Biografía de una escritora. Trad. Marieta Gargatagli. Barcelona: Icaria, 1983.

Sánchez Ortega, María Helena. "La mujer, el amor y la religión en el antiguo régimen." La mujer en la historia de España. (Siglos XVI-XX.) Actas de las II Jornadas de Investigación interdisciplinaria sobre la mujer. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1982. 35-58.

Sastre, Alfonso. En la red. Escelier: Madrid, 1968.

Selden, Ralman y Peter Widdowson. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993.

Sendak, Maurice. Where The Wild Things Are. USA: Harper Collins, 1988.

Shiach, Morag. Hélène Cixous. A Politics of Writing. London: Routhledge, 1991.

Showalter, Elaine. "A Criticism of Our Own". Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, eds. Feminisms. an anthology of literary theory and criticism. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 167-188.

- . A Literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing. London: Virago, 1991.
- Simón Palmer, María del Carmen. "La higiene y la medicina de la mujer española a través de los siglos." La mujer en la historia de España. (Siglos XVI-XX.) Actas de las II Jornadas de Investigación interdisciplinaria sobre la mujer. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 1982.
- Sommer, Doris. "Sab c'est moi". Genders. 2 (Verano, 1988): 111-126.
- Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas. México: Editorial Porrúa, 1969.
- SOTTOSOPPRA. Librería de mujeres de Milán. "El Final del Patriarcado". Trad. María-Milagros Rivera Garretas. El Viejo Topo. 96 (Mayo 1996): 46-59.
- Spires, Robert C. "Lourdes Ortiz: Mapping the Course of Postfrancoist Fiction". Joan L. Brown, ed. Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland. Newark: U of Delaware Press: 1991. 198-215.
- . "A Play of Difference: Fiction After Franco". Letras Peninsulares. 3 (Invierno, 1988): 285-298.
- Suleiman, Susan. Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde. Cambridge: Harvard U.P., 1990.
- Surtz, Ronald E. "Teresa de Cartagena". Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-Biographical source book. Westport: Greenwood, 1993. 98-103.
- Talbot, Lynn K. "Lourdes Ortiz's Urraca: A Re-vision/Revision of History" Romance Quarterly. V38 (1991): 437-448.
- . "The Politics of a Female Detective Novel: Lourdes Ortiz's Picadura Mortal". Romance Notes 35 (1994): 163-169.
- Tébar, Juan. "Novela criminal española de la transición". Ínsula. 396-397 (1979): 4.
- Torres-Pou, Joan. "La ambigüedad del mensaje feminista de Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda". Letras Femeninas. 1-2 (Verano-Otoño 1993): 55-64.
- Unamuno, Miguel de. En torno al casticismo. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- . San Manuel Bueno, mártir. Madrid: Alianza, 1988.

- Vallbona, Rafael. "Hacia el nuevo mito". Leopoldo Alas et al. Mito y Realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 147-151.
- Vicente García, Luis Miguel. "La defensa de la mujer como intelectual". Mester, 2 (1989): 95-103.
- Weber, Alison. Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Weir, R.H. Language in the Crib. The Hague: Mouton, 1962.
- Welles, Marcia L. y Mary S. Gossy, "María de Zayas y Sotomayor en Linda Gould Levine, Ellen Marson y Gloria Waldman, eds. Spanish Women Writers: a Bio-biographical Source Book. Westport: Greenwood, 1993. 507-519.
- Wolf, Naomi. Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the Twenty-First Century. New York, Random House, 1993.
- Zaragoza, Cristóbal. Y Dios en la última playa. Barcelona: Planeta, 1988.

ABSTRACT

INNOVACIONES Y TRADICIONES EN LA NOVELÍSTICA DE LOURDES ORTIZ

by

ALICIA GIRALT

December 1998

Advisor: Dr. Francisco J. Higuero
Major: Modern Languages (Spanish Literature)
Degree: Doctor of Philosophy

En este trabajo se analiza la novelística de Lourdes Ortiz dentro del marco teórico de la ginocrítica. El presente estudio sostiene que existen ciertas semejanzas en los textos escritos por mujeres a través de los siglos, no debido a que las más jóvenes se hayan nutrido de las obras de las primeras, sino que por el hecho de ser mujeres todas pertenecen a un grupo social que ha sido discriminado mientras sufría la fuerza de la socialización del patriarcado. Estas circunstancias dieron origen a una subcultura debido a que la posición de la escritora en el discurso social condiciona el texto que ésta produce. Las experiencias vitales de las mujeres se manifiestan luego de múltiples maneras, siendo las estrategias de escritura una de ellas. Por estas palabras se entiende aquí las diferencias tácticas que la mujer utiliza para justificar su texto dentro del patriarcado. En este trabajo se intenta establecer si Lourdes Ortiz comparte con otras mujeres escritoras dichas estrategias, mientras se analiza su trayectoria novelística, por lo que también se presta especial atención a las innovaciones que ésta ofrece.

De manera paralela se observará detenidamente la representación que las novelas de Lourdes Ortiz muestran del papel de la mujer en sociedad prestando particular atención a la representación que dichos textos ofrecen de los géneros. Las obras analizadas son: Luz de la memoria, Picadura mortal, En días como estos, Urraca, Arcángeles, Los motivos de Circe, Antes de la batalla y La fuente de la vida.

AUTOBIOGRAPHICAL STATEMENT

EDUCATION

- 1993 to present WAYNE STATE UNIVERSITY, Detroit, MI.
Ph.D. May 98. Major: Spanish & Spanish-Amer. Literature.
Minor: French Literary Criticism.
- 1991 to 1993 WAYNE STATE UNIVERSITY, Detroit, MI.
Masters of Arts Degree. Major: Spanish Literature.
Graduated May, 1993. GPA: 4.00.
- 1989 to 1990 WAYNE STATE UNIVERSITY, Detroit, MI.
Bachelor of Arts Degree. Major: Print Journalism.
Graduated December, 1990. GPA: 3.85.
- 1987 to 1988 OAKLAND COMMUNITY COLLEGE, Royal Oak, MI.
Associate of Arts Degree. Major: Liberal Arts.
Graduated December, 1988. GPA: 3.96.

WORK EXPERIENCE

- 7-97 to present UNIVERSITY OF MICHIGAN, Ann Arbor.
Lecturer. Romance Lang. & Literatures Department.
- 8-95 to 5-96 PIMA COMMUNITY COLLEGE, Tucson, AZ.
Adjunct Faculty. English Department.
- Summers 1992-95 WAYNE STATE UNIVERSITY, Detroit, MI.
Part-time instructor. Romance Languages Department.
- 9-91 to 4-95 WAYNE STATE UNIVERSITY, Detroit, MI.
Graduate Teaching Assistant.
- 9-90 to 12-90 & 9-89 to 5-90 OBSERVER & ECCENTRIC NEWSPAPERS, Livonia, MI.
5-90 to 8-90 Intern. General assignment reporting and graphics artist.
THE OAKLAND PRESS, Pontiac, MI.
Intern. General assignment, reporting features, city government.
- 5-89 to 9-89 CENTRAL TIMES, EL CENTRAL, Detroit, MI.
Assignment editor, layout editor, reporter, and photographer for weekly Hispanic newspaper.

PUBLICATIONS

- "Mujer y Pluma: Estrategias de escritoras en español a través de los siglos." Historia y Vida. Extra N. 84. "Grandes Escritoras". Barcelona: Historia y Vida, 1997.72-81.
- "Cecilio y Sisi: un análisis transaccional." Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Languages Conference 1991-1992. Duquesne U: Gregorio C. Martín, 1995. 102-109.

CONFERENCES

- * 1998 Fraker Conference. Ann Arbor, MI.
Title of paper: "Fragmentación del texto y creación de identidad en Urraca."
- * 1996 - XVI Asamblea General de ALDEUU. León (Spain).
Title of paper: "Leonor López de Córdoba: Estrategias femeninas de escritura en el siglo XV."
- * 1994 Pennsylvania Foreign Languages Conference.
Title of paper: "La subversión de los mitos femeninos en Lourdes Ortiz."