

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol. 3, Núm. 5 (2025)



Comité editorial

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editores asociados

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López

Rafael Crismán Pérez



FemCrítica
Revista de estudios literarios
y crítica feminista

Consejo editorial

Pilar Villar Árgaiz

José Jurado Morales

María Adelina Sánchez Espinosa

M^a Ángeles Grande Rosales

Gora Zaragona Ninet

Paula García Ramírez

Eorulla Demetriou

Blas Sánchez Dueñas

Carmen M. García Navarro

Mariarosaria Colucciello

Editora invitada

María Curros Ferro

1

Consejo científico

Teresa Martín Merchán

María Eugenia Alava Carrascal

Adrián Ramírez Riaño

Ángela Martín Pérez

Claudio Moyano Arellano

Luis Gracia Gaspar

Mohamed Ahmed Mohamed Mohamed

Miriam Olivieri

Sara Sáez Rodríguez

José Olmo-López

Patricia Maite Díaz Arcos

Antonio Díaz Mola

Ricardo de la Fuente Ballesteros

José Manuel Goñi Pérez

ÍNDICE

DOSSIER

Editorial María Curros Ferro.....	5
El retrato del proyecto de las misiones pedagógicas en el relato literario desde una mirada femenina María Teresa Tercero Doñate.....	8
Ena's shining eyes: revisiting vampirism in <i>Nada</i> by Carmen Laforet Tony Pasero.....	22
Un enrevesado sistema de poder y violencia: <i>Carcoma</i> de Layla Martínez Greta Jurkūnaitė y Dovilė Kuzminskaitė.....	39
“La crisis de la mujer madura”. Una mirada crítica a través de la novela <i>Nubosidad variable</i> de Carmen Martín Gaité Anabel Pérez Cuadra.....	54
Gomelas y funcionarias: representaciones del exilio femenino de la clase pudiente en <i>Transparentes. Historias del exilio colombiano</i> Fernando Candón-Ríos	66
Resistencia político-afectiva. Afectos (y efectos) subversivos en <i>Fatal: una crónica trans</i> de Carolina Unrein Manuel Gatto	79

RESEÑAS

Ortiz Nuevo, José Luis (2024). <i>En mi cuerpo mando yo</i> . Renacimiento. 63 pp. ISBN: 978-84-10148-60-4 Tyler Barbour.....	96
---	----

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista. Vol. 3, Núm. 5 (2025)

Dossier

EDITORIAL

María Curros Ferro
Universidad Alfonso X el Sabio

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0457-860X>



Este dossier del primer número del año 2025 de *FemCrítica* presenta 6 artículos. Se trata de una obra miscelánea que reúne diferentes trabajos en los que no siempre se estudia o analiza el género narrativo, también hay sitio aquí para la novela gráfica. Se trata, por tanto, de un número especial con textos de diferentes autoras y autores y variados en cuanto a su tipología. Por otra parte, en unos casos los autores se acercan a la literatura del siglo XXI, mientras que, en otros artículos, se analizan novelas de autoras del siglo XX. En cualquier caso, en dichos textos nos hallamos con la mujer y la literatura como protagonistas principales, aproximándonos, por tanto, a diversos aspectos literarios desde una perspectiva de género.

Esta revista reivindica el papel de la mujer en el mundo literario, pues, se trata de despertar las conciencias adormiladas con el único fin de avanzar en la igualdad de género. El siglo XXI ha supuesto, sin duda, un punto de inflexión en este sentido. Por un lado, se reivindica el papel de la mujer escritora. Por otro lado, se habla de referentes feministas que, en su momento vital no lo fueron, pero sí lo son en la actualidad. Nos referimos a autoras como Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité, protagonistas de dos de los artículos de este número. El ser humano actual tiene conciencia de la desigualdad e injusticia de antaño. A Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, no se le permitió entrar en la Real Academia Española por el mero hecho de ser mujer. Hoy esto no ocurriría, sería un escándalo.

Los movimientos feministas han ayudado, sin duda, a mejorar el mundo y podemos hablar, por tanto, de un punto de inflexión que es difícil de ubicar en un momento histórico concreto. Lo que es innegable es que nos hallamos ante una mayor concienciación social, por lo que, en general, todas y todos aspiramos a una sociedad igualitaria. Algunas autoras del

siglo XX ya reflexionaron sobre ello. Nos referimos a la obra de 1987 *Usos amorosos de la postguerra española* de Carmen Martín Gaité en donde analizó el papel que jugó la mujer en la historia española reciente al ser tratada como un mero objeto y no como un ser humano de carne y hueso.

Desgraciadamente ni esta autora ni otras alcanzaron en su momento el éxito que sí lograron sus compañeros varones de generación. Sin duda se debe a que la sociedad siempre ha reafirmado al escritor, pero al hombre escritor, como si lo que este escribe fuese más relevante que lo escribe la escritora. Esto es lo que ha venido en llamarse discriminación temática.

A pesar de lo cual, la presencia de la mujer en la literatura es mayor que en otras artes porque, parafraseando a Virginia Woolf: el papel es más económico que el lienzo o el bronce. Por ello hay y siempre ha habido más escritoras que pintoras o escultoras. Además, de sobra se sabe que la mujer a lo largo de la historia y en todas las culturas siempre ha disfrutado de peor poder adquisitivo que el varón.

Esta idea de Virginia Woolf sumada a la famosa creencia de que la mujer necesita una habitación o espacio propio para desarrollarse como persona, convierten a esta autora inglesa en un referente del movimiento feminista, a pesar de habernos dejado un tercio de siglo atrás. La mayoría de las autoras que nos precedieron no disponían de un cuarto propio en el que escribir, sin embargo, esto no les impidió alcanzar su sueño de ser novelistas, poetas o dramaturgas, muchas, incluso, para llevar a cabo tal labor, echaron mano de pseudónimos masculinos. El patriarcado acabó por arruinar sus vidas y es por ello, por tanto, por lo que siempre ha habido un desequilibrio en lo que a autoras conocidas se refiere, es decir, el canon androcéntrico siempre ha ignorado a las escritoras.

En *FemCrítica* advertimos, sin duda, la necesidad urgente de construir puentes entre distintas disciplinas humanísticas con el fin de promover un diálogo amplio y enriquecedor que fomente la igualdad en todo el mundo y, por supuesto, en todas las disciplinas. Es, por ello, que la temática de la revista es bastante generalista, de modo que queremos ayudar a responder a los problemas actuales en la intersección de la literatura y el pensamiento feminista contribuyendo con este volumen y posteriores a enriquecer la crítica feminista y literaria. De lo que se trata es de que participen en nuestra revista pensadores, filólogos y profesionales de diversas disciplinas relacionadas con los estudios literarios, sociológicos, históricos, artísticos, filosóficos... garantizando, por tanto, un enfoque plural y multidisciplinar en el debate de la igualdad de género. Además, la participación de investigadores de diferentes partes del mundo no solo es justa, sino también necesaria y éticamente correcta, pero también enriquecedora, sin duda.

En primer lugar, en este número nos encontramos con un artículo de Tercero Doñate que nos traslada a los años 30 del pasado siglo XX y a la historia del proyecto educativo de las Misiones Pedagógicas de la mano de la novela *Todo lo que se llevó el diablo* de Javier Pérez Andújar. Se trata de un retrato de los primeros años 30 en España, pero, también, nos hallamos con otros temas completamente diversos o, incluso, decimonónicos, como es la aparición de los vampiros, en esta ocasión, en el segundo de los artículos se analiza el caso

concreto de un personaje fundamental de la narrativa del siglo XX, Ena, la protagonista-vampira de la famosa novela *Nada* de Carmen Laforet. Ese terror ligero de vampiros del artículo de Tony Pasero nos conduce al tercero de los trabajos de este volumen en el que no encontramos un tipo de terror más evidente, si se quiere. Es el caso del artículo de las autoras de Jurkunaitė y Kuzminskaitė, quienes se centran en la novela actual *Carcoma* de Layla Martínez.

Los últimos artículos presentan una temática más contemporánea al lector del siglo XXI, como es, por un lado, el autoconocimiento, en concreto se analiza el de las protagonistas de *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité, por ejemplo, en el cuarto artículo, cuya autoría pertenece a Pérez Cuadra. Por otro lado, nos hallamos en quinto lugar con el único trabajo que aborda la novela gráfica. El artículo de Candón Ríos trabaja a fondo *Transparentes. Historias del exilio colombiano*, pero no es este el único texto perteneciente a la literatura hispanoamericana. Cierra este número Manuel Gatto con una investigación sobre la novela *Fatal: una crónica trans*, de la autora argentina Carolina Unrein. *FemCrítica* trata, por tanto, de difundir estudios en lengua española del lado de acá y del lado de allá, parafraseando a Julio Cortázar. Para finalizar, no quisiéramos cerrar esta editorial sin incidir en que, con este volumen, se busca contribuir a enriquecer la crítica feminista y literaria con perspectiva de género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Isusi, J. de (2020). *Transparentes. Historias del exilio colombiano*. Astiberri.
- Laforet, C. (2004). *Nada*. Diario El País.
- Martín Gaité, C. (2006). *Nubosidad variable (Vol. 134)*. Editorial Anagrama.
- Martínez, L. (2021) *Carcoma*. Amor de Madre.
- Pérez Andújar, J. (2010). *Todo lo que se llevó el Diablo*. Círculo de Lectores.
- Unrein, C. (2020). *Fatal: una crónica trans*. Planeta.

EL RETRATO DEL PROYECTO DE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS EN EL RELATO LITERARIO DESDE UNA MIRADA FEMENINA

*The portrayal of the project of the pedagogical missions in
literary narratives with a female perspective*

María Teresa Tercero Doñate
Universidad de Málaga

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7122-4103>



RECIBIDO:

03/01/2025

ACEPTADO:

11/05/2025

8

Resumen: La novela *Todo lo que se llevó el diablo*, de Javier Pérez Andújar, rememora la historia del proyecto educativo de las Misiones Pedagógicas que tuvo lugar durante la Segunda República española. Destaca la visión de la misionera Maruja, quien alza la voz mostrando el contexto sociopolítico de la sociedad española. La finalidad de mi estudio es analizar la revisión literaria de las Misiones Pedagógicas desde la perspectiva de Maruja. Para dicho fin, tomaré como base teórica el concepto “Acto de transmisión” de Paul Connerton (1989, p. 39) con el objetivo de mostrar cómo la literatura con perspectiva de género reconstruye narrativas silenciadas, generando un diálogo crítico sobre referentes históricos femeninos.

Palabras claves: memoria; género; literatura; rememoración; misiones pedagógicas.

Abstract: The novel *Todo lo que se llevó el diablo* by Javier Pérez Andújar recalls the story of the educational project known as the Pedagogical Missions, which took place during the Spanish Second Republic. It highlights the vision of the missionary Maruja, who raises her voice to reveal the sociopolitical context of Spanish society. The aim of my study is to analyse the literary reinterpretation of the Pedagogical Missions from Maruja's point of view. For this purpose, I will focus on my analysis on Paul Connerton's concept of the "act of transfer" (1989, p. 39) to demonstrate how literature with

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 5 (2025) -ISSN: 2990-3297, pp 8-21

María Teresa Tercero Doñate - El retrato del proyecto de las misiones pedagógicas en el relato literario desde una mirada femenina

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

a gender perspective is able to reconstruct silenced narratives, and to generate a critical dialogue about historical female figures.

Key words: memory; gender; literature; remembrance; Pedagogical Missions.

1. INTRODUCCIÓN

Las Misiones Pedagógicas, llevadas a cabo durante la Segunda República española, fueron uno de los proyectos educativos más simbólicos en cuanto al acercamiento de la cultura y nuevos métodos pedagógicos a las zonas aisladas de la geografía española (Rodríguez, 2010). Los voluntarios que dedicaban su tiempo a trabajar para las misiones solían ser estudiantes de magisterio, maestras y maestros de la Escuela Normal o inspectores de enseñanza (Sánchez, 1994). En ocasiones, destacaban entre ellos celebridades intelectuales como Federico García Lorca, María Zambrano, Miguel Hernández, María Moliner, Rafael Alberti o Luis Cernuda. El trabajo que realizaban era complejo, a pesar de su corta duración, ya que debían conectar con la población rural con el objetivo de transmitirles su pasión por la cultura desde una perspectiva divertida y libre (Canes, 1993). Frente al contexto de precariedad de las zonas rurales, destacaba el entusiasmo de los voluntarios y voluntarias por promover un método atractivo de educación (Gimeno, 2011).

Las mujeres que participaron en su progreso y en diversos sectores que dieron su apoyo al desarrollo de la Segunda República fueron duramente castigadas por la posterior Guerra Civil española y por la invisibilidad recibida por parte de los estudios históricos durante muchas décadas. El movimiento feminista en España, desde sus diversas vertientes, como por ejemplo la creación y crítica literaria, está tratando de recuperar sus nombres y sus vidas (Egido y Fernández, 2011). Su reciente inclusión en narraciones literarias trae de vuelta una historia del pasado más completa, una versión de épocas anteriores donde aparecen aquellas figuras femeninas que la disciplina de la historiografía ha ignorado (Gracia, 2012).

El presente estudio tiene como objetivo el análisis de la figura de la misionera en las Misiones Pedagógicas españolas a través del relato literario, específicamente en la novela de Javier Pérez Andújar titulada *Todo lo que se llevó el diablo*. En *How Societies Remember*, Paul Connerton señala el concepto “Acto de transmisión” en referencia a todos aquellos procesos sociales que logran transmitir una memoria de forma transgeneracional. Connerton sostiene que la memoria colectiva se mantiene viva mediante gestos, rituales y relatos (1989, p. 39). *Todo lo que se llevó el diablo* reformula esta noción al desplazar el foco desde la celebración oficial de las Misiones Pedagógicas hacia la experiencia interiorizada de Maruja. Sus lecturas en voz alta, sus ideas sobre la educación de calidad y los debates improvisados que surgen entre los misioneros pueden funcionar como ritos cotidianos que nutren la memoria republicana.

Frente al documento institucional, la novela muestra cómo la historia se transmite cuando un cuerpo femenino, generalmente ausente en los archivos, actúa y narra. Así, la ficción de Pérez Andújar convierte la “memoria de hábito” de Connerton en un ejercicio de contra-memoria feminista: una práctica que no sólo conserva el pasado, sino que lo reescribe desde los márgenes y lo proyecta hacia nuevas generaciones.

Con la finalidad de investigar el impacto de la revisión del pasado de las Misiones Pedagógicas en la actualidad y, por lo tanto, la transferencia de esa memoria al presente, tomaré como base teórica de mi análisis el concepto de “Acto de transmisión” desde una perspectiva de género. Recientes estudios feministas han indagado en el área de la memoria cultural para cuestionar cómo se transmite la memoria a través de las generaciones y espacios. Destaca una publicación de Michigan Quarterly Review, titulada *Women and Memory*, editada por Margaret Lourie, Domna Stanton y Martha Vicinus, que recoge ensayos sobre la transmisión de la memoria exigiendo la revisión del olvido oficial respecto a las mujeres en la historia.

2. MARUJA, NARRADORA DEL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE ESPAÑA

En la novela *Todo lo que se llevó el diablo*, el personaje de Maruja rememora la vida de todas aquellas misioneras que participan en las Misiones Pedagógicas y reivindica su lugar en la memoria colectiva de España. Maruja encarna la personalidad de una mujer luchadora, fiel a sus principios, que se enfrenta a figuras de poder para poner en valor su misión cultural y pedagógica:

Maruja no para de leer en todo el viaje. Va como sonámbula, con sus gafas de aumento que le envuelven los ojos en una niebla de cristal, agarrada a una montaña de aventuras de Fantomas y de novelas de Sax Rohmer, que la semana pasada fue recogiendo por Moyano. Soy maestra de niñas... Bueno, soy maestra de niñas desde que el gobierno de Lerroux ha prohibido educar juntos a los niños y a las niñas en las escuelas primarias, es lo primero que ha dicho Maruja. (Pérez Andújar, 2010, p. 118)

La protagonista, Maruja, ofrece una perspectiva crítica de la sociedad del siglo XX, denunciando cuestiones sociales como el analfabetismo, la supresión de la coeducación, la precariedad en el ámbito rural o el enfrentamiento entre Iglesia y Estado. Su propio discurso narrativo opera de altavoz de la realidad vivida durante dicha época, transformándose en una fuente de información del pasado y visibilizando una gran diversidad de realidades. La narración se convierte así en un “acto de transmisión” que conecta los hechos del pasado con el presente del lector. En este sentido, la figura de Maruja puede leerse no sólo como personaje principal, sino como narrador crítico dentro del universo literario de la novela. A través de su voz, que entrelaza lo íntimo y lo político, se articula una mirada que cuestiona los discursos dominantes de su tiempo: la exclusión de las mujeres en la esfera pública, la censura, la subordinación educativa y el monopolio eclesiástico de la enseñanza.

En este sentido, la voz de Maruja no solo informa, sino que reconfigura el pasado desde una memoria vivida. El gesto de Maruja de leer en voz alta, transportar libros, abrir

bibliotecas y discutir con sus compañeros sobre literatura y censura constituye una reescritura crítica del lugar que históricamente se ha asignado a las mujeres. La novela, así, no solo recuerda el esfuerzo educativo de las Misiones, sino que lo reinterpreta desde una mirada de género, subrayando el papel fundamental de las misioneras.

Maruja actúa como mediadora entre el lector contemporáneo y una memoria histórica silenciada, desplazando la narración desde el relato institucional hacia un testimonio encarnado, feminista y subversivo. Su palabra no sólo transmite memoria, sino que desestabiliza las narrativas hegemónicas al reclamar una historia desde los márgenes. Como Connerton apunta, la transmisión la podemos encontrar en narrativas sencillas, ya que hablar sobre la memoria forma parte de nuestra rutina diaria y del propio hecho de ser humanos (1989); por ello, incluso la lectura de momentos históricos puede convertirse en un acto de rememoración.

2.1. *El analfabetismo*

El analfabetismo representó uno de los mayores problemas sociales en España durante el siglo XX. Aunque se registraron avances significativos en las décadas de 1920, 1930 y 1940, gracias a la implementación de nuevos modelos económicos y a transformaciones culturales, sociales y demográficas, que favorecieron el desarrollo del sistema educativo, aún persistían profundas desigualdades estructurales. Este progreso permitió que una mayor cantidad de hombres y mujeres accediera a la escolarización, lo que incrementó notablemente el número de personas alfabetizadas (Gabriel, 1997). De hecho, entre 1930 y 1940, las mujeres llegaron a superar a los hombres en índices de alfabetización, un fenómeno vinculado a las iniciativas educativas dirigidas específicamente a ellas, así como con la reducción del número de varones en edad escolar debido a su participación en la Guerra Civil española (Gabriel, 1997).

Sin embargo, estos logros no fueron suficientes para revertir la situación crítica: en 1930, el 50% de las mujeres españolas seguían siendo analfabetas. De un total de 12.111.989 de mujeres, 5.754.569 no sabían leer ni escribir. En los hombres, aunque en menor medida, las cifras también eran preocupantes: 4.270.370 de analfabetos sobre un total de 11.565.805 (Gabriel, 1997). Estos datos reflejan un panorama generalizado de precariedad educativa, especialmente acusado en los entornos rurales.

Históricamente, la falta de acceso a la educación ha afectado más severamente a niñas y mujeres, debido a los roles impuestos por un sistema patriarcal que limitaba su participación en la esfera pública y les asignaba responsabilidades domésticas como prioridad (Sánchez, 2012). Durante el siglo XIX, a nivel internacional, se consolidó una división entre el espacio público, asociado a los hombres, y el privado, destinado a las mujeres. Estas eran representadas como el "ángel del hogar", una figura definida por la maternidad, la obediencia al esposo y la dedicación exclusiva a las labores domésticas, siempre dentro del entorno familiar (Cruz-Cámara, 2004). Con el inicio del siglo XX y los cambios económicos y sociales derivados de la Primera Guerra Mundial, las mujeres de clase burguesa comenzaron a involucrarse en actividades públicas, ganando mayor visibilidad en la sociedad. No obstante,

la oposición político-social a su emancipación persistió durante décadas, cuestionando constantemente su rol en el ámbito público (Cruz-Cámara, 2004).

Esta herencia histórica se proyecta directamente en la construcción del personaje de Maruja, quien, como maestra misionera, no solo desafía los estereotipos impuestos a las mujeres, sino que también articula una crítica social de las carencias del sistema educativo de su tiempo. Su primera intervención, en una conversación con su padre, es precisamente una denuncia sobre la alta tasa de analfabetismo en España,¹ en particular de las clases menos pudientes, donde las carencias educativas son más pronunciadas: “No es lo mismo saber que acertar [...], un veinticinco por ciento de la población es analfabeta, y en las clases populares este porcentaje se dispara” (Pérez Andújar, 2010, p. 21). Desde su perspectiva de maestra comprometida con la transformación social, Maruja simboliza el esfuerzo de muchas mujeres que, a pesar de las restricciones sociales, lucharon por llevar el conocimiento a los rincones más marginados de España. La novela no se limita a documentar un contexto histórico, sino que convierte su discurso en un auténtico “acto de transmisión” (Connerton, 1989): una memoria encarnada en una voz femenina que, al narrar, restituye las vivencias de generaciones silenciadas.

La falta de alfabetización en niñas y niños se debía a varias cuestiones, entre las que destacan la escasez de recursos educativos y culturales en aquellas zonas donde predominaba la vida rural y el absentismo escolar. Muchos menores eran forzados a participar como mano de obra en actividades agrícolas y todo ello los alejaba de la escuela (Galiana y Bernabeu, 2006). Las nuevas políticas impulsadas por el gobierno de la Segunda República, entre las que destaca el proyecto de las Misiones Pedagógicas, buscaron mejorar la vida de los niños, los campesinos y los trabajadores del campo, y la erradicación del analfabetismo fue considerada la base de cambio (Gimeno, 2011). A partir de la instauración de la Segunda República en 1931, el gobierno español estableció como prioridad la educación de niños y adultos que no sabían leer ni escribir². Las políticas educativas de este período se orientaron hacia la promoción de la igualdad de oportunidades, la eliminación del analfabetismo tanto en áreas urbanas como rurales y la defensa de la autonomía docente, entre otras iniciativas (Nash, 2012). En los pocos años de duración de este gobierno, se logró aumentar los salarios de los maestros, construir más escuelas para fomentar la educación infantil y desarrollar programas destinados a mejorar la formación de personas adultas y llevar la cultura a las zonas rurales del país a través de las Misiones Pedagógicas (Martínez y Herrero, 2016).

La educación es el núcleo temático de la novela y el motor a través del cual gira la vida de la protagonista. Maruja subraya la importancia del alfabetismo como base esencial para el próspero desarrollo del país y el bienestar de sus habitantes: “El Gobierno ha dejado de crear plazas de educación primaria. En las facultades, los falangistas vacían los libros para

¹ En 1926, Lorenzo Luzuriaga publica el libro *El analfabetismo de España*, donde trata el analfabetismo como una cuestión de urgencia del país. Destaca en su narración los núcleos más castigados educativa y culturalmente de la geografía española.

² A comienzos del siglo XX, el analfabetismo en niñas alcanza el 71%, siendo de 55,57 en niños (Nash, 2012).

meter las pistolas. Una bala vale más que una pluma” (Pérez Andújar, 2010). Las palabras de Maruja denuncian una realidad pasada que apela de manera indirecta al lector, recordándole su pasado con la finalidad de evitar que caiga en el olvido. Maruja es una maestra combativa, alejada del rol pasivo asignado a las mujeres en el relato histórico. Isabel Morant apunta cómo a lo largo de la disciplina de la historiografía se ha incluido únicamente a mujeres “santas”, débiles o “heroicas”, ignorando a todas aquellas que no encajan en los cánones de mujer ejemplar (1996, p. 23). En este sentido, la novela se distancia de los discursos normativos presentando la alfabetización femenina como una herramienta de emancipación. *Todo lo que se llevó el diablo* propone una figura femenina que no sólo alfabetiza, sino que interpela a la sociedad desde el saber, enfrentando estructuras patriarcales y religiosas. De esta forma, la novela aporta una perspectiva plural y feminista sobre los relatos de educación y memoria.

La revisión de la historia desde una mirada de género permite “devolver las mujeres a la Historia, y, en este contexto, devolver la Historia a las mujeres” (1996, p. 18). Así, la aparición de protagonistas femeninas como Maruja, que reivindican el cambio en una sociedad opresora, visibiliza la diversidad de roles de la mujer, más allá del relato que las relega a un segundo plano o a encajar en unos moldes específicos.

2.2. *La coeducación*

A medida que avanza la novela, Maruja, en compañía de sus compañeros de misión, critica nuevamente la decisión del gobierno de Lerroux de eliminar la coeducación. Hacia el final de la Segunda República, este tema se convierte en el foco más controvertido dentro del ámbito educativo. La CEDA, liderada por Gil Robles y aliada al partido Radical de Lerroux, buscaba suprimir la coeducación para restaurar la segregación de género en las aulas. Despunta en este contexto la figura de la diputada Bohigas, defensora de la abolición de la escuela normal única (Vázquez, 2014). Asimismo, se puso en marcha en Madrid el centro de cultura superior exclusivamente femenina, orientado a mujeres de la élite y cuyo propósito fue preservar lo que denominaban “pureza espiritual”. Consideraban que la coeducación afectaba negativamente la identidad femenina. En el ámbito político, surgieron organizaciones como la Asociación Femenina de Acción Nacional y la Falange Española, enfocadas en revertir los avances logrados por las mujeres en la sociedad (Díez, 1995).

En un diálogo entre Maruja y Reposiano, uno de sus compañeros misioneros, se mencionan dos importantes periódicos de la primera mitad del siglo XX, *El Debate* y *Ya*. En ellos se publican frases como: “la coeducación es un crimen tremendo contra las mujeres decentes” o “día sí día no piden la supresión de gastos innecesarios como los de las Misiones” (Pérez Andújar, 2010, p. 164). Dichas citas permiten observar cómo los personajes cuestionan activamente los discursos conservadores y defienden, por contraposición, una educación más igualitaria. El uso del término “crimen” asociado a la coeducación satiriza el pensamiento reaccionario de la época, evidenciando la postura ideológica de los protagonistas, quienes también consideran la segregación como un atentado contra la justicia educativa.

A su vez, la mención de estos dos periódicos de la época permite al lector comprender el contexto político en el que los misioneros y misioneras desempeñan su labor. Según Astrid Erll (2012), “a la hora de crear memoria, la exactitud histórica de la literatura o de las películas no es tan relevante [...], ya que ambas abastecen al público con la autenticidad o la veracidad”³ (p. 389). Las novelas poseen la capacidad de crear imágenes del pasado que reflejan lo ocurrido históricamente, pero que han sido ignoradas por el canon oficial. Erll describe la literatura como un medio para explorar el pasado, recordarlo y reflexionar sobre él al sumergirse en su narrativa (2008). Un ejemplo de esto es la conversación ficticia entre Maruja y Reposiano, que actúa como un recurso didáctico para el lector una vez más, acercándolo, mediante los periódicos de la época, al contexto social de finales de los años treinta. Este enfoque contribuye a revivir una parte de la memoria histórica social del país a través de la experiencia del texto literario.

La coeducación, se presente en *Todo lo que se llevó el diablo* como uno de los ejes de conflicto más relevantes dentro de la trama y se articula de forma explícita a través del discurso de Maruja, la protagonista. Desde su primera aparición, previamente comentada, Maruja se define como “maestra de niñas”, pero inmediatamente aclara que esta distinción no es voluntaria, sino impuesta (Pérez Andújar, 2010, p. 118). Este fragmento denuncia la pérdida pedagógica provocada por decisiones políticas. La reformulación del rol de Maruja como “maestra de niñas” refleja el retroceso en políticas educativas inclusivas, y ella lo verbaliza con resignación, marcando una posición crítica hacia dicha medida gubernamental.

2.3. *La separación entre Iglesia y Estado*

La instauración de la República estableció como prioridad la transformación democrática de la educación en España, abordando aspectos como la alfabetización, la coeducación y la igualdad de género, previamente mencionados. Además, uno de sus objetivos centrales fue la separación entre el Estado y la Iglesia, así como el alejamiento de la tradición católica (Hontañón y Pericacho, 2015). En la novela, durante el recorrido de los misioneros hacia el pueblo de destino, Culebra, se cruzan con una procesión encabezada por un sacerdote y ante la curiosidad que despierta en ellos el ritual que observan, deciden detenerse. En este encuentro, Maruja desempeña un papel crucial, ya que es ella quien informa al sacerdote de que son maestros enviados por las Misiones Pedagógicas para llevar la educación al pueblo. La reacción del sacerdote es de indignación, afirma que la única enseñanza válida es la de Dios. Acto seguido, advierte a los aldeanos y aldeanas sobre los riesgos del adoctrinamiento promovido por la República. Maruja no duda en expresar sus ideas y criticar el autoritarismo, lo que provoca la ira del cura (Pérez Andújar, 2010).

Este episodio ilustra la violencia que caracteriza el clima de polarización de la época, marcado por el enfrentamiento constante entre la Iglesia y la República. Los esfuerzos modernizadores del Gobierno de la Segunda República requieren, de manera indispensable,

³ “Historical accuracy is not one of the concerns of such memory-making novels and movies; instead, they cater to the public with authenticity or truth-fulness” (Erll, 2012, p. 389).

la desvinculación de la religión del Estado, especialmente en el ámbito educativo. La constitución de 1931 disolvió la orden de la Compañía de Jesús, reguló otras órdenes religiosas y les retiró la capacidad de impartir educación. En 1933, se aprobó la ley de confesiones y congregaciones religiosas, que prohibía a la Iglesia intervenir en la enseñanza, generando un fuerte conflicto entre las posturas anticlericales y los defensores del clero, un enfrentamiento que trascendió las Cortes y caló profundamente en la sociedad (Moreno, 2003). Estas medidas provocaron reacciones de denuncia por parte de grupos católicos como la Federación de Amigos de la Enseñanza, las Asociaciones de Padres de Alumnos y la Federación Católica de Maestros, entre otros. En respuesta, la enseñanza católica continuó de forma simbólica a través de parroquias y colegios pertenecientes a órdenes religiosas, como señal de protesta (Moreno, 2003). Tanto clericales como anticlericales mantuvieron posturas diametralmente opuestas sobre varios temas, no obstante, la laicidad en la educación destaca como el punto más controvertido, dado el destacado papel de la escuela en la transformación de las ideologías sociales (Moreno, 2003).

El hecho de que sea Maruja quien se enfrente a la autoridad del sacerdote desafía el estereotipo histórico de las mujeres como creyentes pasivas que no cuestionan la moralidad eclesiástica. Isabel Morant (1996) afirma:

En nuestra sociedad y en nuestra Historia hemos destacado a las santas y a las mujeres heroicas por su pureza sexual o por su abnegada moralidad; son las mujeres de la religión, las mujeres célibes o castas hasta la extenuación o el martirio. Son las mujeres opuestas, y a la vez complementarias, las mujeres heterodoxas, las beatas sospechosas, las brujas, las curanderas. Y en el convento, mujeres inquietantes, de desviada sexualidad.” (p. 23)

La figura de Maruja no sólo opera de altavoz en cuanto a la visibilidad del contexto político-social del siglo XX, sino que, a través de su propia persona, exige la diversidad de figuras femeninas en la memoria histórica. Como apunta Billie Melman (1993), la inclusión de las mujeres en el relato historiográfico como “agentes de cambio” es muy reciente. Es a mediados del siglo XIX cuando aparece la figura de la mujer como sujeto activo en la historiografía, propiciando así un discurso histórico que “desafía el lenguaje hegemónico de la historia y la política” (p. 6). Asimismo, Melman (1993) hace hincapié en el hecho de que su inclusión debería basarse en las diferentes realidades de las mujeres, con el objetivo de que sean estas diversas experiencias de género las que narren el pasado y formen parte de la memoria colectiva por sus “roles activos” diferenciadores (p. 15). La autora identifica el reconocimiento de las mujeres como “agentes históricos activos” como uno de los cambios más relevantes en el imaginario colectivo entre principios del siglo XIX y la llegada de la Segunda Guerra Mundial. Un reconocimiento que permite definir y recordar la memoria desde una nueva perspectiva plural (Melman, 1993, p. 17).

2.4. *La creación de bibliotecas y Sanabria*

Una de las medidas educativas más significativas, junto con la separación entre Iglesia y Estado, fue la creación de una red de bibliotecas impulsada por figuras destacadas del ámbito cultural como Luis Cernuda, María Moliner y Juan Vicens de la Llave. Estas bibliotecas recibieron más de la mitad del presupuesto asignado al Patronato, aunque este porcentaje se redujo debido a los recortes aplicados durante el bienio radical-cedista. Hasta 1936, se logra establecer aproximadamente 5522 bibliotecas. Las ubicaciones elegidas para su instalación son pequeñas localidades y aldeas con menos de 200 habitantes, donde la conexión con las ciudades principales de España es prácticamente inexistente, y el acceso a la cultura, muy limitado (Boza y Sánchez, 2004). El propósito principal es incentivar el hábito de la lectura, por lo que se seleccionan textos de fácil comprensión, organizados en dos categorías: libros destinados a adultos y aquellos adaptados para niños (Boza y Sánchez, 2004).

Desde la primera introducción de los personajes misioneros de la novela, los libros que los acompañan tienen un papel principal. A pesar del rechazo del sacerdote, quien tira sus cajas de libros en un primer encuentro, las misioneras y misioneros continúan su proyecto e instalan una pequeña biblioteca en la escuela del pueblo [...]. También habían hecho una mesa muy larga para quienes quisieran quedarse a leer en la biblioteca. (Pérez Andújar, 2010, pp. 147-148)

En las conversaciones de los misioneros resalta una de las figuras femeninas más relevantes en el desarrollo del proyecto de bibliotecas, María Moliner. Reconocida tanto por su labor como coordinadora de bibliotecas a nivel nacional, como por su prestigio como lexicógrafa española. Moliner lideró la construcción de una extensa red bibliotecaria; partiendo de 115 bibliotecas en Valencia, diseñó un ambicioso plan para implementar escuelas destinadas a formar bibliotecarios en áreas rurales. Su objetivo principal fue integrar las bibliotecas rurales a una red unificada gestionada por la biblioteca central de Valencia, encargada de suministrarles los recursos necesarios (Boza y Sánchez, 2004).

La mención de María Moliner en las conversaciones entre los misioneros rememora su papel esencial en el esfuerzo de las Misiones por establecer una red de bibliotecas orientada a promover la lectura y el pensamiento crítico. El tema de la lectura trasciende el ámbito escolar, impregnando numerosos diálogos entre misioneros a lo largo de la novela. Cristóbal Simancas, en el *documental Misiones Pedagógicas 1934-1936. República española*, describe cómo en la convivencia entre los misioneros surgen debates constantes sobre su labor, destacándose aquellos relacionados con literatura, historia y cultura, ya que muchos de los voluntarios provienen de círculos intelectuales comprometidos con el progreso cultural del país.

Este ambiente de reflexión se plasma en varios capítulos de la novela, particularmente en un intercambio entre Maruja y Reposiano durante un paseo. En su conversación, abordan las diferencias entre la literatura europea y la americana, condenan la censura impuesta por organizaciones falangistas y asocian la falta de cultura a una forma de esclavitud social, enfatizando que sólo al enseñar al pueblo sus derechos se puede aspirar a una verdadera justicia. Maruja cita al escritor y periodista Antonio Sánchez Barbudo para subrayar la

importancia de la educación como herramienta de conciencia: “me dijo que por encima de enseñarle a leer y a escribir a la gente del campo, teníamos que ir a enseñarles a los niños a pensar” (Pérez Andújar, 2010, p. 201). Esta cita resume el propósito esencial del proyecto de las Misiones Pedagógicas en la España republicana.

En la novela, los libros no son únicamente herramientas educativas, sino también vehículos de memoria y resistencia. La instalación de una pequeña biblioteca en el pueblo — a pesar del rechazo inicial del sacerdote— constituye un acto simbólico de democratización cultural. La conversación entre Maruja y Reposiano, donde se reivindica enseñar a los niños a pensar, subraya que la alfabetización no es un fin en sí mismo, sino un medio para construir pensamiento crítico y preservar la memoria colectiva. En este sentido, los libros actúan como portadores de historia viva. Tal como plantea Connerton (1989), la transmisión de la memoria se produce en actos cotidianos: leer, dialogar, recordar. A través de estas acciones, los personajes de la novela reavivan una memoria cultural silenciada por décadas y muestran cómo la educación no sólo forma, sino también recuerda.

El relato de Maruja permite al lector desarrollar un imaginario sobre el pasado que conduce a una reflexión en el presente, puesto que no es una mera narración de hecho históricos, sino una forma de concebir la vida durante la Segunda República. Según Connerton, en cuanto a la memoria se refiere, recordar el pasado modifica la concepción que tenemos de nuestro presente, ya que lo experimentamos de acuerdo con un contexto histórico cargado de referencias (1989). De hecho, la posibilidad de recordar como sociedad colectiva reestablece el orden social y acerca la comunicación entre generaciones (1989).

El recorrido literario de los personajes evoca lo que fue la primera Misión Pedagógica, realizada en la pequeña localidad de Sanabria, Zaragoza, en 1934. La descripción del pueblo de Culebra en la narrativa se asemeja a la que los misioneros hicieron sobre Sanabria: un lugar marcado por el hambre, las enfermedades y la pobreza extrema. Estas misiones llegaron cargadas de cultura, enfrentándose a una realidad de carencias severas que las llevaron a replantear sus objetivos iniciales. A partir de ese momento, integraron en su labor la educación sanitaria, junto con acciones médicas directas y enseñanzas centradas en la higiene, la alimentación y la asistencia primaria (Canes, 1993).

La novela *Todo lo que se llevó el diablo* plasma este contexto a través de Maruja y su compañera María Luisa, quienes al llegar a Zamora, se alojan en la casa del médico que las recibe y las instala en una habitación compartida con sus dos hijas, Sol y Flor. Al poco tiempo de conocerlas, las niñas les muestran un gran ventanal desde el cual se observa a mujeres que, diariamente, van a hacer sus necesidades (Pérez Andújar, 2010). Es en este punto en el que las maestras advierten la falta de conocimiento higiénico de las aldeanas, puesto que estas se limpian con sus propias faldas, y comprenden la urgencia de enseñar medidas sanitarias básicas que trasciendan el simple acceso a la cultura.

Los ojos de Maruja no sólo son testigo del idealismo de llevar la educación cultural a zonas remotas de España, sino que también dan parte de las vivencias más crudas que viven otras mujeres en dichos pueblos. Incluso a través de la figura de la propia Maruja, el autor lleva a cabo una denuncia sobre la invisibilidad de las mujeres en los inicios del siglo XX.

Con el estallido de la Guerra Civil española, la protagonista es encarcelada, pero logra salir de prisión, contrae matrimonio con Reposiano y escribe novelas en colaboración con él. Sin embargo, el nombre de Maruja nunca aparece en dichas obras, ya que su esposo lo mantiene deliberadamente oculto. Esta omisión constituye un eje central de la novela, destacando cómo, pese a ser una protagonista significativa que enfrenta los poderes opresores en nombre de la República, su identidad queda relegada a la sombra de Reposiano.

3. CONCLUSIÓN

Las investigaciones de académicas feministas como M^a Dolores Ramos, Alicia Alted, Anna Aguado, Fernanda Romeu, Shirley Mangini, Dulce Chacón, Antonina Rodrigo y Mary Nash han rescatado del olvido a muchas mujeres cuyas vidas fueron condenadas al silencio por motivos de género o por desafiar las normas patriarcales (Ballesteros, 2008). Hoy en día, numerosos estudios académicos y trabajos culturales buscan recuperar⁴ estas figuras femeninas que juegan un papel esencial durante la Segunda República, participan en la Guerra Civil y son sistemáticamente silenciadas por el régimen franquista, un sistema historiográfico patriarcal o incluso por sus propios compañeros, como es el caso de Maruja. Joan Scott (1992), en su análisis crítico, introduce el concepto de his-story ("la historia de él") para evidenciar cómo el relato histórico ha priorizado las figuras masculinas sobre her-story ("la historia de ella") (p. 51).

En la novela, Maruja es representada como una mujer que se rebela contra el sistema patriarcal, pero su trayectoria se oscurece al unirse a Reposiano, quien monopoliza la autoría de las novelas que escriben juntos. El desenlace literario, descrito en apenas unas líneas, la muestra condenada durante el régimen franquista, sobreviviendo a la prisión y terminando en un matrimonio que perpetúa su marginalización histórica.

Este fenómeno, señalado por Montserrat Roig (2013) como un "exilio interior", caracteriza a las mujeres que lucharon por derechos educativos y de igualdad y fueron silenciadas por el régimen franquista, que cubrió sus vidas y logros con un velo de invisibilidad (p. 13). Amy Kaminsky (1992), por su parte, denuncia que "la historia tradicional es ciega ante la presencia de las mujeres y sorda ante sus voces" (p. 48), subrayando la necesidad de un cambio en la narrativa histórica para reconocer y honrar sus contribuciones. El destino de Maruja refleja el de muchas mujeres fundamentales en el siglo XX cuyos nombres han sido borrados por relatos hegemónicos que priorizan a figuras masculinas como Reposiano. Es por ello por lo que su presencia en la literatura contemporánea, como protagonistas que relatan contextos históricos, son esenciales para la creación de una memoria colectiva democrática y plural.

⁴ La historia de las mujeres se recupera actualmente a través de la literatura y el cine con películas como *El silencio roto* (2001) de Pedro Armendáriz o *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón (Caamano, 2004: 8). Dentro de los estudios académicos Shirley Mangini o Mary Nash investigan sobre los obstáculos sociales durante el periodo de la Segunda República que obstaculizan la práctica de las nuevas libertades. Destacan los estudios de Jo Labanyi, quien analiza la figura de la mujer desde la diversidad, sin caer en una alienación de la historia de las mujeres que las convierta en víctimas (cit. en Caamano, 2004).

A pesar de que la novela *Todo lo que se llevó el diablo* ha sido objeto de análisis desde perspectivas histórico-educativas o culturales, persiste un vacío en cuanto a su lectura desde una perspectiva de género centrada en los mecanismos de la memoria. La mayoría de los estudios previos han tendido a valorar la obra por su valor testimonial o por su reconstrucción de la historia educativa republicana⁵, pero sin profundizar en cómo la figura de Maruja transforma esos hechos en un relato crítico, feminista y transgeneracional.

Mi propuesta se ha situado en ese cruce: analizando cómo la novela no sólo rememora las Misiones, sino que reactiva su memoria a través de un “acto de transmisión” (Connerton, 1989) protagonizado por una mujer. En este sentido, el presente artículo aporta una nueva lectura que conecta la narrativa literaria con los debates contemporáneos sobre la memoria cultural, el feminismo histórico y la resignificación del pasado republicano desde la ficción.

Con el fin de ampliar la investigación, en futuros estudios cabría indagar en el anonimato de aquellas mujeres combativas y cómo ese factor intervino en la lucha por sus ideales. Desde ese anonimato y a través de cuestiones sociales como el analfabetismo, la coeducación, el enfrentamiento entre Iglesia y Estado o la falta de educación sanitaria, Maruja nos ofrece una nueva perspectiva del proyecto de las Misiones Pedagógicas que apela a una necesaria revisión del pasado. El eje transformador de las misiones es la educación y la creación de un pensamiento crítico propio. Revisitar la historia a través de Maruja visibiliza el papel fundamental de las misioneras y exige que se les escuche desde nuestro presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballesteros, R. M. (2008). El efecto de cronos. Brigadistas olvidadas por la historia. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 37, 1-41.
- Boza, M., & Sánchez, M. S. (2004). Las bibliotecas en las Misiones Pedagógicas. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 74, 41-51.
- Caamano, B. (2004). *Mujeres nuevas, viejas ideas: contradicciones y fisuras en la construcción de la feminidad en la II República Española y la dictadura franquista*. New Brunswick.
- Canes, F. (1993). Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República. *Revista Complutense de Educación*, 4(1), 147-168.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.

⁵ *El país* destacaba la obra como un relativo colectivo, sin interpelar la figura de la mujer misionera: “Pérez Andújar utiliza muy bien el registro lingüístico adecuado al personaje que tiene la palabra... pero como en la novela anterior las cuestiones culturales son las dominantes y son el motor de la acción novelesca. ... El grupo de personajes positivos ... son los hombres y mujeres que viajan a un pueblo perdido ... para difundir su mensaje modernizador.” A su vez, Ana Rodríguez Fisher, menciona la relevancia del contexto histórico de las misiones, reforzando la lectura histórica de la obra sin recaer en las figuras femeninas.

- Corbalán, A. (2016). *Memorias fragmentadas. Una mirada transatlántica a la resistencia femenina contra las dictaduras*. Ediciones de Iberoamericana.
- Cruz-Cámara, N. (2004). Matando al ángel del hogar a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny. *Letras femeninas*, 30(2), 7-28.
- Díez, J. M. (1995). República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950. *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 3, 23-40.
- Egido, A., & Fernández, A. I. (2011). *Ciudadanas, militantes, feministas, Mujer y compromiso político en el siglo XX*. Editorial Eneida.
- El País. (2011). Todo lo que se llevó el Diablo. *Babelia*, 15 enero.
- Erl, A. (2008). Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, (A. Erl, & A. Nünning, Ed), (S. B. Young, Trans). Walter de Gruyter, 389-398.
- Erl, A. (2012). *Memoria Colectiva y culturas del recuerdo*. (J. Córdoba, & T. Louis, Trans). Ediciones Uniandes.
- Gabriel, N. (1997). Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991). *Revista Complutense de Educación*, 8(1), 199-231.
- Galiana, M. E., & Bernabeu, J. (2006). El problema sanitario de España: saneamiento y medio rural en los primeros decenios del siglo XX. *Asclepio. Revista de historia de la medicina y ciencia*, 53, 139-164.
- Gimeno, J. (2011). Esbozo de una utopía: las misiones pedagógicas de la II República española (1931-1939). *F@ro: Revista teórica de la Facultad de Ciencias Sociales*, 13, 160-178.
- Gracia, J. (2012). Elogio del intruso o los negocios entre historia y ficción. *Taller doctoral Historia y Literatura. Casa de Velázquez*.
- Hontañón, B., & Pericacho, F. J. (2015). Las misiones pedagógicas de la Segunda República y la dictadura: naturaleza, evolución y problemática. *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación: arte, literatura y educación*, 1, 186-197.
- Kaminsky, A. (1992). *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. University of Minnesota Press.
- Lourie, M., Stanton, D., & Vicinus, M. (eds.) (1995). *Women and Memory. Michigan Quarterly Review*, 34(4).
- Nash, M. (2012). Las mujeres en el último siglo. *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, (O. M. Rubio, & I. Tejeda, Ed.). Acción Cultural Española, 25-52.
- Martínez, L., & Herrero, C. (2016). *La educación en la Segunda República*. FETE-UGT.
- Melman, B. (1993). Gender, History and Memory: The Invention of Women's Past in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. *History and Memory*, 5(1), 5-41.
- Morant, I. (1996). Mujeres e historia o sobre las formas de la escritura y de la enseñanza de la historia. *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, 10, 11-34.

- Moreno, M. (2003). La política religiosa y la educación laica en la Segunda República. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 2, 83-106.
- Pérez Andújar, J. (2010). *Todo lo que se llevó el Diablo*. Círculo de Lectores.
- Rodríguez Fischer, A. (2011). Todo lo que se llevó el diablo [Reseña]. *Revista de Libros*, (170), p. 42.
- Roig, M. (2013). La recuperación de la palabra. *Mujeres Olvidadas. Las grandes silenciadas de la República*, editado por Antonina Rodrigo, *La esfera de los libros*, 13-26.
- Rodríguez, P. (2010). *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las misiones pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*. Berkeley.
- Sánchez, C. M. (2012). La figura de la maestra rural en la Segunda República. *Revista de Antropología Experimental*, (10), 119-128.
- Sánchez, F. (1994). Dos visiones de educación popular: el patronato de misiones pedagógicas y las cátedras ambulantes de la sección femenina. Sus actuaciones en Málaga. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 4, 129-140.
- Scott, J. (1992). Women's History. *New Perspectives on Historical Writing*, editado por Peter Burke, Pennsylvania State University Press, 42-66.
- Vázquez, R. (2014). *La mujer en la Segunda República*. Ediciones Akal.

ENA'S SHINING EYES: REVISITING VAMPIRISM IN *NADA* BY CARMEN LAFORET

LOS OJOS BRILLANTES DE ENA: RECONSIDERANDO VAMPIRISMO EN NADA DE CARMEN LAFORET

Tony Pasero
Providence College

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2250-3489>



RECIBIDO:
28/01/2025
ACEPTADO:
14/05/2025

Abstract: This article advances a reading of Carmen Laforet's 1945 novel *Nada* through the lens of gothic imagery and vampirism to explore the ways in which the author both significantly contributes to and continues an intertextual literary tradition dating back to the nineteenth century foregrounding the agency and subjectivity of female characters. The allusions and presence of vampirism interwoven throughout the text at once subvert the locus of narrative agency and interrogate traditional notions of heteronormative and patriarchal gender norms in nineteenth- and twentieth-century Spanish society while highlighting the bonds of female friendship and the open exploration of sexuality. The presence of the female vampire as a narrative device in the novel thereby actively engages a feminist criticism openly questioning historically imposed gender distinctions, the roles of women in private and public spheres, and the process of identity formation.

Keywords: agency, Laforet, Nada, sexuality, vampirism.

Resumen: Este artículo avanza una lectura de la novela *Nada* (1945) de Carmen Laforet mediante un enfoque en lo gótico y vampírico para explorar la manera en la cual la autora a su vez contribuye y continua una tradición literaria intertextual proveniente del siglo diecinueve, enfatizando la agencia y la subjetividad de los personajes femeninos. Las alusiones y la presencia del vampirismo imbricadas dentro del texto subvierten el lugar de agencia narrativa y cuestionan nociones tradicionales en cuanto a las normas de género, heteronormativas y patriarcales de la sociedad española en los siglos

diecinueve y veinte. La presencia del vampiro femenino como técnica narrativa en la novela aporta un enfoque dentro la crítica feminista que abiertamente cuestiona las distinciones de género históricamente impuestas, el papel de la mujer en las esferas pública y privada y el proceso de la formación de la identidad.

Palabras clave: agencia, Laforet, *Nada*, sexualidad, vampirismo.

1. INTRODUCTION

Directed by Beatriz Jaén and starring Júlia Roch in the role of the narrator-protagonist Andrea, the premiere of the first ever stage adaptation of Carmen Laforet's *Nada* (1945) at the Centro Dramático Nacional in Madrid on 8 November 2024 brought renewed attention to one of the most widely read novels of twentieth-century Spain on the eightieth anniversary of its publication. With performances taking place six times a week over a two-month period and an almost three-hour run time, the production of *Nada* looked to engage a broad spectatorship both familiar and unfamiliar with the novel on equal ground. In the words of playwright Joan Yago, the intended effect was that “quien no haya leído la novela tenga una experiencia cercana a la de leer la novela y salga de allí con ganas de decir ‘me voy a comprar el libro’ y que quien conozca la novela reconozca en nuestro *Nada*, en nuestra versión teatral, una experiencia muy cercana a la que tuvo cuando la leyó” (Artezblai, 2024). Foregrounding the hunger and poverty resulting from the material destruction leveled during the Spanish Civil War, Yago and Jaén's adaptation and staging placed particular emphasis on the novel's themes of violence against women, the open exploration of sexuality, and the bonds of female friendship in a context marked by extreme physical and psychological degradation.

Awarded the inaugural Premio Nadal in 1944, *Nada* is widely considered a foundational narrative portraying the lived experiences and interpersonal struggles during the unstable postwar period. At the same time, Laforet's novel has garnered substantial critical attention over the years, generating debate, and vastly broadening the interpretive parameters of a work that is, ostensibly, about nothing.¹ Michael D. Thomas highlights how “there exists among critics a very basic conflict [...] some feel that *Nada* is a pessimistic book” while others “have observed that *Nada* relates a positive story” (1978, p. 57). Samuel Amago posits that “perhaps it is the novel's ambiguity that makes it such a rich ground for interpretation” (2002, p. 66). The critical tapestry of meaning layered on Laforet's text is furthered by the intertextual allusions permeating the pages of the novel. Barry Jordan points out, for instance, that “*Nada* draws heavily on other writers and narrative types” (1993, p. 92). This is perhaps unsurprising given that Carmen Laforet herself was an avid reader and enjoyed access to her father's library (Caballé & Rolón-Barada, 2019). Jordan observes how *Nada* is “indebted to

¹ “Toda la prensa de la época se hizo eco del galardón y comentó la obra” writes Raquel Conde Peñalosa, “y ningún estudio de narrativo del siglo veinte ha omitido este texto” (2004, p. 190).

the influence of the nineteenth-century English novel” (1993, p. 92), contains “strong reminiscences of Dickens” in the “evocation of its Gothic atmospheres” (1993, p. 92), and “indicates a knowledge of some of Dostoevsky’s schizophrenic character creations” (1993, p. 92). Yago frames *Nada* as a modern day “relato de terror” (García Miranda, 2024), in large measure due to the portrayal of sexual and physical violence together with what he describes as the “violencia sistémica que recibe Andrea de todos esos pretendientes vampiros que intentan convertirla en su chica” (2024).

This article takes up Yago’s quote and advances a close reading of the gothic undercurrents and, specifically, the vampiric resonances that can be found in *Nada* to revisit the extent to which metaphorical and symbolic vampiric imagery fashion the novel’s thematic content and call attention to the subversive qualities latent in the text. While the scope of analysis centers on the characters of Andrea, Ena, Gloria, and Román, I consider the ways in which the other inhabitants of the Aribau apartment impact the narrative to demonstrate how vampiric elements ultimately become an embodied feature and serve as a microcosm for the economic, gender, and social issues of postwar Spanish society during the early 1940s. A deeper examination of the vampiric imagery in *Nada* has remained an understudied critical facet of the novel. As a result, foregrounding the gothic and vampiric elements underscore Laforet’s narrative depiction and commentary on the development of female friendship, sexual agency, and the subversion of traditional patriarchal gender roles.

2. VAMPIRIC NARRATIVES AND GENDER ANXIETIES IN THE NINETEENTH CENTURY

Vampiric imagery in literature points to the ways in which the uniquely transformative qualities of the vampire figure carry impact the process of identity formation and subjectivity, most notably in times of existential anxiety and ontological uncertainty. William Patrick Day observes that recent “vampire stories have addressed the loss of secure frameworks about human nature” (2002, p. 4). The figure of the vampire embodies perceptions of a society in flux, collapsing the boundaries delimiting prescribed social norms, gender distinctions, and hierarchical notions of class. In *Our Vampires, Ourselves*, Nina Auerbach points out that in “England (at least until the coming of Dracula), vampires offered an intimacy that threatened the sanctioned distance of class relationships and the hallowed authority of husbands and fathers” (1997, p. 6). Coalescing around the themes of “power, sexuality, and gender” (Day, 2002, p. 8), the subversive presence of the vampire questions these very notions, destabilizing the heteronormative and patriarchal foundations of society, and throwing them into crisis.

The figure of the vampire became firmly established within the literary spotlight and the cultural imaginary during the nineteenth century. The multifaceted nature of the vampire – at once a synthesis of any number of economic, gender, historical, medical, national, political, social, and temporal issues – made it a compelling textual element, regardless of genre. For Day, “this is the attraction of the vampire, the promise of the transgressive, the subversive, even the revolutionary” (2002, p. 4). Carol Senf details how the vampire widely

“appears in realistic fictions [...] in works that combine realistic elements with romance [...] and even in nonfiction such as *Capital* and *The Condition of the Working Class in England*” (1988, p. 26). Sara L. Robinson additionally highlights the value of the vampire figure, arguing that:

as a political metaphor, vampires possessed endless flexibility. Vampires illustrated a wide range of issues simultaneously. The new political, cultural, and scientific movements, whatever seemed to be threatening to destabilize society, were considered ‘vampires’ [...] So were women in search of political and cultural emancipation from existing gender conventions [...] vampires embodied most of the major anxieties attendant on modernity (2011, p. xv)

The vampire thereby constituted a society in flux and a representation of a perceived threatening or destabilizing ‘Otherness’ to conventional values and social mores.

Typifying the nineteenth-century fusion of gothic and realist conventions, Bram Stoker’s *Dracula* (1897) would emerge as a “novel with a contemporary setting, plausible human characters, and a narrative structure that reinforces that the events are ordinary” (Senf, 1988, p. 73). Though James Malcolm Rymer’s serialized *Varney the Vampire* (1845-1847) and John William Polidori’s “The Vampyre” (1819) predate Stoker’s novel as examples of nineteenth-century prose incorporating the figure of the vampire, *Dracula* stands as one of the first publications in which the vampire is depicted as “a character that combines both a Gothic and a realist dimension and, therefore, becomes a social metaphor” (1988 p. 73). In this manner, Count Dracula figures as a dangerous and foreign ‘Other,’ attempting to stake its claim within the English Victorian economic structure while deeply challenging the masculine sexual authority of the other male characters in the novel.

Nonetheless, Robinson points out that, in fact, “most of the vampires populating the fiction of our period [the nineteenth and early-twentieth century] are female” (2011, p. 156). Novels such as Joseph Sheridan Le Fanu’s *Carmilla* (1872) and films like Carl Dreyer’s *Vampyr* (1929) significantly employ the figure of the female vampire in their pages and on the silver screen. The female vampire thereby came to accrue its own unique signification due to both its inversion, as well as subversion, of traditional sexual mores and codes of conduct. Angela Tumini highlights how “the *vampiress* could be used as a metaphor for an emerging new woman willing to undertake the sexual and intellectually active roles previously denied in the restricted ‘compound’ of the patriarchal world” (2013, p. 132). Readers familiar with Stoker’s *Dracula* will likely recognize this reference to the ‘new woman’ as if it were drawn from the lips of Mina Harker herself, who affirms that “the New Woman won’t condescend in future to accept; she will do the proposing herself” (2015, p. 111). Mina’s words here voice the need for a greater sense of female agency together with a firm and rebellious stance against heteronormative and patriarchal social attitudes.

The ‘New Woman’ thereby signified a profound renegotiation of and rebellion against patriarchal norms, and of the expectations placed upon women. In her studies on *Dracula*, Senf recalls how the ‘New Woman’ was “often a professional woman who chose financial independence and personal fulfilment as alternatives to marriage and motherhood” (1988, p. 35). Frequently brandished to denote scorn and derision, Senf points out that the

term “nevertheless revealed anxieties about the campaign for women’s suffrage, for property rights, for equal access to education and sometimes (although rarely explicitly) for the right to sexual self-determination” (2017, p. 115). Within the context of Spain, Carmen Martín Gaité described these women who go against the grain of heteronormative codes of conduct as ‘chicas raras’, a “paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la ‘normalidad’ de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar” (1987, p. 99). The differential aspect of the ‘chica rara’ is akin to that described by Day of vampiric figures, who are “by classification outsiders [...] the story of the vampire protagonist is typically a story of the struggle to find an elusive freedom, self-acceptance, and community” (2002, p. 35). It is noteworthy that the Spanish designation of ‘rara’ echoes Robinson’s observation that vampiresses “are not angels turned into whores but human women who have become something very strange, beings in whom traditional distinctions between male and female have been lost and traditional roles confusingly mixed” (2011, p. 146). *Dracula* and its vampiric predecessors constitute a textual synthesis of vampirism, Otherness, and shifting gender conventions. Making its appearance on the literary scene almost fifty years later, *Nada* is comprised of many of these same elements.

As Martín Gaité notes, the appearance of the ‘chica rara’ represents a profound subversion of expectations and textual depictions of women protagonists in Spanish literature in the years leading up to the publication of *Nada*. Typifying the literary landscape of the time were works broadly pertaining to the genre of the ‘novela rosa,’ in which “ningún principio esencial de la femineidad iba a ser puesto en cuestión y de que el amor correspondido premiaría al final cualquier claroscuro de la trama, haciendo desembocar la vida azarosa y presuntamente rebelde de aquellas heroínas en el oasis de un hogar sin nubes” (1987, p. 90). In contrast, Ellen Mayock details how Laforet’s “*chicas* and *mujeres raras* [...] push against the simplistic image of the happy housewife and mother, a trope whose cultural import is heightened through the Franco regime and the support given it by the *Sección Femenina*” (2022, p. 131). Through discursive reflexivity and self-referentiality underpinned by the ‘chica rara’ narrator, *Nada* underscores the strategies considered by Hélène Cixous whereby “woman must write her self: must write about women and bring women to writing [...] Woman must put herself into the text” (2009, p. 416) in ways reflecting the process and identity formation beyond the boundaries of the private sphere and the domestic environment. If, following Cixous, “writing is precisely *the very possibility of change*, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures” (2009, p. 419), an engagement with vampiric narratives and imagery effectively contributes to the novel’s critical examination and subtle questioning of gender norms and the social repression of sexuality and female subjectivity.

3. GOTHIC ATMOSPHERES, SETTINGS, AND SPACES

In “La novela gótica y paralelos en *Nada* de Carmen Laforet,” Aileen Dever calls attention to gothic elements in the novel in the depictions of spatial confines, atmospheric settings, and character behavior. For example, the narrow and constricting staircase leading

to Román's tower dwelling becomes a site inscribed with gothic attributes, where dimly lit corners and shadows obscure the character's vision and constrict movement. Andrea describes "los estrechos y desgastados escalones de mosaico" (2004, p. 25) worn down over time and how, in one instance, she had "la impresión de que, delante de mí, en la sombra, bajaba alguien" (2004, p. 51). References to shadowy staircases with vague and indeterminate figures cloaked in darkness recall similar representations in literature and film, notably F. W. Murnau's 1922 film *Nosferatu* and, more recently, Robert Egger's 2024 cinematic adaptation of the *Nosferatu* tale. The expressionistic play on light and shadows in both Murnau's silent horror film and Egger's production generates a parallel effect in *Nada*, reinforcing the gothic atmosphere of the interior spatial setting of the Barcelona apartment building.

Other examples abound where the reader can locate what Dever characterizes as gothic "escenarios claustrofóbicos, cerrados, oscuros, ruinosos o atestados" (2007, p. 65). Andrea's first impression of the hallway in the foyer is described as "un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros" (Laforet, 2004, p. 25). Her childhood memories of the apartment are instantly dashed as she has the impression of stepping into a waking nightmare (2004, p. 25). Andrea confesses the intense anxiety she feels in such cramped quarters, compounded by an overwhelming of the senses, and depicted as "angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido" (2004, p. 26). Images of suffocation permeate the domestic space of Aribau, signaling allusions of Andrea feeling entombed or interred within the confines of the apartment. Renee Congdon observes how the senses of hearing and smell become particularly acute for Andrea and reach overwhelming proportions in moments of physical and emotional distress, to the point that the stifling and suffocating atmosphere is likened to that of "un ataúd cerrado" (2022, p. 146). Andrea's flight to the bathroom immerses her in a haunting "casa de brujas [...] Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza" (2004, p. 29), further spotlighting the nightmarish quality of this confining space.

As a novel suffused with gothic imagery, *Nada* inscribes itself within a literary tradition dating back to the Enlightenment where a literary and historical transition involved a progression towards "contemporary settings" (Senf, 1988, p. 24) replacing the "shadowy backgrounds, remote in time and place" (1988, p. 24) of the first gothic novels. Writers the likes of Mary Shelley, Joseph Sheridan Le Fanu, Polidori, and Stoker engaged a style of fiction placing greater emphasis on textual realism and privileging the psychological complexity of their characters "who appear perfectly ordinary" (1988, p. 10). Similarly, authors such as George Eliot and Charlotte and Emily Brontë sought to "encourage their readers to see that awe and dread – in many cases, even horror – are present in the most mundane social situations" (1988, p. 28). In their novels, these writers accomplished a shift in literary sensibility, serving as a reflection of a changing – primarily Victorian – culture attempting to come to terms with social issues such as "the conflict between the individual and the community" (1988, p. 28) and its own gender-based anxieties.

In the case of Spain, Jean Grugel and Tim Rees outline the state of flux characterizing twentieth-century Spanish society, particularly when it came to the conventions regarding gender-related issues. The advent of the Second Republic in 1931 had ushered in a greater push towards legal representation concerning women's suffrage and increased visibility in social and political spheres beyond the confines of the domestic household. However, the Franco dictatorship would quickly stifle further advances. As Grugel and Rees note, "the overall result of regime policies was that, in the name of the family, all the rights won by women before the civil war were rolled back, to be replaced by an extreme form of patriarchal rule based on an ideology of separate spheres" (1997, p. 134). In this new dawn of social regression, women were once again relegated to the domestic sphere "to fulfill their biologically determined destiny as wives and mothers" (1997, p. 134). Although Andrea enrolls in university, the expectations her aunt Angustias ultimately has of her as a young woman – and of women in general – serve as a reflection of conservative and traditional values: "solo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos..." (Laforet, 2004, p. 104). Angustias thus echoes the sentiment that women must either enter into marriage, thereby becoming one more 'angel of the hearth,' or enter into a convent.

The ambiguity and paradoxical nature of attempts to come to terms with what was considered the 'woman question,' where women "were seen as both the source of all virtue and of all vice in society" (Grugel and Rees, 1997, p. 134) is, however, not unique to Spain. The ideological struggle over women's roles extends to the historical significance and cultural impact of the figure of the vampire – and of monstrous imagery broadly – as a reflection of a changing society.² As Robinson argues, "considering gender ideals during the late nineteenth and early-twentieth centuries [...] At the core of fears related to gender, blood, and vampires rests the inversion of female roles, from the ideal of the nurturing wife and mother to her demonic looking-glass twin [...] selfish rather than selfless" (2011, p. xvii). "Women who deliberately avoided motherhood," writes Robinson, "were considered national parasites – vampires" (2011, p. 160). As it pertained to the Franco dictatorship, the subversive and deviating (i.e. vampiric) woman was one who consciously reneged on her regime-mandated duty to swell the Spanish population through motherhood, and who eschewed traditional, conservative family values anchoring her to the domestic household.

4. REVISITING VAMPIRISM IN ARIBAU

A central motif of the vampire narrative is that of the invitation. As Julieann Ulin explains, this "convention [...] is that the invitation must precede the entrance of the vampire into the home" (2013, p. 41). Writing about the importance of the invitation, Stoker details how it may consist of many forms, including the vampire being "carried, led, helped or in some way welcomed over the threshold" (2013, p. 41). This motif plays an important role in *Nada*, for it is through various forms of invitation – to places, parties, and people – that the

² Jeffrey Jerome Cohen notes how the "woman who oversteps the boundaries of her gender role risks becoming a Scylla, Weird sister, Lilith [...] Bertha Mason, or Gorgon" (2020, p. 42).

narration progresses, and information and details are relayed to the reader throughout the novel. At the same time, the invitation likewise comprises a structural element within the work for it intertwines the lives of the various characters along the different unfolding temporal planes. The novel itself begins as a direct result of a form of invitation. With little more than her suitcase full of books in tow, Andrea arrives in Barcelona ready to begin her university studies thanks to the epistolary correspondence between Angustias and Andrea's cousin, Isabel. The result of this exchange of letters culminates in Andrea's midnight arrival at the Barcelona train station and, with it, the opening of the novel.

Numerous other invitations abound, all related to the characters embodying vampiric elements. Indeed, part of the reason Andrea ventures to the different rooms in the apartment and the lived experiences of its inhabitants is made possible by invitations. She is first invited into Angustias's room (2004, p. 35), Gloria later invites her into her bedroom (2004, p. 43), and, finally, Román asks if she would like to accompany him up to his attic dwelling (2004, p. 47). On the night that Andrea follows Juan through the dark and winding streets of Barcelona the reader is made aware of their financial situation by means of an invitation for Andrea to enter the storefront (2004, p. 179). Andrea – and readers along with her – thus learn about the characters, their histories, and stories as we accompany her across these thresholds and into their past and present lives. Narrative exposition in *Nada* is thereby achieved by means of a recourse to a motif common to vampiric cultural production. Similarly, the novel draws to a close by way of the invitation by Ena's father, offering Andrea a helping hand into their family car towards a new life and a new future in Madrid.

At the novel's outset, Andrea is introduced to the reader by means of her midnight arrival at the train station. Finding herself alone in the darkness, she resolves to take “uno de esos coches de caballo que han vuelto a surgir después de la guerra” (2004, p. 24) to the Aribau apartment. In this manner, *Nada* begins by hinting towards an intertextual reference to Le Fanu's *Carmilla*. The titular vampiress, Carmilla – much like Andrea – is brought forth into the narrative in the dead of night and by means of a horse-drawn carriage. In Le Fanu's narrative, emphasis is similarly placed on the midnight hour and the appearance of a full moon: “when the moon shone with a light so intense it was well known that it indicated a special spiritual activity [...] At this moment the unwonted sound of carriage wheels and many hoofs upon the road, arrested our attention” (2013, pp. 13-14). The ‘young lady’ who appears, Carmilla, shares some of the same personality traits as Andrea. Matthew Beresford describes Carmilla's appearance as a “young and innocent girl” (2008, p. 125), whose unassuming demeanor generates sympathy. This makes it “easier to understand her feelings and emotions, especially her need for friendship and love” (2008, p. 125), paralleling the ways Andrea navigates the trials and tribulations in her own relationships and friendships.

For lack of a better sleeping arrangement, Angustias has hastily prepared for Andrea “una cama turca, cubierta por una manta negra” (2004, p. 30). Andrea can't help comparing this makeshift bed to an “ataúd” (2004, p. 30), reinforcing the iconic imagery of the vampire sleeping in a coffin. One of her feverish dreams likewise draws comparisons between Andrea and the vampire figure, when she recounts how “[U]na vez recuerdo que vino a verme

Antonia [...] y su cara se mezcló a mis sueños afilando un largo cuchillo” (2004, p. 62). The image of the knife Antonia clutches as she approaches Andrea’s sleeping body is suggestive of the stake, often of metal in historical depictions and accounts of vampirism. A similar scene is described in Stoker’s *Dracula* by way of the diary of Dr. Steward, who notes how “Van Helsing walked over to Lucy’s coffin [...] [...] There lay Lucy, seemingly just as we had seen her the night before the funeral” (2015, p. 247). By comparison, Le Fanu’s novel depicts a Carmilla whose “eyes were open; no cadaverous smell exhaled from the coffin [...] there was a faint but appreciable respiration, and a corresponding action of the heart. The limbs were perfectly flexible, the flesh elastic” (2013, p. 92). The common thread of these descriptions lies in the liminality of the three female figures. Even in the more explicitly vampiric examples of Lucy and Carmilla, there is nevertheless a manifestly apparent ambiguity, attesting to the nature of a figure blurring the boundaries between what is considered life and death.

As Andrew A. Anderson has pointed out, Andrea is stricken by various forms of physical and psychological maladies during her year-long stay in Barcelona. Already a subjective first-person narrator, Anderson suggests that Andrea’s “physical and mental health may also shape her ‘take’ on the people and the material reality around her” (2011, p. 544). What should stand as a faithful narrative account becomes largely distorted by a series of fevers, headaches, insomnia, nightmares, hunger, and other pathological symptoms articulated in historical depictions of hysteria and schizophrenia. It is worth noting here that the ailments afflicting Andrea – common when food has become a scarce resource – also served as the historical basis for seventeenth and eighteenth century “medical explanations for vampirism” (Keith, 2013, p. 63). “Several diseases, including pellagra, porphyria, rabies, and schizophrenia,” writes Edward O. Keith, “have been proposed as the genesis of the vampire myth” (2013, p. 63). These and other pathologies and afflictions are reflected in several of the characters in *Nada*, most notably Andrea, Román, Juan, and Antonia.

Concerning Andrea’s depleting physical condition, connections might be drawn between her own behavior and that ascribed to pellagra, “first recognized in 1735, during an epidemic of vampire reports” (2013, p. 66). As Keith explains, “[B]ecause of the deficiency of niacin, pellagra causes the neurons in the brain to degenerate, causing dementia with symptoms such as insomnia, anxiety, unjustified aggression, and depression” (2013, p. 67). Niacin is an essential vitamin found in yeast, rice, meat, and fish, all sources of sustenance that Andrea rarely gets to consume amidst a surrounding context of food scarcity. This hunger-related vitamin deficiency sheds further light on Andrea’s behavior in the novel. Andrea herself recognizes that with each passing day, “mi cabeza se volvía más débil y me sentía reblandecida, con los ojos húmedos por cualquier cosa” (Laforet, 2004, p. 263). Her frequent and sudden outbursts at her friend, Ena, recall those of Le Fanu’s Laura, who “cannot account for these passionate outbursts” (Robinson, 2011, p. 184) that seemingly defy reason.

All these previous symptoms make their way into Laforet’s novel at various points and become embodied in other characters as well. The grandmother, for instance, reveals

her insomnia when she confesses to Andrea that “[Y]o nunca duermo, hijita, siempre estoy haciendo algo en la casa por las noches. Nunca, nunca duermo” (2004, p. 29). Juan repeatedly subjects his wife, Gloria, to physical abuse, often without reason and in an apparent frenzy described as ‘rabid’ (2004, p. 40). Antonia’s “verdosa dentadura” (2004, p. 26) is comparable to porphyria, causing a notable “discoloration of teeth” (Keith, 2013, p. 63). These and other afflictions produce a narrative atmosphere populated by figures blurring “the line between the human and the monster” (Day, 2002, p. 6) and reflecting a relentless process of degradation and dehumanization towards nightmarish physical qualities and personality traits.

Hunger is certainly a determining factor in Andrea’s behavior and becomes more acute as the novel progresses. She describes her “visión desenfocada de mis nervios demasiado afilados por un hambre” (Laforet, 2004, pp. 141-142). The physical vehicle of hunger leads to one of the more unsettling episodes in the novel. After Andrea rescues a soaked and beaten Gloria from the bathroom – and from Juan’s ire – she proceeds to dry her off in her room. Andrea’s exhaustion makes her suddenly and painfully aware of how hungry she is: “[M]e sentí hambrienta como nunca lo he estado” (2004, p. 134). As she feels her hunger slowly drive her to the brink of madness, one of the more explicit instances of vampirism occurs. Andrea confesses how in this moment she felt “[G]anas de morder en la carne palpitante, masticar. Tragar la buena sangre tibia...” (2004, p. 134). Andrea quickly dispels these thoughts yet, briefly, Gloria’s blood entices her as an alternative means of sustenance.

Referring to this scene, Amago has drawn parallels between the vampire and nourishment, along with the theme of gender subversion, wherein the female vampire – Andrea in this case – ‘penetrates’ the victim. To this I would add the dual notions of absorption and consumption, given that the imagined act of biting Gloria’s neck and drinking her blood necessarily implies the absorption of Gloria’s life-force and vitality, to be consumed by Andrea. As a result, Andrea would become stronger at the direct expense of a drained and weakened Gloria. In a sense, something similar does take place in the novel. As Andrea absorbs all of Gloria’s stories and consumes them as interlocutor and literary audience, she progressively gains greater awareness of her family’s mysterious background and circumstances, in turn attaining a fuller sense of the dynamics driving their interactions and relationships, which she experiences unfold before her eyes.

This scene with the bathroom, blood, absorption, and consumption is echoed in the closing pages. After Román’s death has been discovered, Andrea escapes to the bathroom and proceeds to take a shower. Much critical attention has been dedicated to disentangling this unsettling scene. Wilma Newberry, for instance, argues that this “last shower [...] shows her desperate attempt to dissociate herself from the events in the house (1984, p. 24). In a similar vein, Mizrahi contends that Andrea’s shower can be interpreted as a desire to “desinfectarse de la culpa a vergüenza ajena” (2010, p. 136). The act of showering in this moment of the novel certainly stands as symbolic of a form of ‘cleansing,’ of an attempt to rid the body of any source of uncleanness.

However, a closer look at the dynamics of the imagery as a whole reveal something complex at work. Motivated by an almost automatic impulse, Andrea immediately heads to the bathroom to shower once she has learned of Román's death. As the novel makes clear, Román has died in the attic, spatially located above the apartment. As she showers, Andrea imagines Román's body "tendido, sangriento" (Laforet, 2004, p. 269), his throat slit open. The narrative depiction of this scene alludes to an equivalence between Román's blood spilled on the floor – most likely already seeping into the floorboards – and the water of the shower washing over Andrea's body. It is therefore possible to establish a parallel downward trajectory of the blood-water as it leaves Román's body and is subsequently 'absorbed' by Andrea. This scene reinforces the vampiric imagery in the text, much like how earlier Andrea described how Gloria's "cabellos mojados resultaban oscuros y viscosos como sangre sobre la almohada" (2004, p. 133).

5. ENA'S SHINING EYES AND VAMPIRESSES

During her time in Barcelona, Andrea befriends the immensely popular Ena, and both girls cultivate an intense friendship that will extend beyond the close of the novel. Andrea repeatedly expresses her affection for Ena, confessing that "aquella era la época más feliz de mi vida, ya que nunca había tenido una amiga con quien me compenetrara tanto" (2004, p. 128). Laforet's depiction of female friendship and sorority echoes *Carmilla*, where "Laura believes she and Carmilla share a 'like temperament,' she finds Carmilla's identity 'infectious'" (Ulin, 2013, p. 50). In fact, according to Auerbach, the bonds of "homoerotic friendship" (1997, p.12) is one of the defining narrative features of *Carmilla*. Amago likewise suggests the "characteristics of a romantic relationship" (2002, p. 76), connecting to Tumini's claim that Dreyer's *Vampyr* "seems to say that [...] lesbian desire must be disguised as vampirism" (2013, p. 127). Ena and Andrea's emotional connection inscribed within a text imbued with allusions to vampiric imagery thereby engages this intertextual tradition of female figures and vampiresses banding and bonding together in the face of conservative, patriarchal mores.

As a character embodying beauty and danger, Ena personifies "fatal seductress" (Robinson, 2011, p. 156) of vampire narratives, otherwise known as the *femme fatale*. Initially unbeknownst to Andrea, Ena has concocted a plan to manipulate Román into falling in love with her, thereby exacting her surrogate revenge for the emotional torment he exerted on her mother, Margarita, years earlier. Her seduction and subsequent manipulation of Román functions to break the stranglehold he had upon her mother and family. No longer the self-proclaimed puppet master, it is now clear to him – along with Andrea and, by extension, the reader – that it was Ena who was pulling the strings the entire time.

As Stevenson observes, "the erotic energy of the female vampires is somehow the count's creation" (1988, p. 146), underscoring the principal agent of transformation as ascribed to Count Dracula himself. Initially it is Román enacting this role by seductively manipulating Margarita, Gloria, and, to his knowledge, Ena. However, Laforet upends traditional notions of male sexual agency as Andrea and the readers discover that it is in fact

Ena who has subverted the role of seductor. As an “active, predatory seducer” (1993, p. 63) herself, Ena engages the process highlighted by Creed by which the “female Dracula is masculinized” (1993, p. 63). Ena actively and consciously deploys her sexual charge and her ‘erotic energy’ as a mechanism of female empowerment and agency to take back control and exert her revenge.

Bodily features of vampirism can be found in the physical characteristics of Ena that Andrea provides the readers. Senf emphasizes how the eyes serve as a locus of power for the vampire. She notes how “hypnotic eyes are important to a creature who ‘captures’ its prey by seduction rather than by physical strength” (1988, p. 9). Indeed, it is Ena’s eyes – and the striking impression they convey – that initially capture Andrea’s attention. Andrea describes her friend’s “agradable y sensual cara, en la que relucían unos ojos terribles” (2004, p. 68). Ena’s shining eyes contrast with the softer features of her face while, at the same time, accentuating a significant physical attribute of one of the most hypnotic characters in the novel.

However, this will not be the only instance in which a character is equated with bright, shining eyes. One morning, Andrea senses “el crujido de una silla rompiendo el sueño y el escalofrío de los nervios” as she wakes to find “dos pequeños ojos luminosos – los ojos del gato – clavados en los míos” (2004, p. 209). Parallel physical descriptions interweave Ena’s seductive manipulation with that of felines, “where it is Ena who ultimately plays the role of the cat” (Glenn, 1977, p. 388). Mizrahi asserts that “Ena se enorgullece de su agencia sexual y usa su encanto subversivamente para jugar con los hombres y burlarse de ellos” (2010, p. 73). Ena herself confesses how she relishes this ‘cat and mouse’ game, “Me gusta mirarlos por dentro [...] tenerles entre mis manos, enredarles con sus propias madejas y jugar como los gatos con los ratones” (Laforet, 2004, p. 138). Later, Ena laughs recalling an exasperated Román when she played ‘hard to get.’ In this moment, Andrea finds Ena “muy guapa, con los ojos brillantes” (2004, p. 359), once again underscoring the sensual and seductive nature of her friend.

Within the discourse of vampiric imagery, color accrues importance as a significant associative characteristic of vampire figures. In *Dracula*, the vampiresses are depicted with “brilliant white teeth, that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips” (Stoker, 2015, p. 51). John Allen Stevenson notes how the vampire women “at Castle Dracula [...] are all primarily red and white” (1988, p. 141). In Laforet’s novel, red and white appear as the colors emblematically associated with Gloria, her porcelain white skin, abundant red hair, and red lips. Upon her initial arrival at Aribau, Andrea paints a narrative portrait of Gloria as she notices that behind her uncle Juan “había aparecido otra mujer flaca y joven con los cabellos revueltos, rojizos, sobre la aguda cara blanca” (Laforet, 2004, p. 28). This chromatic depiction of Gloria’s physical appearance accentuates her sensuality and beauty while harkening back to the two colors predominantly associated with narrative descriptions of vampiric features.

Gloria comprises another character suffused with erotic charge. The regressive social mores and gender conventions of Francoist society worked to suppress sexual liberty and

women's autonomy beyond the household. Yet much like the vampiresses in *Dracula*, who “project themselves as sexual beings and have power to inspire a sexual response in others” (2015, p. 145), one of Gloria's defining features is her sensuality. This stokes a negative reaction within the apartment and accusations leveled against her assumed promiscuity and licentiousness. The infamous episode that is recalled one night during the Civil War when, residing in the castle with various Republican soldiers, Gloria goes to Román's room and is subsequently ridiculed by him only serves to further denigrate her character in the eyes of the family members. Angustias frames Gloria as a deviant and the paragon of a ‘lost woman,’ serving as a living reminder to Andrea of what she will become or – perhaps worse – perceived to have become if she continues to go out in the city by herself at night and live so independently.

Though little is known about Gloria's life – the exception being, like Andrea, she is also an orphan – what remains clear is that her lived experiences during the Civil War have had a profound effect on her. Her desire to spend the night with Román – signaling a human need for affection amidst a war-torn society – has been subsequently distorted and reframed by Román, Angustias, and Antonia, to the point that Gloria is painted as a lustful and debauched woman. Like the figure of the female vampire, Gloria represents a person who has “been profoundly changed” (Stevenson, 1988, p. 146) and where “the pure and spiritual become voluptuous” (1988, p. 146). However, the fact that it was Gloria who initially incited the encounter with Román signals a subversion of the location of sexual agency. In doing so, Gloria echoes the vampiresses by pushing beyond the limiting scope of the Madonna/Whore classifications to which the other family members wish to encase her by virtue of heteronormative codes of social conduct. She is instead fashioned as an active sexual transgressor whose initiative effectively places her within the realm historically ascribed to male figures.

Recalling historical and literary vampiric references, Román also appears to “oscillate between a diabolic and wicked aura and one of fascination and charisma” (Keith, 2013, p. 61). This dichotomy is perhaps best established in Andrea's initial description of Román, where the attractiveness of his “pelo rizado y la cara agradable e inteligente” (Laforet, 2004, p. 38) contrasts with the danger of the gun he is openly cleaning. For Amago, this act “symbolizes Román's menacing, masculine power over the family” (2002, p. 68) while at the same time reinforcing what Mark P. Del Mastro has observed as the fixation of power and control located in the hands of the various characters. Interestingly, Andrea's depiction of Román evokes the ‘Ruthven formula’ in vampire narratives, after the character of Lord Ruthven in Polidori's *The Vampyre* to illustrate “a villain who is suave and aristocratic yet dangerous and alluring” (2008, p. 119).

Throughout, Román is framed as a resurrected figure. As Gloria shares the story of Román's imprisonment and torture during the war, she describes how upon his return, “era como si resucitara otro muerto” (2004, p. 61), conjuring images of revenant and a return of the undead. Andrea herself imagines Román as someone back from the dead to inhabit the land of the living by confessing how she perceives Román to be “el espectro de un muerto.

De un hombre que hubiera muerto muchos años atrás y que ahora se volviera por fin a su infierno” (2004, p. 272). The vampiric aspect of resurrection becomes embodied in Román who, much like the vampire vanquished by the stake, suffers physical death at the end of the novel.

Román is further imbued with vampiric qualities due to the mysterious nature of his work and sources of income. As Anderson notes, “at first his absences and trips [...] are just one more facet of his distinctive personality until we discover his smuggling and black market activity” (2011, p. 555). Román thereby emerges as a figure at the margins of an economic structure, acquiring wealth by means of illegality, exploitation, and fraud. The Spanish physician, Gregorio Marañón, openly criticized the black market and the high level of corruption it unleashed. Equating such corruption with vampiric imagery, Marañón denounced how “demasiados altos cuadros de la política especulaban con productos alimenticios de primera necesidad y chupan la sangre del pueblo” (1946).³ Read in this light, Román participates in a dysfunctional economic and financial structure where the highest levels of law and order swore relentless persecution of the ‘blood suckers’ of the economy while at the same time fueling the very corruption and illegality they purportedly sought to destroy. By engaging in black market contraband and smuggling, Román actively drains the economic lifeblood of the body politic and postwar Spanish society.

6. CONCLUSION

Nada is a novel suffused with vampiric imagery, playing an intriguing role in fashioning the thematic content and highlighting the subversive qualities of the female figures. By means of an exploration of vampirism and the way it is inscribed within the text and embodied in the different characters, Laforet’s novel engages an intertextual tradition of vampiric narratives while serving as a direct reflection of the historical and cultural moment of the Spanish postwar period. Rosa Navarro Durán affirms that one can never “aprehender del todo la riqueza de una obra clásica porque siempre quedan rincones para infinitas lecturas” (2023, p. 57). Despite being about nothing, *Nada* remains an immensely complex novel awarding space to multiple points of entry for narrative engagement and hermeneutics. A study of the vampiric motifs located within the text and a closer look at how they bleed through the pages of the novel reveal additional interpretive facets directly related to the development of female agency, sexuality, and subjectivity of a work that continues to seduce and captivate the attention of contemporary readership.

REFERENCES

Amago, S. (2002). Lesbian desire and related matters in Carmen Laforet's *Nada*. *Neophilologus*,

³ Marañón echoes Karl Marx, who declared that “[C]apitalism is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks” (1887, p. 163).

86(1), 65-86.

Anderson, A. A. (2011). Narrative Structure and Epistemological Uncertainty in Carmen Laforet's *Nada*. *Bulletin of Spanish Studies*, 88(4), 541-561. DOI: 10.1080/14753820.2011.583130.

Artezblai. (2024). El Centro Dramático Nacional estrena la adaptación teatral de 'Nada' de Carmen Laforet. *Artezblai*. <https://www.artezblai.com/el-centro-dramatico-nacional-estrena-la-adaptacion-teatral-de-nada-de-carmen-laforet/>. Research: January 15, 2025.

Auerbach, N. (1997). My Vampire, My Friend: The Intimacy Dracula Destroyed. In J. Gordon & V. Hollinger (Eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture* (pp. 11-16). University of Pennsylvania Press.

Auerbach, N. (1997). *Our Vampires, Ourselves*. University of Chicago Press.

Beresford, M. (2008). *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. Reaktion.

Caballé, A. & Rolón-Barada, I. (2019). Carmen Laforet: una mujer en fuga. RBA.

Cixous H. (2011). The Laugh of the Medusa. In R. Warhol-Down & D. Prince Herndl (Eds.), *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (pp. 416-431). Rutgers UP.

Cohen, J. J. (2020) Monster Culture (Seven Theses). In J. A. Weinstock (Ed.), *The Monster Theory Reader* (pp. 37-56). University of Minnesota Press.

Conde Peñalosa, R. (2004). *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Pliegos.

Congdon, R. (2022). Olores y sonidos de la posguerra española: un análisis sensorial de *Nada* de Carmen Laforet. In M. P. Del Mastro & C. Wells (Eds.), *Carmen Laforet: después de Nada, mucho. Nuevas perspectivas al conmemorar el centenario de su nacimiento (1921-2021)* (pp. 135-159). Albatros.

Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge.

Day, W. P. (2002). *Vampire Legends in Contemporary Culture*. University Press of Kentucky.

Del Mastro, M. P. (2022). Connection, Control and the Hand Fetish in Carmen Laforet's *Nada*. In M. P. Del Mastro & C. Wells (Eds.), *Carmen Laforet: después de Nada, mucho. Nuevas perspectivas al conmemorar el centenario de su nacimiento (1921-2021)* (pp. 161-173). Albatros.

Dever, A. (2007). La novela gótica y paralelos en *Nada* de Carmen Laforet. *The South Carolina Modern Language Review*, 6(1), 59-75.

García Miranda, M. (2024). *Nada*, de Laforet, sube a escena como 'la historia de una tía que habla sin tapujos de lo que siente en relación al sistema.' EPE. <https://www.epe.es/es/cultura/20241107/estreno-nada-carmen-laforet-centro-dramatico-nacional-teatro-111441908>. Research: January 16, 2025.

Glenn, Kathleen M. (1977). Animal Imagery in *Nada*. *Revista de estudios hispánicos*, 11(3), 381-394.

Grugel, J., & Rees, T. (1997). *Franco's Spain*. Hodder Education Publishers.

- Jaén, Beatriz. (2024). Nota de la directora. CDN. <https://dramatico.mcu.es/evento/nada/>. Research: January 10, 2025
- Jordan, B. (1993). *Laforet: Nada*. Grant & Cutler in association with Tamesis.
- Keith, Edward O. (2013). Biomedical Origins of Vampirism. In B. Brodman & J. E. Doan (Eds.), *The Universal Vampire: Origins and Evolution of a Legend* (pp. 61-74). Rowman & Littlefield.
- Laforet, C. (2004). *Nada*. Diario El País.
- Le Fanu, J. S. (2013). *Carmilla*. Syracuse UP.
- Marañón, G. (1946). Scotti a Gasperi. *I Documenti Diplomatici Italiani. Decima serie: 1943-1948, Vol. 4*.
- Martín Gaite, C. (1987). *Desde la ventana*. Espasa Calpe.
- Marx, K. (1887). *Capital: A Critique of Political Economy, Volume 1*. Progress Publishers.
- Mayock, Ellen. (2022). *Nada* y algo más: Ghostly Desires and Sincerity in Carmen Laforet's Short Stories, "El veraneo," "La fotografía," "En la edad del pato," and "Al colegio." In M. P. Del Mastro & C. Wells (Eds.), *Carmen Laforet: después de Nada, mucho. Nuevas perspectivas al conmemorar el centenario de su nacimiento (1921-2021)* (pp. 115-134). Albatros.
- Mizrahi, I. (2010). *El trauma del Franquismo y su testimonio crítico en Nada de Carmen Laforet*. Juan de la Cuesta.
- Navarro Durán, Rosa. (2023). Las cinco novelas de Carmen Laforet. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 99(3), 49-91.
- Newberry, Wilma. (1984). Aquatic Imagery in Carmen Laforet's *Nada*. *Letras Femeninas*, 10(2), 20-27.
- Robinson, S. L. (2011). *Blood Will Tell: Vampires as Political Metaphors Before World War I*. Academic Studies Press.
- Senf, C. (1988). *The Vampire in Nineteenth Century English Literature*. University of Wisconsin Press.
- Senf, C. (2017). *Dracula* and Women. *The Cambridge Companion to Dracula*. Ed. Roger Luckhurst. Cambridge UP. 114-122.
- Stevenson, J. A. (1988). A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula. *PMLA*, 103(2), 139-149.
- Stoker, B. (2015). *Dracula*. Lerner Publishing Group.
- Thomas, M. D. (1978). Symbolic Portals in Laforet's *Nada*. *Anales de la Novela de Posguerra*, (3), 57-74.
- Tumini, A. (2013). *Vampiress: Embodiment of Sensuality and Erotic Horror in Carl Th.*
- Dreyer's *Vampyr* and Mario Bava's *The Mask of Satan*. In B. Brodman and J. E. Doan (Eds.), *The Universal Vampire: Origins and Evolution of a Legend* (pp. 121-135). Rowman & Littlefield.

Ulin, J. (2013). Sheridan Le Fanu's Vampires and Ireland's Invited Invasion. In S. George & W. Hughes (Eds.), *Open Graves, Open Minds: Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day* (pp. 39-55). Manchester UP.

UN ENREVESADO SISTEMA DE PODER Y VIOLENCIA: *CARCOMA* DE LAYLA MARTÍNEZ

A CONVOLUTED SYSTEM OF POWER AND VIOLENCE: CARCOMA BY LAYLA MARTÍNEZ

Greta Jurkūnaitė — Dovilė Kuzminskaitė
Universidad de Vilnius — Universidad de Vilnius

ORCID:

<https://orcid.org/0009-0000-1032-0532> — <https://orcid.org/0000-0002-1334-9442>



RECIBIDO:

18/02/2025

ACEPTADO:

12/05/2025

39

Resumen: En este artículo, se analiza la representación de la violencia interseccional en la novela *Carcoma* (2021) de la escritora española Layla Martínez. Las dinámicas de poder reflejadas en la obra se analizan con base en las aportaciones filosóficas de Michel Foucault y la teoría de la interseccionalidad, desarrollada por Kimberlé Williams Crenshaw. Una vez realizada la investigación, se descubre que, en la novela, varias formas de violencia se dividen dentro de la tipología de la violencia personal (recíproca; redirigida; autoinfligida) vs colectiva (violencia política/económica; violencia social; violencia machista; violencia del poder discursivo). En la obra, el poder se manifiesta a través de una multiplicidad de relaciones de fuerza, de manera que se forma una cadena de distintos poderes y los personajes están en situaciones de padecer y/o ejercitar ese poder. Asimismo, al realizar la investigación, resulta que los elementos místicos funcionan como un mecanismo constitutivo y estructurador y sirven como una herramienta de denuncia y de empoderamiento literario.

Palabras claves: Layla Martínez; *Carcoma*; violencia interseccional; dinámicas de poder; realismo mágico.

Abstract: This article analyzes the representation of intersectional violence in the novel *Carcoma* (2021) by Spanish author Layla Martínez. Therefore, power dynamics are studied based on both Michel Foucault's philosophical contributions and the theory of intersectionality, developed by Kimberlé Williams Crenshaw. Once the research is done, it is discovered that in the novel several forms of violence are divided within the typology of interpersonal violence (reciprocal; re-directed; self-directed) vs collective violence (political/economic violence; social violence; violence against women; discursive violence) and that the power manifests itself through a multiplicity of force relations, forming a chain that makes the characters of the novel to both submit to and/or exercise this power. Furthermore, the research also reveals that the mystical elements act as an essential structural mechanism that serves as a tool for both social protest and fictional empowerment.

Key words: Layla Martínez; *Carcoma*; intersectional violence; power dynamics; magical realism.

1. INTRODUCCIÓN

La novela contemporánea hispanohablante presenta una clara tendencia a enfocarse en diferentes tipos de violencia. Como establece Álvarez (1998, p. 407), la violencia se ha convertido en un tema predominante de la narrativa tanto en español como en otros idiomas. Esto ocurre debido a la tendencia de los escritores contemporáneos a examinar los pasados traumáticos (Llorens, 2020, p. 375) y a cierta inclinación hacia una literatura de índole sociocrítico (Llorens, 2020, p. 375; Torrecilla, 2016, p. 95). La novela *Carcoma* (2021) de la escritora española Layla Martínez (1987) reflexiona sobre diferentes tipos de violencia: la histórica, la íntima, la colectiva y la individual de manera sincrética y estética. La obra no solo ha causado gran interés entre el público lector, sino que también ha sido aclamada por la academia: entre las publicaciones recientes destacan la de Monserrat García Rodenas (2024), que analiza el carácter neogótico de la novela en relación con la justicia social, y la de Violeta Ross Ferrer (2023), que indaga en las cuestiones de la memoria histórica y la escritura reparadora. En este artículo, analizaremos cómo Martínez entrelaza diferentes tipos de violencia en su texto intentando simbólicamente restituir la justicia y, a la vez, cuestionar el concepto de la verdad. Con el objetivo de complementar los estudios previamente realizados, proponemos la hipótesis de que las mujeres en la novela no son meras víctimas de violencia, sino que también participan activamente en los actos de violencia reclamando así su poder. Asimismo, nos detendremos en los aspectos formales de la novela, sugiriendo que actualmente se está constituyendo una nueva estética literaria destinada a verbalizar la violencia.

La novela *Carcoma* se narra en primera persona desde dos perspectivas diferentes y mezclando varios planos temporales (el pasado, el presente y el futuro): se van alternando los textos de dos narradoras sin nombre —la abuela y la nieta— de manera que cada capítulo va intercalando ambas perspectivas en forma de monólogo. *Carcoma* comienza en el plano temporal del presente, cuando la nieta vuelve del interrogatorio policial a su casa rodeada de periodistas. Las dos narradoras cuentan su historia al lector, intentando revelarle las razones

del crimen por el que la nieta ha sido detenida y buscando restituir la justicia que ha sido negada a las mujeres de varias generaciones de la familia. La narración de la abuela ayuda a rellenar los huecos del monólogo de la nieta, pero, al mismo tiempo, aborda nuevos enigmas, ya que cada personaje presenta su propia versión de la verdad. Debido a este esquema narrativo ambivalente, se crean dos polos de discurso y se configura el esquema que podríamos denominar como ‘el del chisme’, cuando lo contado opaca la verdad en lugar de aclararla. A medida que avanza la narración, se compone una imagen completa, puesto que se entienden los orígenes de la familia y su historia vinculada a la violencia.

Para comprender cómo funciona la violencia dentro de *Carcoma*, se emplea en este artículo un marco teórico basado en el acercamiento sociocrítico y feminista, con especial atención a los postulados de Michel Foucault y Kimberlé Crenshaw. De las teorías de Foucault, se tienen en cuenta sobre todo sus planteamientos sobre el poder y los saberes sometidos. Foucault afirma que el poder no es estable, sino fluido, emerge solo en el acto de ejecución, no es homogéneo y se manifiesta a partir de la red de relaciones de fuerza (2001, pp. 28-38). Asimismo, Foucault habla sobre los saberes sometidos: ciertas verdades que no coinciden con la verdad oficial, establecida por los mecanismos de poder (2001, p. 21). Kimberlé Crenshaw, a su vez, introduce en la crítica contemporánea el concepto de la interseccionalidad, afirmando que la violencia y la injusticia emergen debido a la confluencia de diferentes factores (tales como el sexo, la raza y el estatus social, entre otros) (1991, p. 1242). Según Gelabert (2017, p. 232), Crenshaw descarta la interpretación de la opresión como un sistema vertical que se produce desde arriba hacia abajo y lo analiza de manera más horizontal.

El artículo se divide en tres partes principales, dedicadas a la violencia personal, la violencia colectiva y la violencia estética. Mientras las primeras dos estudian cómo diferentes tipologías de violencia emergen al nivel de la trama de la novela, la tercera propone analizar la estética de la violencia como un elemento semántico, procurando dar una imagen más completa del sistema de violencia representado en la novela.

2. DINÁMICAS DE PODER: VIOLENCIA INTERPERSONAL

A pesar de que la historia fuese narrada por las mujeres, los dos principales móviles narrativos son las historias vinculadas con los personajes varones, ya que el hecho de que se narre la historia se debe a la desaparición de un niño y la red de violencia emerge en la familia por las injusticias cometidas por el bisabuelo. Sin embargo, veremos a continuación que, a diferencia de otras novelas que se centran en los temas de violencia, poder y opresión, *Carcoma* no se limita a oposiciones binarias hombre abusador versus mujer víctima, sino que representa una situación multipolar. En este apartado, analizaremos las manifestaciones de la violencia recíproca, redirigida y autoinfligida, que se observan en el texto.

La historia familiar se narra a partir del período de preguerra de la guerra civil española, cuando el bisabuelo se compra un terreno al lado de unas cuevas del monte, donde vivían las personas económica y socialmente vulnerables. Más adelante, se revela que él se había criado en una de esas cuevas, lo que hizo que terminara odiando su pasado, así como

ese sitio que le recordaba el hambre y la pobreza. Entonces, “pensó hacer todo lo que hacen los hombres que odian lo que son: utilizar a los que están por debajo de ellos. Toda su vida había pensado que no tenía nada, pero se dio cuenta de que no era cierto. Tenía poder” (Martínez, 2021, p. 34¹). Por lo tanto, el texto parece implicar que, más que la crueldad ‘innata’ del sexo masculino, sobre la que se suele especular, el comportamiento opresor emerge de la vulnerabilidad social; la falta de poder económico parece empujar al personaje a buscar otras articulaciones de poder (en este caso, con base en el abuso).

A continuación, se introduce la historia de su negocio, que comienza con el sometimiento y culmina en la explotación sexual de las mujeres. No obstante, “sabía que al dinero le gusta el orden, que prefiere las sonrisas serviles a las miradas desafiantes”, con lo cual, se casó con una mujer “para mantener el orden, para guardar las apariencias” (p. 37). A las mujeres de su negocio las mantenía encerradas en una casa, mientras que a su esposa la maltrataba en otra, la que se había construido en aquel terreno y que se mantenía “sobre el cuerpo de aquellas mujeres” (p. 41). Es así como en la novela emerge uno de sus elementos constitutivos clave: la casa. Más adelante, la narradora (la abuela) al continuar con la historia de sus padres, afirma: “lo que mi padre no sabía es que iba a quedarse encerrado dentro de la cárcel que estaba construyendo” (p. 41). Por lo tanto, podríamos decir que la novela refleja cómo el sistema de abuso se cierra sobre sí mismo.

Precisamente, en este marco narrativo de la historia de los bisabuelos, se realiza la primera venganza. Al comenzar la guerra, el bisabuelo creía que no estaba hecho para el frente —“[...] una cosa es darle una paliza a una desgraciada y otra acabar destripado en un agujero como un cerdo de matanza” (p. 42)²—, así que se escondió en un habitáculo detrás del armario y su esposa enyesó y encaló la pared con esmero. Durante las primeras semanas, lo atendía. Sin embargo, su comportamiento iba cambiando, hasta que finalmente decidió vengarse sepultándolo vivo:

Entonces las sombras le susurraron algo a mi madre. Le metieron en la cabeza una de esas ideas tuyas. Esa noche, cuando cayó dormido, ella tapó con ladrillos y argamasa el hueco que quedaba. Al cabo de unos días dejaron de oírse sus gritos. Mi padre se convirtió en otra sombra de la casa. (p. 43)

Por lo tanto, aquí vemos nuevamente repetido el mismo esquema: el que inicialmente carece de poder lo obtiene a base de violencia; es decir, en la novela la violencia no es un simple acto de crueldad, sino una forma de empoderamiento.

Cabe señalar que en este caso es evidente el ejemplo de violencia recíproca (cuando el comportamiento cruel ocurre entre hombre y mujer) que, no obstante, después pasa a convertirse en violencia redirigida (cuando la madre aplica los patrones aprendidos en la crianza de su hija, es decir, redirige la violencia hacia alguien que en un primer momento no participaba en su sistema); desde aquella noche en la que colocó los ladrillos, “[la] madre

¹ Debido a que el corpus del presente artículo consta solo de una obra (edición del 2021), a continuación, las citas de la novela se indicarán únicamente por el número de página.

² Aquí vemos cómo Martínez juega con el concepto de poder: el bisabuelo está dispuesto a ejercer el poder, pero evita convertirse en el objeto sobre el que este se ejerce.

supo que las sombras se le habían metido dentro. Ya no las oía solo detrás de las cortinas o al otro lado de las puertas, sino también dentro del pecho, en lo hondo de las tripas” (p. 45). Se podría deducir que las sombras y los susurros representan el odio, la rabia, el rencor y el desprecio. Asimismo, varias veces a lo largo de la historia se hace referencia a ‘la carcoma’, que es “la mala sangre”, “la mala hierba”, “la comezón”; en otras palabras, es la venganza que se va tejiendo con el paso del tiempo, que se alimenta del odio y que carcome desde dentro. La abuela reconoce que aquella carcoma se hereda, “se enreda en las entrañas” (p. 29), “echa raíces y se agarra a las tripas” (p. 45). A continuación, ella menciona las visiones milagrosas de su infancia, la santa que la visitaba y le contaba las profecías, así como la envidia de su madre que la volvió cruel:

Yo le veía la envidia en la cara, tenía celos de que me hubiese elegido a mí en vez de a ella, de que a ella solo se le apareciesen esas sombras llenas de desesperación. [...] Me obligaba a llevar sus vestidos viejos y me cortaba el pelo a trasquilones, más corto por un lado que por el otro y tajado como a mordiscos. También me hizo dejar la escuela. (p. 66)

La violencia redirigida se manifiesta cuando la madre obliga a su hija a servir a la familia de los Jarabo, una familia de los terratenientes poderosos del pueblo caracterizada por su total impunidad: “aquel era mi castigo. Servir a quien mi madre no había querido servir y bajar la cabeza con quien mi padre no había querido bajarla. Cargar con la obediencia de toda mi familia” (p. 66). Martínez rompe con la tradición literaria de narrar las relaciones entre los miembros de un mismo sexo de una familia de manera afirmativa, puesto que las mujeres de *Carcoma* se relacionan a través de la crueldad y el abuso. Más adelante, en el monólogo de la nieta, reaparece la idea de la carcoma que atraviesa la familia y se hereda (se redirige):

Mi bisabuela murió porque se la comió enterita el odio, igual que a su marido. Él acabó emparedado en la casa que había construido para encerrarla a ella y ella consumida por la envidia que le tenía a su propia hija. Se murieron los dos de puro asco de puro desprecio de pura mala sangre. [...] De eso han muerto todos en esta familia, de odios suyos o de los demás, pero siempre de odios. (pp. 97-98)

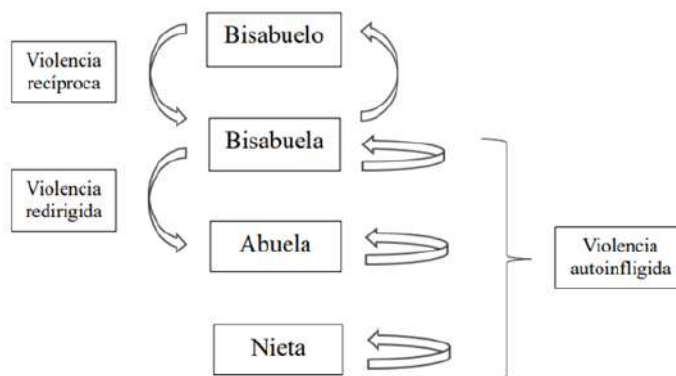
Por consiguiente, analizando las dinámicas de poder representadas en el texto, podemos observar que este no salva a los personajes, sino más bien se convierte en una condena.

Aparte de la violencia recíproca y redirigida, se evidencia la manifestación de la violencia autoinfligida. A lo largo de la historia, la abuela reitera en varias ocasiones la idea de la casa como una condena: “nadie sale de aquí nunca y los que se van siempre acaban volviendo. Esta casa es una maldición” (p. 31); “[dirigiéndose a su nieta] no has entendido que de esta casa no se marcha nadie” (p. 57). La narradora se dirige incluso a los lectores: “ya os lo he dicho, de esta casa no se marcha nadie. Estamos atrapadas aquí, nosotras y las sombras. Eso decía mi madre. Estamos atrapadas aquí hasta que se nos lleven, me decía” (p. 61). Parece que la decisión de quedarse en la casa está ligada al trauma generacional, como si las mujeres trataran de castigarse a sí mismas por las desdichas pasadas. La nieta, que al

principio deseaba marcharse de la casa, también acaba cediendo: “vi que la vieja tenía razón y que las mujeres de esta familia solo salimos de aquí cuando se nos llevan, a mí cuando me encarcelaron y a mi madre cuando la desaparecieron” (p. 73).

Aquí, se podría recurrir al concepto de poder formulado por Michel Foucault. Según el filósofo, el poder no se posee, sino que se ejerce y funciona en una red de interacciones (cambiantes y flexibles) dentro de la sociedad: el poder no se aplica a los individuos, sino que transita por ellos (Foucault, 2001, p. 38). Del análisis, se observa que los personajes de *Carcoma* están en posiciones de padecer y/o ejercitar el poder, lo que se aprecia en el esquema 1:

Esquema 1: violencia personal en la novela *Carcoma*



Del esquema se percibe que el poder se manifiesta a través de una multiplicidad de relaciones basadas en la violencia, de manera que se forma una especie de *perpetuum mobile* en el que la violencia personal aparece de forma recíproca, redirigida e, incluso, autoinfligida.³

3. DINÁMICAS DE PODER: VIOLENCIA COLECTIVA

Como ya se ha mencionado anteriormente, la novela comienza con la escena de la nieta volviendo a su casa rodeada de periodistas. Enseguida, se hace una diferenciación clara del espacio: dentro versus fuera de la casa. Todo lo que está fuera es decadente: las personas del pueblo son ignorantes, miedosas, cerradas. La casa, a su vez, es un lugar místico, en el que ocurren hechos sobrenaturales. El pueblo viene representado como un entorno rural y aislado, en el cual se mantienen las tradiciones religiosas, corren rumores y persiste la división de clases; de ahí la discriminación y el rechazo constante por parte de los habitantes:

Alguien debía de haberles avisado de que había vuelto. Cuando sucedió todo, el pueblo se llenó de periodistas y hablaron con los vecinos y todos corrieron a contarles chismes a ver si salían en la televisión. Claro que salieron, cuanto más contaban y más se inventaban más salían. (p. 18)

Se evidencia así no solo la violencia social (la discriminación y el rechazo por parte de la gente del pueblo), sino también la violencia del poder discursivo, ya que los periodistas

³ Cabe señalar que, en el esquema, la madre está ausente debido a su desaparición que, no obstante, luego resulta ser un asesinato.

violan el derecho de la familia a la privacidad, incrementando la difusión de los rumores dentro de los medios de comunicación:

Todos querían salir en la televisión y cuanto más inventaban más salían. [...] Dijeron que habían visto a la vieja escarbar en el cementerio para coger huesos, hablar con los muertos cuando no había nadie más en la casa. Hablaban y hablaban de sus chismes y sus mentiras se discutían en los programas de televisión y se hacían virales en las redes sociales y todo el mundo creía saberlo todo sobre nosotras. (p. 19)

Curiosamente, las dos narradoras del texto parecen seguir este mismo esquema de violencia discursiva: una contradice a la otra, ambas buscan atención del lector. Por consiguiente, una vez más vemos cómo las mujeres imitan los sistemas de opresión que las rodean.

A lo largo de la trama de la novela, aparecen analepsis que alteran la secuencia cronológica de la historia y prolepsis que surgen sin contexto alguno, insinuando así el suceso final de la historia. De esta manera, progresivamente, se introducen dos acontecimientos enigmáticos, relacionados también con la violencia colectiva. El primer acontecimiento proviene del pasado y es el asesinato de la madre de la nieta, que en ocasiones se aparece en la casa en forma de fantasma: “lo que vi no era mi madre, era lo que quedaba de ella tras el terror que le hicieron pasar cuando se la llevaron” (p. 79). Ese crimen cometido en condición de dominación económica por parte de los Jarabo, la antes mencionada familia de terratenientes que cree que “todo lo que hay en este pueblo es suyo” (p. 112), consistió en la desaparición y el asesinato de la madre, así como en la impunidad de los asesinos: “los desgraciados siguieron con su vida como si mi hija no hubiese existido. [...] Tuvieron hijos como si no me hubiesen quitado a la mía. Como si yo no fuese a cobrarle la deuda” (p. 117). En respuesta a ese asesinato, ambas protagonistas realizan la segunda venganza: sepultan en las paredes de la casa a un hombre que se presenta en su puerta solicitando el servicio de hechicería de la abuela y que resulta ser uno de los hombres vinculados al asesinato de la madre:

La vieja me dijo ya sabes lo que tienes que hacer y yo lo hice. Cogí del brazo al hombre que seguía paralizado como si estuviese viendo un fantasma [...]. El hombre empezó a caminar hacia la puerta del mueble atraído por un murmullo que yo no oía pero que sabía que estaba ahí porque podía sentirlo [...]. Cuando se sumergió en las sombras cerré la puerta. (p. 27)

El segundo acontecimiento se revela progresivamente a través de los retazos que se anuncian a lo largo de toda la obra y la imagen completa se compone solo al final de la novela. Por lo tanto, podríamos afirmar que el segundo acontecimiento constituye tanto la cima como el marco narrativo de la historia. Al principio, se hacen referencias a un niño sin ninguna contextualización: “del interior del mueble salía un llanto como de niño que reconocí enseguida porque lo había oído cientos de veces” (p. 17); “he oído el llanto del niño” (p. 20); “el niño el niño el niño” (p. 26). Más adelante, la nieta explica al lector por qué la casa está rodeada de periodistas y por qué estuvo detenida por la Guardia Civil: el niño de los Jarabo

al que cuidaba salió solo a la calle y nadie lo volvió a ver. No obstante, la abuela se dirige a los lectores y les explica lo que pasó de verdad:

Cuando la detuvieron, a la guardia civil le contó las mismas mentiras que os ha contado a vosotros. [...] Escuchadme a mí que yo os contaré lo que ella se calle, que no habéis venido hasta aquí para oír embustes, me da igual cómo se ponga. El niño no salió de la casa, no se perdió por un despiste. Mi nieta le abrió la puerta. (pp. 30-47)

Como ya se ha indicado anteriormente, ambas narradoras son poco fiables. No obstante, al final de la obra, se hace una confesión ante el lector: las dos mataron al niño y lo sepultaron en las paredes de la casa para que no creciera otro Jarabo —“había dejado la puerta abierta a propósito que había engañado al niño para que saliese que en la calle estaba esperando la vieja para llevárselo” (p. 84)—. Por lo tanto, el asesinato no es solo un mero hecho de venganza, sino, a la vez, la supresión del poder abusivo.

Ambos actos de venganza resultan ser respuestas a la violencia colectiva: en el primer caso, la violencia política (de gobierno). A pesar de la impunidad, a lo largo de la novela se menciona varias veces la desigualdad y la segregación social: “aquí pa que te den algo ya tienes que tenerlo tú de antes y luego ellos te lo alivian. A la gente como nosotras no la quieren en la capital pa estudiar, si acaso pa servir, pero de eso también tienen ya mucho” (p. 61). En el segundo caso, se responde a la violencia económica (de la familia Jarabo): “estaba harta de él de aguantarle el sueldo de mierda de que sus padres me tratasen como su familia siempre había tratado a la mía con ese asco con esa condescendencia con que los ricos hablan a los que trabajan para ellos” (p. 81). En varias ocasiones, se enfatiza el poder económico y social de la familia Jarabo:

Como cuando la señora rebajaba los abrigos que ya no quería para que no pudiésemos aprovechar el paño, o como cuando el señor nos obligaba a recoger una a una todas las piedras del camino de tierra de la finca por si se le pinchaban las ruedas del coche. Era un odio antiguo que llevaban dentro, tan hondo que ni siquiera necesitaban esforzarse en mostrarlo. No nos odiaban con rabia, sino con desdén. (p. 67)

Las dinámicas de poder en la novela provocan múltiples formas de violencia. Asimismo, se aprecia que las categorías sociales de los personajes por separado no podrían explicar la situación de desigualdad que padecen, sino que dichas categorías interactúan y, así, configuran una experiencia de opresión concreta. La teoría de la interseccionalidad estudia tanto la interacción entre diferentes categorías sociales de los individuos como la intersección de los sistemas de opresión que estos padecen. Se observa que en la novela *Carcoma* se enfatizan las categorías sociales, tales como el género y la clase social, así como los sistemas de opresión vinculados a estas: la violencia político-económica (segregación social y económica; impunidad), la violencia social (discriminación; rechazo); la violencia machista y la violencia del poder discursivo (medios de comunicación). De esta manera, a pesar de la violencia interpersonal, las mujeres de la novela padecen también opresión vinculada a la violencia colectiva que se configura con base en la intersección de los sistemas de opresión.

Conviene reiterar aquí la idea de Michel Foucault de que el poder “debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que sólo funciona en cadena” (2001, p. 38). A partir de esta premisa, se puede deducir que, en la novela, varias formas de violencia se imbrican y se retroalimentan mutuamente. Los tres actos de venganza resultan ser respuestas a diferentes tipos de violencia (la violencia interpersonal, la política y la económica); por consiguiente, se observa un esquema de círculo vicioso: la violencia no repara la violencia, sino que la multiplica. Asimismo, el trasfondo sociohistórico de la novela (la guerra civil; la dictadura) propone implícitamente la idea de que la ejecución del poder individual se basa en el modelo de poder predominante a nivel estatal: en el contexto de la guerra y, posteriormente, de la dictadura, las mujeres ven un ejemplo legitimado por el gobierno de cómo se ejerce el poder, lo que posiblemente las lleva a imitar el sistema opresivo.

4. LA VIOLENCIA ESTÉTICA

En la literatura hispanohablante actual, está emergiendo una forma propia de escribir sobre la violencia a base de los recursos estéticos del realismo mágico, con los que se busca abordar el tema de la violencia de manera artística y, a la vez, se intenta restituir la justicia y evocar la consciencia sobre los problemas sociales. El realismo mágico, después del boom latinoamericano, no desaparece, sino que se renueva y se universaliza (Llarena, 2003, p. 319): se percibe el uso del lenguaje común y emergen los temas de la sexualidad. Asimismo, se aprecia un compromiso más evidente con la crítica social (Olivera-Williams, 2021, p. 100). Por lo tanto, podemos afirmar que, en las últimas décadas, ocurre cierto ‘renacimiento’ del realismo mágico (Boixo, 2017, p. 120) con un trasfondo sociocrítico diferente, ya que “la temperatura histórica de estos días propone otros aspectos y preguntas, dotando al Realismo Mágico de un renovado interés” (Llarena, 2003, p. 313). Ese ‘nuevo realismo mágico’ se refleja particularmente en la literatura escrita por mujeres, que se nutre del repertorio estético del realismo mágico con el fin de articular la violencia de modo más estético, desprendiéndose de la estéril narrativa periodística y de la rigidez del realismo. En *Carcoma*, aparte de la realidad objetiva y los problemas personales y sociales, aparece también lo místico (los elementos sobrenaturales y religiosos). A medida que la historia avanza, se aprecian varias características más relevantes del realismo mágico, tales como la proximidad de lo real y lo sobrenatural, la discontinuidad del tiempo y del espacio, el uso de la yuxtaposición, el animismo, la colindancia entre lo real y lo inverosímil o la falta de sorpresa, entre otras.

La base del realismo mágico se encuentra en la unión de dos realidades (la objetiva y la maravillosa) en un mismo plano. La objetiva comprende lo político, lo social y lo económico, lo cual viene representado por los eventos de la realidad histórica y sociopolítica (Bautista, 1991, p. 23). Lo maravilloso, mientras tanto, se apropia de la recreación de atmósferas oníricas (para explorar el subconsciente), de los elementos de terror, misterio, tragismo (deseos de venganza, el final trágico) e, incluso, de los mitos, las supersticiones y las leyendas (Bautista, 1991, p. 22). La realidad objetiva en la novela *Carcoma* se manifiesta a través del tema de la violencia y las dinámicas de poder, mientras que lo maravilloso se configura a base del repertorio estético de lo gótico: atmósferas sombrías (la casa encantada),

elementos de terror (las sombras, los susurros), tragismo (el deseo de venganza; la tensión entre el bien y el mal).

En la literatura magicorrealista, la yuxtaposición (e, incluso, el sincretismo) de elementos, temas, hechos y situaciones para mostrar la relatividad de la realidad se convierte en uno de los elementos constitutivos (Bautista, 1991, p. 24). En *Carcoma*, tales tensiones como los ricos versus los pobres, lo bueno versus lo malo, la inocencia versus el mal, lo real versus lo misterioso, entre otras, se manifiestan de manera constante y juegan un papel fundamental. Incluso, se podría interpretar que, a través del tema de poder, se explora el sincretismo de lo bueno y lo malo, puesto que las mujeres de la familia no solo padecen el poder, sino que también lo ejercen: a la vez son víctimas y verdugos. La cercanía de lo bueno y lo malo, de la inocencia y el mal parece ser uno de los temas fundamentales de la novela, ya que está estrechamente ligado a las dinámicas de poder en términos foucauldianos: “pero nos detestan igual a todos nos tienen el mismo asco a todos y ese asco se nos mete dentro y nos envenena y lo llevamos tan hondo que al final pensamos que es nuestro pero no lo es” (p. 105). Es decir, la novela no solo habla de una manifestación particular de la violencia y no la usa como un elemento exótico o morboso, sino que intenta palpar su verdadera esencia, igual que el realismo mágico intentaba poner de manifiesto la verdad de la realidad latinoamericana.

Por otra parte, el realismo mágico suele acudir al repertorio simbólico de diferentes creencias; las obras clásicas magicorrealistas a menudo incluyen la visión mitológica hacia la realidad y los ritos de las religiones politeístas, mientras que en *Carcoma* la venganza se representa a través de la imaginería religiosa, que no solo da lugar a la densa atmósfera de la casa, sino que también alude al deseo de vengarse por las injusticias:

Los rezos se le caían de los dientes sin que yo llegara a oírlos pero sabía que le pedía a Santa Bárbara decapitada por su padre en la cima de una montaña a Santa Cecilia bañada en agua hirviendo a Santa María Goretti asesinada mientras intentaban violarla a todas las santitas muertas a manos de hombres rabiosos. (p. 20)

El hecho de rezar a las santas “muertas a manos de hombres”, mencionado en la cita, también alude a la violencia de género. La presencia de los motivos religiosos en la novela no trae paz y armonía, lo contrario: estos se muestran ligados a lo oscuro. Martínez se apropia del imaginario religioso tradicional y lo trastorna, igual que la violencia trastorna la experiencia de la realidad de las protagonistas:

Pero luego la vieja vio a los ángeles de verdad y se dio cuenta de que los que habían dibujado las estampas no habían visto uno en su vida porque ninguno tiene esos rizos rubios y esas caras hermosas. Todos son más bien como insectos gigantes, como mantis religiosas. Y mi abuela dejó de rezar porque quién querría que viniesen cuatro mantis religiosas con sus cientos de ojos y sus bocas de pinzas a la cama de su hija. Ahora les rezamos porque tenemos miedo de que se posen sobre el tejado y metan sus antenas y sus patas largas por la chimenea. (p. 12)

Las dos narradoras no ofrecen explicaciones ni demuestran extrañeza ante los acontecimientos insólitos, ni tampoco se emocionan ante los eventos que narran. El realismo

mágico suele contar con hechos reales que incluyen elementos inverosímiles (sobrenaturales, maravillosos u oníricos) que, no obstante, los personajes perciben de manera natural y cotidiana: para ellos lo insólito es la característica fundamental de su realidad⁴. En *Carcoma*, los elementos místicos (fantasmas, voces, sombras, entre otros) y los hechos insólitos se perciben como reales y verdaderos, sin asombrarse ni dar explicación alguna: “[...] me quedé otra vez a solas con el armario. Estaba ansioso y hambriento, podía notarlo [...] la madera crujió. Me provocaba para que abriese la puerta el muy retorcido pero esos trucos yo ya me los conocía” (p. 20). En este aspecto, *Carcoma* se parece a la novela canónica del realismo mágico, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la que la historia de la familia se explica gracias a un coro de fantasmas. Cabe señalar que, en las obras de este tipo, el empleo de lo maravilloso o lo insólito contribuye a trascender las barreras de la razón y logra comunicar a través de un sistema de lógica alternativo. Dicho de otra manera, lo maravilloso yace en la irrupción de lo irreal en lo real y, por una parte, eleva la narración más allá de las limitaciones de lo puramente racional para comunicar ideas de manera simbólica y evocadora. Por otra parte, funciona como una herramienta para denunciar las injusticias, advirtiéndole al lector que «hay muchas cosas peores que los muertos que se aparecen» (p. 27).

En lo que respecta a la discontinuidad, característica al realismo mágico, *Carcoma* la presenta en varios planos: el temporal, el discursivo y el espacial. En cuanto al tiempo, se percibe que los monólogos de ambas narradoras se intercalan, los fragmentos del pasado y del futuro perturban el plano temporal del presente; por lo cual, las acciones no siguen el curso lógico del tiempo y los planos temporales se mezclan. Tal y como sostiene Gloria Bautista (1991), en la literatura magicorrealista, “los recuerdos pueden tener un pasado, un presente y un futuro. [...] El tiempo se convierte en un elemento más de la imaginación del autor para crear la maravilla, el milagro” (p. 23). En *Carcoma*, la colindancia de varios planos temporales podría apuntar también hacia la universalidad de la violencia.

Hablando de la discontinuidad discursiva, cabe señalar que las novelas que narran las expresiones de violencia suelen presentar cierta destrucción lingüística y unas tendencias feístas de expresión (por ejemplo, *Páradais* (2021) de Fernanda Melchor). *Carcoma* no es una excepción; aparte de ser directo y coloquial, su lenguaje está repleto de enumeraciones; se aprecia, además, el uso escaso de comas, lo que hace que el ritmo de la narración sea acelerado y que así se transmita la espontaneidad, la furia y el desasosiego de las narradoras. Esto hace que parezca que el tiempo cronológico de la novela se detiene; es como si no trascurriera. En

⁴ La falta de sorpresa ante la violencia es una característica que se observa en varias obras de la literatura contemporánea escrita por mujeres. A diferencia de lo que podría esperarse, los personajes de dichas obras no expresan horror ni sorpresa; no obstante, comentan las manifestaciones de violencia desde una perspectiva crítica y casi distante, a pesar de ser sus víctimas o los que la protagonizan. Esta perspectiva narrativa se observa en novelas como *Temporada de huracanes* (Fernanda Melchor, 2017), que explora múltiples problemas sociales (la violencia patriarcal, la pedofilia, la drogadicción, la homofobia, las agresiones sexuales, la pobreza, entre otros) en un pueblo embrujado que cree en la magia y los maleficios, *Cometierra* (Dolores Reyes, 2019), que indaga en los casos de secuestro, violación y asesinato de las mujeres a través de la protagonista, quien posee la habilidad de comunicar con los espíritus mediante la tierra que come en las escenas del crimen, u *Ocaso y fascinación* (original en catalán *Ocàs i fascinació*, Eva Baltasar, 2024), en la que se habla sobre la marginalidad, el asesinato y la obsesión.

cambio, fluyen los pensamientos de las dos narradoras, quienes, además, se concentran en contar su historia familiar sin usar un lenguaje elevado ni poético, ya que hay relativamente pocas descripciones o comparaciones. La repetición, la falta de puntuación y las onomatopeyas contribuyen a acelerar el ritmo de la narración, así como a reflejar la rabia de las mujeres: “racarracarracarra en el cerebro” (p. 19); “la escuchaba cracracra escarbándome en el cerebro” (p. 74); “ese cracracra se le metió en la cabeza porque en esta casa todo se te mete ahí dentro y te escarba y te escarba y te escarba” (p. 97). Se podría deducir que tal estilo agresivo junto con la fluidez del lenguaje imita la ferocidad y rapidez con la que se manifiesta la violencia y que el empleo de un lenguaje directo y crudo busca confrontar al lector con la crueldad inherente a la violencia, generando así una intensa respuesta emocional. El ‘desorden’ tanto a nivel estructural como a nivel lingüístico apunta a la complejidad de las dinámicas de poder y así mimetiza la interseccionalidad de la violencia.

La realidad maravillosa se manifiesta en la novela dentro de la casa que, además, se personifica: “la casa contenía el aliento, [...] estrechó sus muros y sus techos sobre nosotras, se nos echó encima”⁵ (pp. 17-18). Por consiguiente, en la historia de las mujeres es tanto un lugar, como un personaje, es decir, un elemento narrativo discontinuo⁶, cuya función y características cambian constantemente. Es representada como purgatorio, como condena y refugio al mismo tiempo: “en esta casa los muertos viven demasiado tiempo y los vivos demasiado poco. Las que estamos entre medias, como nosotras, no hacemos ni una cosa ni la otra. La casa no nos deja morir pero tampoco vivir fuera de ella” (p. 93). Se trata de una protagonista que cumple muchas funciones: es un espacio sobrenatural y un organismo vivo que se alimenta del odio y que está repleto de misterios, rencor, santos, muertos y rezos. La casa es una entidad autónoma, cuya historia se entrelaza con la historia de las narradoras y con las historias de las demás mujeres de la familia que aparecen a través de los recuerdos de ambas. De ahí se aprecia la simbiosis entre la casa y sus habitantes: “la casa entera estaba rabiosa como nosotras, se notaba en cada baldosa y en cada ladrillo” (p. 26). La casa conoce todo lo que sucede en la vida de sus habitantes; por lo cual, se convierte en un ser vengativo que pide víctimas para poder consumirlas y así reparar la violencia sufrida por parte de las mujeres de la familia: “la casa está inquieta desde que has vuelto, [...]. Ya sabes que hay dos maneras de que se calme, dijo, rezar a los santitos o darle lo que quiere” (p. 20). Por consiguiente, se podría definir la casa de *Carcoma* como una ‘casa consciente’.

Dicho esto, conviene recordar la concepción de Michel Foucault de los saberes sometidos, los cuales son descritos como “un saber particular, un saber local, regional, un saber diferencial, incapaz de unanimidad y que sólo debe su fuerza al filo que opone a todos los que lo rodean” (p. 21). Foucault enfatiza la importancia de ese saber sometido y descalificado que, no obstante, permite cuestionar los mecanismos de poder centralizados.

⁵ Este animismo de la casa recuerda al cuento *El viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, en la que también observamos un lugar-protagonista.

⁶ Aquí se podría reflexionar también sobre la discontinuidad como la característica clave de los espacios donde ocurre la violencia: por una parte, conservan su valor primordial (el del hogar, por ejemplo), por otra parte, adquieren un matiz dicotómico de una escena del crimen.

A través de la imagen de la casa, *Carcoma* nos presenta un mundo intuitivo y, a la vez, sabio, que se desarrolla con base en las leyes internas en vez de en las institucionales. Ese saber particular, propio de la casa, hace que las mujeres se encuentren amuralladas, apartadas de la sociedad, que se conviertan en cómplices de la casa. Parece que la casa protege a las mujeres, pero, a la vez, las inquieta e, incluso, juega con ellas a su antojo: “las voces del armario siempre tienen ese efecto, una especie de atontamiento que no te deja pensar en nada más cuando las oyes, como si te hubieses quedado idiota o sorda o las dos cosas” (p. 17). El fantasma, en este caso, aparece como odio, rabia, rencor, un trauma familiar heredado, y las voces como el mal, reproches que alteran la vida de las mujeres pidiéndoles justicia. Al final de la obra, se acentúa aún más la idea de la casa como un ser vengativo cuando ambas protagonistas empujan el ladrillo de la pared para ver a sus tres víctimas:

Puso la linterna en el hueco del ladrillo y acercó la cara a la pared. Movi6 la luz de un lado para otro hasta que lo vio. [...] Recorrió las tres figuras con el haz de la linterna. La más grande seguía apoyada en el mismo sitio de siempre, con la boca abierta y las cuencas de los ojos vacías. A su lado había otra, también de un hombre. Se notaba que llevaba allí mucho menos tiempo, la casa todavía no lo había consumido del todo. La tercera apenas medía un metro. Estaba recostada contra el muro, con las piernas estiradas y las manos tendidas a lo largo del cuerpo. Tenía los ojos cerrados. (p. 137)

De este modo, se evidencia, además, la congruencia que se da entre el saber y el poder: al final, las mujeres no aparecen como víctimas, sino como sujetos empoderados, siendo la casa la fuente del empoderamiento.

El ‘nuevo realismo mágico’ refleja una manipulación, al parecer, consciente de la narrativa y del estilo: desde el hiperrealismo (se refleja fielmente la sociedad y sus problemas; se usa el lenguaje coloquial: localismos, jergas, abyecciones) hasta el misticismo (se utilizan los elementos sobrenaturales para crear una atmósfera de tensión y misterio; se rompen las reglas sintácticas, se usa un estilo de escritura denso para sumergir al lector en un ambiente místico y oscuro). Se podría deducir que tal narración intenta cuestionar la noción de verdad y busca restituir la justicia, así como conectar con el lector y dirigir su consciencia hacia los problemas sociales. Se ha leído a *Carcoma* como un texto que habla sobre el pasado y ayuda a completar la memoria histórica (Ferrer, 2023). Al establecer sus vínculos textuales con el realismo mágico, que en primer lugar trataba de hablar sobre la autenticidad de una realidad determinada (como afirma Arturo Uslar Pietri (s. f.)), se puede postular que *Carcoma* no solo refleja el pasado traumático, sino que habla también de la realidad particular de la violencia, en la que el tiempo y el espacio adquieren matices que no pertenecen a la lógica y la pragmática. Por lo tanto, la experiencia de la realidad de las víctimas de violencia tampoco se puede someter a un razonamiento lógico. Por consiguiente, la apropiación de la narrativa magicorrealista permite a las mujeres escritoras hablar sobre la verdad de la violencia y revelar el caos y el vértigo que esta produce.

5. CONCLUSIONES

El análisis de *Carcoma* de Layla Martínez permite ver cómo una obra literaria responde a la tarea de hablar sobre los saberes que Foucault considera sometidos: manifestar diferentes tipos de violencia y sus expresiones a través de la forma y del contenido. Martínez revela un mundo en el que las expresiones de violencia se entrelazan y funcionan de manera híbrida, partiendo de y resultando en los sistemas de poder heterogéneos. En el texto, el poder y la violencia que rodean a los personajes alimentan sus actos de violencia, que se ramifican y se ejercen de manera caótica y descentralizada.

Asimismo, vemos en *Carcoma* un concepto diferente de empoderamiento, puesto que la toma de poder no se retrata aquí como algo sumamente positivo, sino que se cuestiona, mostrando las expresiones liminales del poder a través de la violencia. Cabe señalar que *Carcoma* es un texto novedoso, ya que no distingue a los sujetos y objetos de violencia solo por sexos: la tendencia a usar y abusar del poder se manifiesta como una característica humana, posible tanto en la conciencia masculina como en la femenina.

Cabe señalar que *Carcoma* se suma a lo que parece ser ya una cierta tendencia de la literatura hispanoparlante; en ella, se revela una manera propia de articular la violencia, a la que contribuyen peculiaridades sintácticas, recursos literarios, uso de la tradición literaria y del repertorio de simbología cultural. Por consiguiente, la novela de Martínez no es un mero juego literario, sino un enrevesado sistema, un microcosmos de violencias interseccionales que habla sobre la inherente complejidad del mundo y las relaciones interpersonales.

Un futuro análisis más detenido y comparativo de *Carcoma* en relación con otras obras escritas por autoras mujeres que tratan el tema de la violencia podría permitir establecer la categoría de literatura de violencia y estudiarla como un fenómeno global.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, F. (1998). La violencia en la literatura. En A. Sánchez Vázquez (Ed.), *El mundo de la violencia* (pp. 407-417). Fondo de Cultura Económica.
- Baltasar, E. (2024). *Ocaso y fascinación*. Random House.
- Bautista, G. (1991). El realismo mágico: historiografía y características. *Verba Hispanica*, 1, 19-25. <https://doi.org/10.4312/vh.1.1.19-25>
- Carpentier, A. (2003). *Viaje a la semilla*. Txalaparta, 1944.
- Crenshaw, K. W. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Ferrer, V. R. (2023). Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez. *Orilla*, 12, 87-99. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/535/480>

- Fortuño Llorens, S. (2020). Historia y memoria en la novela española del siglo XX (2000–2018). En A. Klosińska-Nachin, E. Kobylecka-Piwońska, A. Rosales Rodríguez, A. Wendorff, & M. J. Woźniak (Eds.), *Manufatura Hispánica Lodziense 11* (pp. 369–393). Editorial de la Universidad de Łódź. <https://doi.org/10.18778/8220-195-6.31>
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975 – 1976)*. Fondo de Cultura Económica.
- Gelabert, T. S. (2017). Repensando la interseccionalidad desde la teoría feminista. *Agora: Papeles De Filosofía*, 36(2), 229-256. <https://doi.org/10.15304/ag.36.2.3711>
- González Boixo, J. C. (2017). El Realismo Mágico: Una Categoría Crítica Necesitada De Revisión. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*, 1, 116-123. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712105
- Llarena, A. (2003). De Nuevo el Realismo Mágico: Del Mito a la Posmodernidad. *Canadian Review of Comparative / Literature Revue Canadienne De Littérature Comparée*, 30(2), 313-333. <https://journals.library.ualberta.ca/crci/index.php/crci/article/download/10672/8229>
- Martínez, L. (2021) *Carcoma*. Amor de Madre.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Random House.
- Melchor, F. (2021). *Páradais*. Random House.
- Olivera-Williams, M. R. (2021). La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo veinte. *Escrituras Contracanonicas en Iberoamérica*, 29, 89-103. https://www.academia.edu/52876277/La_decolonizaci%C3%B3n_del_canon_la_novela_feminista_latinoamericana_en_el_siglo_veinte
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Sigilo Editorial.
- Rodenas, M. (2024). Una España vaciada, pero repleta de fantasmas: revival neogótico rural en *Carcoma*, de Layla Martínez y *El agua* de Elena López Riera. *Ciberletras*, 51, 33-49. <https://lcw.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/Espana-Vaciada-Monserrat-Garcia.pdf>
- Rulfo, J. (1973). *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica, 1955
- Torrecilla, A. (2016). La última novela española, asediada por la literatura comercial. *Nueva revista de política, cultura y arte*, 159, 89-102. https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/5423/la_ultima_novela_espanola_asediada_por_la_literatura_comercial.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Uslar Pietri, A. (s.f.). *Realismo mágico*. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>

“LA CRISIS DE LA MUJER MADURA”. UNA MIRADA CRÍTICA A TRAVÉS DE LA NOVELA *NUBOSIDAD VARIABLE* DE CARMEN MARTÍN GAITE

“CRISIS OF THE MATURE WOMAN”. A CRITICAL LOOK
AT THE NOVEL *VARIABLE CLOUD* BY CARMEN MARTÍN
GAITE

Anabel Pérez Cuadra
Universidad de Groningen

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9825-2768>



RECIBIDO:
13/02/2025
ACEPTADO:
27/05/2025

54

Resumen: La novela *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité analiza la crisis emocional de la mujer madura a través de sus dos protagonistas, Sofía Montalvo y Mariana León, quienes representan roles opuestos pero complementarios. Sofía, atrapada en el rol tradicional de esposa y madre, enfrenta una vida marcada por la sumisión, la insatisfacción y el “síndrome del nido vacío”. Mariana, por otro lado, es una profesional exitosa pero emocionalmente vulnerable, que lidia con la soledad y la falta de identidad tras el agotamiento de su carrera. A través de sus protagonistas, Sofía Montalvo y Mariana León, la autora muestra dos caminos opuestos, pero igualmente conflictivos: el sometimiento a los roles tradicionales y el éxito profesional que no llena vacíos emocionales. El intercambio epistolar entre las protagonistas se convierte en un espacio de autoexploración donde confrontan sus decisiones, recuperan sus sueños y reconstruyen sus identidades. La novela destaca la amistad femenina como un soporte crucial para enfrentar las crisis emocionales, permitiendo que ambas protagonistas encuentren en la otra el valor necesario para cambiar sus vidas. Martín Gaité utiliza la escritura como un medio de sanación y autoconocimiento, promoviendo la autorrealización como un proceso continuo que trasciende las expectativas sociales. *Nubosidad variable* no solo explora la condición de la mujer en la madurez, sino que también ofrece una invitación a reconocer la crisis

emocional como una oportunidad de crecimiento personal, planteando que la autenticidad y la introspección son esenciales para alcanzar la plenitud en etapas avanzadas de la vida.

Palabras claves: crisis, mujer madura, autoconocimiento.

Abstract: The novel *Nubosidad variable* by Carmen Martín Gaité analyses the emotional crisis of mature women through its two main characters, Sofía Montalvo and Mariana León, who play opposite but complementary roles. Sofía, trapped in the traditional role of wife and mother, faces a life marked by submission, dissatisfaction and the ‘empty nest syndrome’. Mariana, on the other hand, is a successful but emotionally vulnerable professional, dealing with loneliness and a lack of identity after the exhaustion of her career. Through her protagonists, Sofía Montalvo and Mariana León, the author shows two opposing but equally conflictive paths: submission to traditional roles and professional success that does not fill emotional voids. The epistolary exchange between the protagonists becomes a space for self-exploration where they confront their decisions, recover their dreams and reconstruct their identities. The novel highlights female friendship as a crucial support for facing emotional crises, allowing both protagonists to find in each other the courage they need to change their lives. Martín Gaité uses writing as a means of healing and self-knowledge, promoting self-realisation as an ongoing process that transcends social expectations. *Nubosidad variable* not only explores the condition of women in maturity, but also offers an invitation to recognise emotional crisis as an opportunity for personal growth, arguing that authenticity and introspection are essential to achieve fulfilment in advanced stages of life.

Key words: crisis, mature woman, self-knowledge.

1. INTRODUCCIÓN

Pregunta de investigación: ¿En qué medida Carmen Martín Gaité analiza la crisis emocional de la mujer madura en las protagonistas de su novela *Nubosidad variable*?

No se entiende la literatura de Carmen Martín Gaité sin conocer el contexto histórico que le tocó vivir. En la entrevista que le realizó Celia Fernández (1979) descubrimos que Salamanca, ciudad en la que nació en 1925, marcó su infancia y adolescencia. Estuvo influenciada por la represión, falta de libertades y el peso de la tradición en la sociedad española, temas profundamente tratados en sus obras. Estudió Filología Románica, y en 1948 se mudó a Madrid para completar su tesis doctoral. Fue en la capital donde entró en contacto con un grupo de jóvenes escritores, lo que influyó en su decisión de abandonar la academia y dedicarse a la novela. En 1953 se casó con el también escritor Rafael Sánchez Ferlosio, y se estableció definitivamente en Madrid. Su primera obra, *El Balneario* (1954), le valió el premio Café Gijón y revela recuerdos de su vida en Salamanca y veranos en Galicia. Esta y otras obras tempranas muestran su talento para explorar el entorno rural y urbano provinciano, en el que retrata personajes atrapados en la rutina y la monotonía. Su novela *Entre visillos* (1957) obtuvo el Premio Nadal y ofrece una mirada crítica a la vida de una pequeña ciudad, en la línea del realismo social.

Durante los años 60, Martín Gaité se alejó temporalmente de la novela y se volcó en la investigación histórica, publicando obras como *El proceso de Macanaz* y *Usos amorosos del*

XVIII en España. Regresó a la narrativa con *Retablas* (1974), una novela innovadora y que marca su evolución hacia un estilo introspectivo, más centrado en el lenguaje y en los diálogos profundos. *El cuarto de atrás* (1978), que recibió el Premio Nacional de Literatura, combina realidad y fantasía en una estructura narrativa experimental y compleja, que explora el acto de creación en sí.

Su obra está marcada por continuas reflexiones sobre el papel de la mujer en la sociedad. Analiza los espacios domésticos de introspección femenina; en sus novelas aparecen muchos espacios cerrados, como habitaciones o casas, en alusión a la experiencia tradicional femenina en la sociedad franquista, donde el papel de la mujer se reducía a la “confinación doméstica”. La propia autora mencionó en reiteradas ocasiones que ella misma pasó mucho tiempo en estos espacios lo que influyó en su perspectiva y en su capacidad para describir detalles de la vida cotidiana. Esos espacios cerrados invitaban a la profundización en las conversaciones entre mujeres (*Retablas* y *El cuarto de atrás*) y a la importancia de la “interlocutora” como el espejo que te devuelve tu identidad femenina a través del establecimiento de un diálogo íntimo y directo. Para Martín Gaité la narrativa es un espacio de libertad: “La literatura la concibo como un reino al margen de todo lo demás, uno de los pocos reinos libres que van quedando. Hay quien dice que la literatura tiene una pretensión de enseñanza, es como una lucha... Para mí es el refugio de un mundo hostil que no es nunca el que soñamos...” (Fernández et al, 1979, p. 171).

El diálogo permite un autoconocimiento, quizás basado en la exploración de las experiencias vividas y cómo estas contribuyen a la identidad de las mujeres en su madurez (Ferriol-Montano, 2002). En *Nubosidad variable* Martín Gaité explora la vida en profundidad de las mujeres desde una perspectiva crítica y reflexiva, mostrando las dificultades, desafíos y conflictos a las que estas se enfrentan en cierta etapa de sus vidas. La autora ha expresado repetidamente su distancia explícita de cualquier corriente feminista; sin embargo, en esta novela explora las luchas personales y sociales de las mujeres desde una mirada conscientemente feminista.

Me resulta de interés este tema puesto que la propia escritora confesaba su postura frente al rol de la mujer: “o se asumen las ataduras o se asume la soledad. No creo que haya más alternativas”¹. Sin embargo, en esta obra nos expone una situación que contradice esta declaración. Es por ello que sería interesante investigar si realmente Carmen Martín Gaité analiza la crisis emocional que atraviesan las mujeres en esta novela, puesto que marcaría un punto de inflexión en su ideología, asumiendo que reconocer y exhibir la crisis de la mujer madura implica exponer y dar voz a las experiencias y desafíos a los que se enfrentan las mujeres en la sociedad. Es por ello que la publicación de *Nubosidad variable* condujo a declaraciones como: “there is no doubt that Martin Gaité is a feminist writer, fully conscious of women’s restricted role in society” (Phyllis Zatlin (1977, p. 324).

¹ Extraído de: Martín Gaité, C. (1982). “Las mujeres liberadas”. En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (p. 101). Editorial Destino.

2. ANÁLISIS

2.1. *La crisis emocional de la mujer: Nubosidad Variable*

Es a raíz de los grandes cambios sociales producidos en el s. XX que Martín Gaité ofrece una nueva visión en los roles que deben cumplir los personajes femeninos en la literatura. Las nuevas realidades de la mujer en distintos países incluyen el acceso a la educación y al trabajo, el cuestionamiento de la familia tradicional, el fortalecimiento del movimiento feminista, el inicio de la liberación sexual y los derechos reproductivos... Este contexto se ve reflejado en la literatura con personajes femeninos más complejos, con aspiraciones y conflictos internos que superan etapas tradicionales y van más allá de los roles de “madre y esposa”, permitiendo la representación de mujeres independientes con autonomía de decisión propia.

En los años 70, años aproximados en los que se desarrolla la novela, específicamente en el período de la Transición española, el papel de la mujer va evolucionando y adopta diversas perspectivas como en el caso de la autora que nos ocupa: Carmen Martín Gaité. Esta mutación en el rol de la mujer en la sociedad impulsada por un cambio ideológico, conduce a la crisis emocional de la mujer madura que a pesar de haber cumplido con lo “esperado” por la sociedad, o, al contrario, haberse opuesto a los roles de género, se sienten insatisfechas con su vida al no haber alcanzado este sentimiento de autorrealización.

En *Nubosidad variable* tenemos básicamente un doble narrador homodiegético (un narrador de ficción que cuenta su propia historia), influenciada por la obra de Gérard Genette (Teruel, 2024). Una de ellas es Sofía Montalvo, la cual hace uso del género autobiográfico del diario mientras que Mariana León se sirve del género epistolar. Por lo tanto, la estructura de la obra consiste en un intercambio de cartas entre dos personajes femeninos, los cuales intentan recuperar una amistad perdida a raíz de un encuentro casual en una exposición de arte. A partir de este encuentro, ambas protagonistas empiezan a tener mayor claridad de ideas y una mirada retrospectiva frente a las decisiones tomadas a lo largo de su vida, además de una estabilidad emocional que antes les era ajena, con lo que intentan superar la crisis emocional que están atravesando.

Es esta crisis que se desencadena en la edad adulta la que analizaremos en los personajes de Sofía Montalvo y Mariana León. Dos mujeres encadenadas a las expectativas sociales por su género, reprimidas por el sistema patriarcal en su contexto temporal, político y social de la España de la época y que aun cumpliendo o rebelándose contra estas expectativas, sufren simultáneamente de este trance en la madurez. Observamos que la crisis en la edad madura se reduce a la identidad y el rol que cumple una persona en la sociedad: “Cada miembro de ambos grupos sexuales atraviesa, pues, una dolorosa crisis de identidad, en la que la inadaptación al papel masculino o femenino se equipara con una verdadera traición respecto a la naturaleza” (Millet K. 1995, p. 406)

Por lo que concluimos con respecto a la crisis de la mujer madura que la presencia de esta dependerá del bienestar emocional de la mujer, el cual surge cuando hay armonía entre su identidad y las experiencias vividas, las cuales se han ajustado gradualmente a lo largo

del tiempo, manteniendo un equilibrio con su percepción de sí misma. En el caso de las protagonistas parece que el cambio emocional de estas se da a partir de ciertos acontecimientos como el “síndrome del nido vacío”² de Sofía Montalvo o el agotamiento profesional de Mariana León.

La narrativa de *Nubosidad variable* utiliza las cartas y los escritos personales de las protagonistas como herramientas de autoexploración. Para Sofía y Mariana, la escritura se convierte en un espacio seguro donde pueden expresar sus frustraciones y anhelos sin temor a juicio o repercusiones. Este recurso literario no solo permite que las protagonistas reconozcan sus sentimientos, sino que les brinda una oportunidad para reconsiderar su futuro, redescubrir su pasión y reconstruir sus vidas desde un lugar de autenticidad y libertad emocional. Martín Gaité plantea así la escritura como un medio de liberación y de construcción de una identidad genuina y propia, libre de las limitaciones que la sociedad ha impuesto sobre las mujeres.

2.2. *Sofía Montalvo o la oscura existencia de la esposa y madre*

Martín Gaité nos presenta a Sofía como una mujer tradicional. Cumple el rol idílico de la mujer establecido por la sociedad, en un contexto histórico determinado: es ama de casa, se encarga de sus hijos y no antepone sus ambiciones al papel en el que está encasillada.

Desde el comienzo de la novela, Martín Gaité nos muestra a una Sofía ya resignada a esa oscura existencia de esposa y madre. A lo largo de las primeras páginas, esta se muestra como alguien sumisa ante los deseos externos a su persona, aunque para comprender esta actitud pasiva con la que Sofía se enfrenta a la vida, debemos retroceder hasta su infancia donde observamos cómo la relación con su madre condiciona gravemente la percepción que tiene de sí misma. El hecho de que su madre le repitiera reiteradas veces que “no se sabía hacer respetar” (p. 44)³, encasilló a Sofía en el rol de “sumisión” que la llevó a cumplir con esta etiqueta.

Asimismo, debemos destacar la opresión que sufre Sofía durante toda su vida debido al contexto sociocultural de España durante esta época. Período el cual está marcado por una ideología retrógrada, que restringe las libertades de la mujer, entre ellas, sus oportunidades profesionales. Esta posición de Sofía en segundo plano en la sociedad moldea completamente la percepción que tiene sobre su valía y la obliga a adoptar un papel de sumisión, lo que explica la renuncia a su vocación literaria y la conduce a un sentido más profundo de vida fracasada. Sofía lo revela: “me veía asaltada por esa sensación alevosa e inconfundible que desde niña se me viene encima cuando menos lo espero como un nubarrón sobre mi alegría: la necesidad de justificarme ante otro de culpas que no recuerdo haber cometido” (p. 12).

² Fenómeno psicológico que describe los sentimientos de melancolía, tristeza o pérdida que experimentan los padres cuando los hijos abandonan el hogar para vivir de forma independiente.

³ Martín Gaité, C. (2005, 11ª ed.). *Nubosidad variable*. Compactos Anagrama. Cito la novela por esta edición.

Con respecto a su situación familiar, está casada con Eduardo, quien está a cargo de mantener la situación financiera de su hogar a flote, y con quien comparte tres hijos. Ambos viven cómodamente; sin embargo, a pesar de su estabilidad financiera, el dinero no les garantiza la felicidad matrimonial. Conforme avanza la novela nos damos cuenta de que Sofía se compromete con Eduardo por seguir la “tradición” y por cumplir con el rol de mujer que se espera de ella, papel que la propia Sofía asume por simple inercia social. Sin embargo, es ya en su crisis de madurez cuando se rebela ante todo su pasado, como deja claro en la siguiente cita: “Me niego a corresponder, a representar el papel de esposa de alto status, que esconde su cansancio tras una sonrisa, lleva la batuta en conversaciones sin fuste, pasa bandejas y se siente pagada de su trabajera con la típica frase: «Has estado maravillosa, querida»” (p. 73). Sofía comienza a tener una mirada retrospectiva frente a las decisiones tomadas a lo largo de su vida, incluido su matrimonio: “¿Es que le quiero yo? ¿Es que le he querido alguna vez?” (p. 168).

Por otra parte, Sofía se ve atrapada en un bucle de nihilismo, donde la falta de propósito y otras expectativas en su vida la consume. Desde que sus hijos se independizaron, sufre el “síndrome del nido vacío”, que Martín Gaité deja entrever con declaraciones como: “mi equilibrio mental estuvo supeditado al logro de recetas de cocina apetitosas y de un comentario aprobatorio por parte de los duendecillos” (p. 41). Medía su valor personal en base a sus hijos y en cuanto estos se desentendieron de ella se vio al borde de su propio pozo. Asimismo, el sentimiento de autorrealización en Sofía es inexistente, gracias a su favorable situación económica no debe dedicarse al mantenimiento de la casa, debido a su sobrio papel como mujer en un matrimonio fracasado, por lo que tampoco tiene la presión de atender a las necesidades matrimoniales y encima de todo es incapaz de escapar de la amarga situación en la que se encuentra: “No sé, por cobardía. Es que me espantan las situaciones violentas” (p. 171).

Además de los factores condicionantes previamente mencionados, es primordial reconocer los cambios físicos a los que se enfrenta la mujer madura cuando alcanza cierta edad. Años después Almudena Grandes también reflejó en *Atlas de Geografía Humana* (1998) estos cambios que afectan tanto física como mentalmente y que condicionan su vida en su totalidad. Martín Gaité, nos habla sobre lo que conlleva la mujer con la llegada de la menopausia, como se da cuenta del inexorable paso del tiempo, su función natural reproductiva como mujer ha caducado, lo que le conducen a un estado de desorientación con respecto al rol, y de la cercanía inminente de la vejez. A esto se suma además la desatención de su marido ante sus necesidades sexuales que le conducen a sentirse desvalorizada y con falta de satisfacción emocional, con lo que aumenta aún más su crisis de identidad. Descubrir que su marido tiene una amante no hace más que añadir un síntoma más a esta crisis.

Como sugiere Francisco Javier Higuero: “Sofía reconoce repetidas veces que el norte de toda su vida ha sido intentar no convertirse en una mujer amargada, agarrándose a lo que

sea para lograrlo”⁴ (p. 410). A pesar de ello, Sofía se condena a sí misma a cumplir con el rol de esposa y de madre, al no sentirse autorrealizada. Así, confiesa al inicio de la novela: “el proceso correlativo de mi propia erosión, el deterioro del entusiasmo, de las ilusiones, de mi fuerza de voluntad y de mis capacidades más que discutibles como madre y esposa” (p. 12).

A medida que avanzamos con la lectura, vemos en la protagonista, a través de sus reflexiones escritas en sus cuadernos, una actitud rebelde y crítica frente a la situación que la mantenía ligada ese constante malestar emocional. Este cambio en su actitud se da a partir del reencuentro con su amiga de la infancia, Mariana León, quien conoce sus ambiciones, su talento y quien desde siempre la ha empujado a seguir escribiendo: “Por favor, Sofía, sigue por donde sea y hablando de lo que sea, porque a todo lo que tocas le sacas jugo, lo más sórdido y rutinario lo conviertes en literatura” (p. 33).

No es de extrañar por tanto que Sofía, desprovista de identidad y desorientada en la vida, al reencontrarse con su amiga de la infancia quien evoca esa época en la que era fiel a sus aspiraciones y deseos y quien la impulsa a retomar su actividad literaria, le suponga un punto de inflexión en su vida a partir del cual se libera de las cadenas que en un principio la llevaron a la crisis emocional.

Finalmente, Martín Gaité nos ilustra con esta cita la crisis emocional que sufre Sofía, una mujer con aspiraciones y sueños, que, desde su nacimiento, está condenada a cumplir con las expectativas impuestas por la sociedad y que ahora, en su madurez toma conciencia de que su vida se reduce a un simple y triste aprobado:

Aprobado en hija de familia. Aprobado en noviazgo. Aprobado en economía doméstica. Aprobado en trato conyugal y en deberes para con la parentela política. Aprobado en partos. Aprobado en suavizar asperezas, es buscar un sitio para cada cosa y en poner a mal tiempo buena cara. Aprobado en maternidad activa, aunque esta asignatura, por ser la más difícil, está sometida a continua revisión (p. 116).

2.3. *Mariana León o el precio del éxito profesional*

Mariana León, independiente, soltera, pero agobiada por su soledad (Zecchi, B. 2006, p. 529). Al contrario que Sofía, continúa con sus estudios y se forma profesionalmente en psiquiatría. No obstante, a pesar de su éxito profesional, por el que podríamos ver a Mariana como una mujer segura y exitosa, muy lejos de su amiga Sofía, reducida al papel asignado a la mujer por la sociedad tradicional, Martín Gaité nos la presenta como una mujer vulnerable emocionalmente, que se desvive por obtener la más mínima muestra de cariño y quien no puede tolerar sentirse prescindible, como vemos en la siguiente cita: “Pero, en el fondo, lo que quería es que no me dejaran de necesitar” (p. 57).

En Mariana, observamos un anhelo constante de afecto, que se nos expone en la novela a través de su relación con los hombres, en concreto con su amigo Raimundo y, más adelante, con Manolo Reina. Una relación conflictiva de mutua dependencia. Raimundo abusa de la vulnerabilidad de Mariana, sobre la que hace recaer todos los cuidados cuando

⁴ Extraído de: Higuero, F.J. (1996). La exploración de la diferencia en Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité. *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 389-401.

padece esas crisis que le llevan incluso a intentos de suicidio; y Mariana, consciente de ello, no puede desprenderse de esa perniciosa influencia en parte por su afán de ser necesaria, en parte por su dependencia y debilidad emocional. La propia Mariana confiesa su falta de amor propio: “supe que me estaba abandonando a lo que él decidiera, porque yo no tenía fuerzas para seguir llevando las riendas de nada.” (p. 53)

Y cuando Raimundo supera sus crisis y se repone de esos intentos de suicidio, Mariana ya no le es útil, se desprende de ella, como si de una colilla⁵ se tratara y es la indiferencia y la incomunicación lo que más le duele a esta mujer que se autoanaliza constantemente en sus cartas-diarios, pero a la que le cuesta tomar decisiones drásticas para solucionar sus problemas emocionales. Es la típica crisis de la mujer madura, que llega a preferir una mala vida diaria, enemiga de las innovaciones, a romper con todo.

“Estaba empezando a resbalar por la pendiente y lo sabía. Ahora le tocaba a él pedirme que lo mirase, pero se saltó el turno. El cuarto olía a cerrado, a tabaco, a sudor.

—No te echo, reina, quédate si quieres —dijo con voz desenfadada—. Lo único es que voy a salir un rato. Empiezo a sentir un poco de claustrofobia y necesito darme una vuelta. Me imagino que lo comprenderás, ¿no?

—Sí, claro. ¿Te apetece que te acompañe?

—Pues mucho no, francamente. Veo que no lo has comprendido.” (p. 63)

A medida que avanzamos en la novela, Mariana León exhibe sin tapujos (al fin y al cabo, es una confesión a su amiga íntima) su situación personal, lo que permite que observemos su progresiva desintegración psicológica. Partiendo de los condicionantes previamente mencionados, hay otros factores que inciden en Mariana y a los que podemos culpar de conducirla a este trance emocional. Uno de estos factores es sin duda su falta de identidad. “No encuentro mi voz ni mi sitio, ¿sabes?, eso es en resumen lo que me pasa, y necesito robárselo a otro, a quien sea, lanzarme a la suplantación del prójimo vivo o muerto, ficticio o real” (p. 182).

Esta falta de identidad se da a raíz del agotamiento profesional que padece: “dejarme de tanto psicoanálisis” (p. 193). Profesión que alguna vez tomó como vía de escape a su vida personal: “no pararía de mirar la agenda y que no tendría tiempo de quedarme a solas conmigo misma ni de preguntarme por qué *no me aguento*” (p. 88). Una vez que este pilar fundamental en su vida ha dejado de llenarla, Mariana entra en un bucle de autoanálisis que revela la infelicidad en la que ha estado sumergida, pero a la que no quería enfrentarse. Este éxito profesional a su vez implicó una desatención de su vida personal. Entonces, se replantea las decisiones tomadas a lo largo de su vida por el repentino miedo a la soledad, una vez alcanzada la madurez. Mariana, ahora siendo una mujer madura, agotada profesionalmente, comienza a mostrar un cierto arrepentimiento y preocupación por la posibilidad de no sentirse querida, ya que no ha podido formar una familia. Martín Gaité nos lo expone a través

⁵ Las colillas que están pisadas en la alfombra de la casa de Raimundo.

de las reiteradas ocasiones en las que menciona su miedo a la soledad: “No aguanto la soledad, no la aguanto, me da miedo.” (p. 87).

Tesis respaldada por Higuero: “Mariana, a pesar de vivir sola, siente una necesidad interna ineludible de entrar en comunicación pragmática con alguien, llegando a usurpar hasta territorios ajenos” (1996, p. 410). Mariana tras recuperar el contacto con su mejor amiga, expresa: “(tu primera tanda de deberes, que releo mucho) ha supuesto un abono revitalizante para mi huerto seco y descuidado, porque de entonces acá no paro de podar y de rastrillar cada vez más a fondo, arrancando hierbajos” (p. 144).

Esto nos muestra cómo el reencuentro con Sofía mitiga el efecto de la crisis, devolviéndole el sentido a su vida y al mismo tiempo, retomar la escritura, mediante la cual la protagonista reflexiona sobre su vida y lo que le ayuda a afrontar el vértigo de la indecisión, que es donde según Mariana “podría salir algo que valga la pena” (p. 193).

La reconocida psiquiatra se ha dedicado a escribir durante varios años, sin obtener avances significativos un ensayo sobre el erotismo: “por qué no me gusta, por dónde falla este análisis que emprendí hace unos años con tanta arrogancia, se vuelve a abrir la herida de mis obsesiones más secretas” (p. 108). Según Raimundo, Mariana no avanza con el ensayo puesto que para ello debe dignarse a bajar a esos pozos de oscuridad a los que teme. Martín Gaité nos da espacio a la imaginación con estas declaraciones, esos “pozos de oscuridad” bien podrían ser la incapacidad de Mariana por darse completamente a alguien, por querer y ser querida sin los límites impuestos por una mujer que, a pesar de todos sus conocimientos psicológicos, no logra liberarse de sus miedos emocionales. Esta represión que podría padecer Mariana podría sumarse al conjunto de factores que la conducen a la crisis de madurez.

Un excelente ejemplo de lo que digo es el personaje Manolo Reina. Un antiguo novio de Mariana al que conoce en Cádiz y con el que vive una breve pero intensa relación. Manolo podría haber sido el “hombre de su vida”, ella misma lo confiesa:

esbozo la figura de Manolo Reina, uno de los hombres que mejor me han tratado y me han sabido entender, un verdadero cielo. Un paraíso perdido por mi culpa, que fui quien recogió velas tras el crescendo imparable de aquel verano. Por él, hubiéramos intentado una convivencia más larga, a pesar de la diferencia de edad. Pero tuve miedo (p. 98).

Su viaje desesperado y fracasado a Cádiz en busca de ese “paraíso perdido” hay que entenderlo como el último intento por recuperar un tiempo que ella misma sabe perdido.

3. DISCUSIÓN

Tras el análisis de las dos protagonistas de la novela *Nubosidad variable* puedo declarar firmemente que su autora, Carmen Martín Gaité, explora la crisis de la mujer madura en esta obra durante los años 70, una etapa marcada por las expectativas sociales impuestas al género femenino por la ideología tradicionalista o conservadurismo tras la dictadura de Francisco Franco. Esto, como la autora nos revela, condiciona el desarrollo personal y profesional de la mujer, además de su realización personal.

Martín Gaité logra esto a través de la construcción de protagonistas opuestas y a la vez complementarias, tanto en personalidad como en el rol que cumplen, con el propósito de exponer la ineludible crisis que surge en la madurez, que lleva a las mujeres a reflexionar sobre las decisiones que han tomado a lo largo de sus vidas. Sofía quien hace un ejercicio de introspección sobre sus distintas facetas como madre y esposa, y Mariana quien lo hace sobre sus inestables relaciones personales y su insatisfacción profesional. Si bien podríamos considerar a Sofía el “alter ego” de Mariana, y a Mariana el “alter ego” de Sofía por la vida y personalidad contraria que presentan, hay dos aspectos en los que coinciden. Las cuestiones que se plantean adquieren un carácter perentorio, que no dejan descansar a las protagonistas hasta el desenlace final de la obra que les permite eliminar ese desasosiego y angustia vital.

La autora no intenta imponer límites a sus personajes, sino que les permite expresarse y transmitir sus experiencias de manera auténtica, lo que enriquece el análisis de la crisis emocional que enfrentan. Y en este sentido, ambas mujeres toman la decisión de romper con sus respectivas vidas, encontrando en la otra el apoyo necesario para tomar esa decisión. Ambas aspiran únicamente a la paz y tranquilidad conseguida tras haberse liberado de las cadenas que inicialmente desencadenaron su crisis emocional. Lo que podemos asumir como el fin de la crisis emocional.

Sofía y Mariana son, en definitiva, dos caras de la misma moneda, sin que sea necesario identificar a una con la cara y a otra con la cruz, pues ambas tienen su anverso y su reverso. Y al mismo tiempo, se complementan entre sí. Las dos mujeres enfrentan sus respectivos pasados llenos falsas luces y muchas sombras, y han decidido tomar las riendas de sus vidas. Son ellas las que, a través de un proceso de introspección en sus cartas, logran superar el momento de crisis, precisamente en esa madurez en la que deberían sentirse realizadas y, como citamos al comienzo, cuando debería haber armonía entre su identidad y las experiencias vividas, las cuales se han ajustado gradualmente a lo largo del tiempo, manteniendo un equilibrio con su percepción de sí misma.

La autora resalta la importancia de la amistad femenina como un soporte crucial en la búsqueda de sentido y autorrealización. La relación entre Sofía y Mariana actúa como un espejo donde ambas se reflejan y se descubren mutuamente, encontrando en la otra la fuerza y la comprensión necesarias para enfrentarse a sus propias luchas internas. Esta amistad les permite desafiar las expectativas externas y les ofrece un espacio de empatía y entendimiento en el que pueden ser vulnerables y honestas.

Martín Gaité invita al lector a reconocer el poder de la introspección y la escritura como mecanismos de autoconocimiento y sanación, y presenta la historia de Sofía y Mariana como una exploración de cómo las mujeres pueden encontrar un camino hacia la autorrealización en etapas más avanzadas de la vida. En última instancia, *Nubosidad variable* se convierte en una invitación a reflexionar sobre la importancia de escucharse a una misma, de valorar la autenticidad y de utilizar los desafíos emocionales como catalizadores para el crecimiento y la renovación personal.

Por lo tanto, podemos concluir que la autora ofrece en *Nubosidad variable* un análisis detallado y profundo de la crisis emocional que muchas mujeres maduras enfrentan en algún

momento de sus vidas, poniendo especial énfasis en la complejidad de estas crisis, mostrando cómo afectan de manera intensa y particular a sus dos protagonistas, Sofía y Mariana, quienes representan diferentes facetas de esta búsqueda interna. A través de su relato, Martín Gaité explora los desafíos que ambas enfrentan en su esfuerzo por alcanzar un sentido de autorrealización en una etapa de la vida en la que muchas mujeres suelen experimentar una reflexión profunda sobre su pasado, sus decisiones y los roles que han asumido.

A través de las experiencias de estas dos mujeres, Martín Gaité muestra que la autorrealización no es un objetivo estático o externo, sino un proceso personal y en constante cambio, que requiere tanto de autoconocimiento como de valentía para desafiar las expectativas impuestas.

En *Nubosidad variable*, la escritura es mucho más que una herramienta; se convierte en el medio a través del cual las protagonistas encuentran un espacio seguro para expresar sus pensamientos y emociones sin censura. A través de las cartas y los escritos, Sofía y Mariana son capaces de explorar sus sentimientos y recordar momentos de sus vidas, lo que les permite confrontar sus miedos, ansiedades y deseos de una manera directa y significativa. Así, Martín Gaité plantea que el acto de escribir, además de ser un proceso de autoexploración, es una vía para sanar las heridas emocionales y reencontrarse con una versión más auténtica de uno mismo.

Además, esta novela expone la importancia del apoyo y la conexión entre mujeres, en este caso, a través de la amistad de las protagonistas. La relación entre las protagonistas actúa como un vínculo que permite a ambas compartir sus luchas personales y desarrollar una comprensión profunda de sus propias vidas. En la compañía de la otra, encuentran el ánimo necesario para abordar sus conflictos y asumir los cambios necesarios para su crecimiento personal. La novela no solo destaca la importancia de esta relación, sino que también sugiere que, en muchos casos, la amistad y el apoyo entre mujeres son elementos esenciales para superar crisis emocionales y alcanzar una mayor claridad sobre el propio camino hacia la plenitud.

En conclusión, a través de *Nubosidad variable*, Carmen Martín Gaité ofrece una reflexión profunda sobre la compleja búsqueda de la autorrealización femenina en la madurez. La autora invita al lector a ver la crisis emocional no como un obstáculo, sino como una oportunidad para el autoconocimiento y la evolución personal. La novela sugiere que, mediante la reflexión, la escritura y el apoyo mutuo, las mujeres pueden enfrentarse a sus dudas y desafíos y encontrar en este proceso una versión más plena y auténtica de sí mismas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dzelme, I. (2007). *The experience of personal crisis among mature ethnic Latvian women: A phenomenological exploration* [Tesis doctoral, Union Institute and University].

- Fernández, C., & Martín Gaité, C. (1979). Entrevista con Carmen Martín Gaité. *Anales de la narrativa española contemporánea*, 4, 165–172. Society of Spanish & Spanish-American Studies.
- Grandes, Almudena. *Atlas de Geografía Humana*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Guardiola, M. L. (2015). *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: Renovación de la novela epistolar. *Hispania*, 98(4), 672–673.
- Higuero, F. J. (1996). La exploración de la diferencia en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité. *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 389–401.
- Martín Gaité, C. (1982). Las mujeres liberadas. En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (p. 101). Editorial Destino.
- Martín Gaité, C. (2006). *Nubosidad variable* (Vol. 134). Editorial Anagrama.
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. A. M. Bravo (trad.). Cátedra, 1970.
- Molías, I. (2010). *Nubosidad variable*, Carmen Martín Gaité, Editorial Anagrama. *Lector de tiempos modernos*. Recuperado de <https://lectorestiempomodernos.wordpress.com/2010/10/28/nubosidad-variable-carmen-martin-gaite-editorial-anagrama/>
- Teruel, J. (2024). Prefiguraciones literarias en la correspondencia de Carmen Martín Gaité con Juan Benet: “La búsqueda de interlocutor”, El proceso de Macanaz y Retahílas. Versants. *Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 71(3).
- Torres Torres, A. (1995). La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité. *Anuario de Estudios Filológicos*, 18, 499–506.
- Vega, C. (2020). *Carmen Martín Gaité: La narrativa entre el realismo y la fantasía*. Recuperado de <https://letraslibres.com/revista/la-narrativa-de-carmen-martin-gaite-entre-el-realismo-y-la-fantasia/>
- Zecchi, B. (2006). Inconsciente genérico, feminismo y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité. *Arbor*, 182(720), 527–535.

GOMELAS Y FUNCIONARIAS: REPRESENTACIONES DEL EXILIO FEMENINO DE LA CLASE PUDIENTE EN *TRANSPARENTES. HISTORIAS DEL EXILIO COLOMBIANO*

GOMELAS AND CIVIL SERVANTS: REPRESENTATIONS OF FEMALE EXILE FROM THE UPPER CLASS IN TRANSPARENTES. HISTORIAS DEL EXILIO COLOMBIANO

Fernando Candón-Ríos
Universidad de Cádiz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5402-090X>



RECIBIDO:
15/03/2025
ACEPTADO:
14/04/2025

Resumen: El presente artículo analiza la representación de las mujeres exiliadas de clase pudiente en la novela gráfica *Transparentes. Historias del exilio colombiano* (2020). El trabajo, basado en testimonios reales, está producido y promovido por la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad (CEV). Mediante los personajes de Olga y de Claudia se visibiliza cómo la migración afecta a la identidad y a la memoria de los exiliados. Las protagonistas se enfrentan a un “olvido evasivo” que transmiten a la siguiente generación. Se evidencia así la identidad fragmentada y se cuestiona una serie de estereotipos ligados al exilio y al género. En consecuencia, el estudio adopta una perspectiva semiótica para examinar los elementos visuales y verbales que articulan el trauma del desplazamiento. De esta forma, se analiza la representación del relato femenino en la configuración de la novela gráfica y se reflexiona sobre la agencia de las mujeres representadas frente a narrativas tradicionales del exilio forzado.

Palabras claves: exilio, novela gráfica, Colombia, memoria, trauma.

Abstract: This article analyzes the representation of wealthy exiled women in the graphic novel *Transparentes. Historias del exilio colombiano* (2020). The work, based on real testimonies, was produced and promoted by the Colombian Truth Commission (CEV). Through the characters of Olga and Claudia, the narrative highlights how migration affects the identity and memory of exiles. The protagonists face an “evasive oblivion” that is passed on to the next generation. This reveals a fragmented identity and questions a series of stereotypes related to exile and gender. Consequently, the study adopts a semiotic perspective to examine the visual and verbal elements that articulate the trauma of displacement. In this way, it analyzes the representation of the feminine narrative in the configuration of the graphic novel and reflects on the agency of the women portrayed in contrast to traditional narratives of forced exile.

Keywords: exile, graphic novel, Colombia, memory, trauma.

El presente artículo analiza la representación de las mujeres exiliadas en la novela gráfica *Transparentes. Historias del exilio colombiano* (2020), del historietista Javier de Isusi. El estudio se centra en los testimonios de aquellas mujeres que, gracias a sus recursos económicos y redes sociales, lograron exiliarse en países como Estados Unidos o España. A partir de una lectura transversal, se examina cómo la obra configura visual y discursivamente la experiencia del exilio en función de la posición socioeconómica de los personajes analizados. Así, se contrasta su capacidad de movilidad con la de otros desplazados en situaciones de mayor vulnerabilidad. Desde esta perspectiva, el artículo explora la intersección entre identidad, trauma, memoria y género en la construcción de estas narrativas. Se presta especial atención a la manera en que la novela gráfica articula la experiencia migratoria dentro de un marco de desigualdad estructural.

El trabajo se enmarca en una perspectiva teórica que emplea el concepto de *exiliado* desarrollado por Edward Said (1996, 2012) y la noción de *olvido evasivo* propuesta por Paul Ricoeur (1999). Para la aplicación de estos conceptos, se adopta una metodología de lectura transversal, que permite tratar el análisis desde una perspectiva que aborda distintas dimensiones de la condición de exiliado.

El artículo se estructura en dos secciones principales. En la primera (“Introducción histórica”), se desarrolla el contexto histórico del conflicto armado en Colombia y se examina la creación de las distintas comisiones de la verdad establecidas para abordar los episodios de violencia que han marcado al país. La segunda parte (“La mujer pudiente en *Transparentes. Historias del exilio colombiano*”) se centra en el análisis de las representaciones de los personajes de Olga y de Claudia al explorar cómo sus experiencias de exilio se configuran en la novela gráfica; posteriormente, se ofrece una reflexión crítica sobre los conceptos de exiliado y de memoria y de olvido, y se profundiza en la importancia de la condición femenina en la experiencia del exilio. Finalmente, se presentan las conclusiones del estudio.

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Las dinámicas sociopolíticas de Colombia a lo largo del siglo xx han estado marcadas por episodios de violencia persistente. Esta situación responde a múltiples factores, entre los cuales destaca la fragilidad de un Estado incapaz de ejercer el monopolio de la violencia. En esta coyuntura histórica se ha dado situaciones como la aparición de grupos paramilitares, el auge del narcotráfico y la consolidación de diversas guerrillas. En dicho contexto, la población se enfrenta a una inestabilidad socioeconómica y política constante, donde la violencia se ha convertido en un elemento estructural de la vida cotidiana.

La incapacidad estatal para controlar a los grupos armados, arraigados en distintas regiones del país con intereses divergentes, ha permitido que estos, mediante diversas estrategias, influyan en las políticas gubernamentales y las orienten a favor de sus propios intereses. Ante esta realidad, el exilio se ha convertido en una de las pocas alternativas de supervivencia para parte de la población. En consecuencia, la Comisión de la Verdad (2022a) estima que más de un millón de colombianos se han visto forzados a abandonar el país.

Tras la firma del acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP en 2016, se promovió la creación de una entidad autónoma con la función de esclarecer los sucesos ocurridos en el conflicto interno colombiano. Dicha entidad recibió el nombre de *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* (CEV). No obstante, la CEV no constituye la primera comisión de esta naturaleza en Colombia; han existido otras iniciativas anteriores que son: la *Comisión de Estudios sobre la Violencia* (1987), la *Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia* (2005-2006) y la *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas* (2014-2015).

La razón de ser de la CEV radica en su misión de exponer públicamente los hechos ocurridos durante el conflicto armado sin la interferencia de actores implicados. En este sentido, el Decreto 588 de 2017 de la Presidencia de la República (5 de abril de 2017) establece que los principales objetivos de la comisión son: “(la) búsqueda y esclarecimiento de la verdad, promover el reconocimiento de las víctimas y de las responsabilidades, así como la convivencia en los territorios y garantizar la no repetición. También contribuirá a la construcción de la paz y promoverá un ambiente de diálogo con enfoque territorial, diferencial y de género” (Kalach Torres, 2016, p. 119).

Desde su creación, la CEV ha recopilado el testimonio de más de 30000 personas (Cardozo Ruidiaz *et al.*, 2022, p. 189). De estos testimonios, 23968 corresponden a víctimas del conflicto armado, entre las cuales 8638 son mujeres (Comisión de la Verdad, 2022b). La labor de la comisión resulta fundamental debido a la complejidad la situación, en la que intervienen múltiples actores y perspectivas. Una de sus principales conclusiones es que el exilio ha sido una de las consecuencias más severas del conflicto. En este sentido, el trabajo de la CEV ha registrado el testimonio de 2379 personas en situación de exilio¹; sin embargo,

¹ La CEV configura el concepto *exilio* como “la salida y separación forzada de quienes han tenido que salir del país debido al conflicto armado interno. El término ‘exilio’ se usa aquí para señalar las razones políticas y el vínculo entre los hechos del conflicto armado y la búsqueda de protección internacional” (2022c, p. 31).

los informes finales no detallan la distribución de estos testimonios según el sexo de los participantes.

El exiliado es, por tanto, una parte representativa de la población afectada. A pesar de ello, la ausencia del individuo que huye por supervivencia tiene, entre otros costes, la pérdida de voz en el lugar que abandona. El exiliado *no consta*, existe, pero se le concibe como *invisible*. Así, no figura en los registros como bien recuerda la CEV: “Las estadísticas oficiales de la Unidad de Víctimas señalan que solo a partir de 1985 y hasta 2021 hubo más de nueve millones de víctimas del conflicto armado interno; sin embargo, la mayoría de quienes tuvieron que huir del país a causa de la guerra no están incluidos en esta cifra” (2022c, p. 2). La invisibilización del exilio tiene efectos concretos: los acuerdos y transformaciones sociopolíticas vinculadas a la resolución del conflicto no contemplan a quienes han debido abandonar el país, ya que su exclusión de los registros oficiales les priva de agencia política y de representación en los procesos de justicia transicional. Los desplazados se arraigan en el país que los acoge, y sus hijos, muchos nacidos o crecidos en el exilio, no conciben lo colombiano como su cultura de origen. En este sentido, Edwar Said define la situación del exiliado como: “un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro (1996, p. 60). El destino del migrante colombiano depende en gran medida de sus recursos económicos y de sus redes sociales. Países como Ecuador, Estados Unidos y España han sido destinos recurrentes, si bien los niveles de integración y protección varían en función de las políticas migratorias y del estatus jurídico con el que ingresan a estos territorios.

2. LA MUJER PUDIENTE EN TRANSPARENTES. HISTORIAS DEL EXILIO COLOMBIANO

La novela gráfica se ha impuesto en los últimos años como un género en el que las narrativas testimoniales han cobrado una creciente relevancia entre lectores y críticos. Casos como *Maus: A Survivor's Tale* (Spiegelman, 1986), *Persepolis* (Satrapi, 2000) o *Fun Home* (Bechdel, 2006), por citar algunos de los más célebres, se han consolidado como referentes dentro del imaginario cultural contemporáneo. Al mismo tiempo, han funcionado como vehículos para la representación de historias que abordan cuestiones como la política, la sexualidad o el exilio desde una perspectiva biográfica y, en ocasiones, autobiográfica. Existe, por tanto, una relación directa entre el género tratado y la memoria, como afirma Hillary L. Chute: “comics and the movement, or act, of memory share formal similarities that suggest memory, especially the excavation of childhood memory, as an urgent topic in this form” (2010, p. 3).

En los últimos años, la novela gráfica ha dejado de concebirse socialmente como una forma marginal de expresión artística para pasar a ser entendida como un género legítimo y válido para tratar temáticas complejas. Siguiendo esta línea, Moreno-Nuño afirma sobre el reconocimiento y desarrollo de estas: “is their rapprochement to a traumatic historical past

through the comic strip, a genre which, historically, presupposes a much more scant cultural capital than, for example, poetry or theater” (2009, p. 179).

En paralelo a esta evolución, las historias femeninas han cobrado gran relevancia entre los temas que se tratan. Las experiencias cotidianas y, con especial énfasis, el tratamiento de los traumas han puesto en primera línea a este género. Gran parte de ese éxito se debe a la manera en que la intersección entre la modalidad verbal y la pictórica permite representar lo indecible, especialmente en lo relativo al trauma y la memoria. De esta, el tratamiento de experiencias extremas, como son el caso de traumas desde la perspectiva femenina, se ha transformado en una de las temáticas recurrentes. En este sentido, Marianne Hirsch expresa lo siguiente:

In traumatic histories, gender can be invisible or hypervisible; it can make trauma unbearable or it can serve as a fetish that helps to shield us from its effects. It can offer a position through which memory can be transmitted within the family and beyond it, distinguishing mother-daughter transmission from that of fathers and daughters or fathers and sons, for example. It can offer a lens through which to read the domestic and the public scenes of memorial acts (2012, p. 18)

De acuerdo con lo expuesto, en el caso de los exiliados de segunda generación las referencias de la tierra de origen y del conflicto original vienen dadas por la primera. Sin embargo, cuando esa transmisión no se produce de manera directa, el desarraigo se intensifica y la identidad se construye en un vacío que podría ser llamado como *memoria ausente* o *memoria fragmentada*. Siguiendo estos argumentos, Said afirma: “Porque el exilio, a diferencia del nacionalismo, es fundamentalmente un estado discontinuo del ser” (2012, p. 160). Por tanto, y en atención a lo comentado por Hirsch, se puede destacar un especial vínculo entre las relaciones directas femeninas de madre e hija en lo referente a la memoria y los traumas. Este vínculo no solo se manifiesta en la vida real, sino que también queda representado de manera recurrente en el género novela gráfica, donde la imagen y el texto operan en un espacio en el que la subjetividad femenina encuentra una vía de expresión para narrar su experiencia singular de la memoria del exilio, ya sea heredada o reconstruida.

La novela gráfica *Transparentes* es un trabajo impulsado por la CEV, específicamente por el comisionado Carlos Martín Beristain, y desarrollado por el historietista Javier de Isusi. A través de esta obra, la comisión busca visibilizar los testimonios de los exiliados. La narración se estructura en torno a ocho historias protagonizadas por personajes cuya diversidad refleja las múltiples dimensiones del exilio. Este enfoque interseccional se vincula directamente con la labor de la CEV en la recopilación de testimonios. De los ocho protagonistas, cuatro son mujeres que representan distintas etnias y clases sociales.

Las diferencias socioeconómicas y culturales influyen de manera determinante en el destino del exilio. Mientras quienes carecen de recursos económicos, como la joven awá — personaje secundario que aparece en la trama de Ángela—, se ven obligados a refugiarse en Ecuador por su proximidad con Colombia, otros con mayor capital económico y redes de apoyo pueden optar por países como Estados Unidos, España o Francia. No obstante, el

trabajo de recolección de testimonios de la CEV no se limita al territorio colombiano, y busca el relato de los exiliados con indiferencia del lugar al que hayan emigrado.

2.1. *El personaje de Olga*

La historia del personaje de Olga es la primera de las protagonistas que aparecen en la novela. En las páginas de presentación previas al inicio de los relatos, su personaje aparece con la afirmación “Soy colombiana. Me instalé en los Estados Unidos hace veinte años ya” (Isusi, 2020, p. 6). La viñeta con la que comienza su trama dispone de una didascalía que indica “Miami (Estados Unidos)”. En ella se representa un enorme salón de una lujosa residencia familiar. El fondo de la imagen muestra enormes cristaleras desde las que se aprecian rascacielos y palmeras que se muestran a modo de metonimia del paisaje característico de la zona. El foco está localizado sobre la mesa donde un teléfono móvil — que se asemeja a uno de los modelos Iphone— está recibiendo la llamada de *Claudia*. El punto de fuga de la viñeta se dirige hacia el fondo de la estancia, donde Olga —expuesta como una señora adinerada, de silueta esbelta y que porta joyas y peinado de peluquería— aparece en dirección al teléfono.

El personaje de Olga representa a los exiliados por parte de la oligarquía colombiana que, tras ser víctima de la violencia en diferentes grados, se van al extranjero huyendo de la guerrilla o del terrorismo. La capacidad económica de su núcleo familiar no solo se aprecia en su residencia o en su apariencia, sino también en otros elementos como el lugar de vacaciones —en la llamada con Claudia hace alusión a que su hijo y el padre de este están en las Bahamas—. La razón de su exilio se desvela en la conversación con Bernardo —profesor universitario de ella, activista político en el exilio, y antiguo amante—: “Los meses de angustia pendientes del teléfono... las discusiones familiares sobre de quién fue la culpa... Habrán matado a papá... será suficiente la plata que juntamos... deberíamos no pagar” (p. 36).

Olga exhibe su condición de adinerada con un marcado clasismo y racismo, evidentes en el encuentro con Bernardo. Ambos se han citado en una cafetería, donde el camarero es una persona racializada. Tras atenderla, ella le espeta a Bernardo: “¿Por qué me citaste acá? ¿No había un sitio peor? [...] No me gusta la zona” (p. 32). Este comentario se expone acompañado de un primer plano del personaje femenino que manifiesta mediante su rostro un gesto de desprecio.

Su personaje se presenta como la hija de un gobernador al que define como “un firme defensor del Estado de Derecho” (p. 104). El secuestro y la muerte de su padre fueron pertrechados por un grupo que no se identificó —“¡Guerrillas! ¡Paracos! ¡Narcos! ¿Qué más da? ¡A todos les interesa que no funcione el Estado de Derecho!” (p. 104)—. Aunque durante el desarrollo de la trama, el personaje no desvela directamente el punto de unión entre Bernardo, Inés (compañera desaparecida y asesinada, y madre del personaje de Iris), Claudia y ella, se sugiere al lector que todas participaban en un activismo político liderado por el profesor a favor de los movimientos de izquierdas. Este hecho se evidencia en la conversación telefónica que sostiene con Claudia al inicio de su historia: “Todo lo que ocurrió fue por su culpa. Si no nos hubiera metido todas aquellas ideas en la cabeza ¡Todavía

estaríamos las tres juntas viviendo en Bogotá con nuestras tardes de cartas los jueves en el club!” (p. 29).

En el marco temporal en el que se desarrolla la trama, Olga rechaza su condición de exiliada —“Yo estoy en Miami porque me da la gana, ¿OK? A mí nadie me dice donde tengo que vivir” (p. 32)—, al mismo tiempo que no reconoce la existencia actual de un exilio colombiano —“Y tú estás en Suiza porque te da la gana. Si quisieras ya habrías regresado a Colombia, ya nadie te va a matar, ¿Ah? Aquellos años pasaron” (p. 32)—. Una vez abandonado el activismo político y tras vivir en Estados Unidos por más de veinte años, el personaje niega la realidad del conflicto armado. En este sentido, Said reflexiona sobre la condición del exiliado: “Verse a sí mismo libre de ilusión es crecer en conciencia, pero también significa vaciarse de la identidad histórica que se tiene” (2012, p. 107).

El relato de Olga la sitúa en una posición de poder. A pesar de haber realizado proselitismo político a favor de la izquierda en su juventud, su condición de oligarca se hace evidente cuando afirma: “¿Te acuerdas de la plantación de palma que compré? Ahora aparecieron unos campesinos diciendo que la tierra es suya” (Isusi, 2020, p. 27). El fenómeno del cultivo de palma aceitera en Colombia ha provocado, desde la década de los 90, una fuerte tensión entre las grandes empresas —que persiguen intereses económicos— y el campesinado, tensión que se ha traducido en el desplazamiento forzado de estos últimos. Las acciones de apropiación de la tierra requieren la intervención de un agente externo a las grandes corporaciones capaz de actuar al margen de la ley. De esta forma, el cultivo de palma aceitera y la ocupación de las tierras campesinas se asocian frecuentemente con los grupos paramilitares².

2.2. *El personaje de Claudia*

El personaje de Claudia no tiene la categoría de protagonista, ya que, aunque aparece directa o indirectamente a lo largo de la historia, no dispone de una trama propia. Se la representa como una de las tres amigas que colaboraron en Colombia con Bernardo en su activismo político y, además, como la madre de uno de los personajes principales (Camilo). Su primera aparición ocurre al inicio de la historia de Olga. Es ella quien la llama por teléfono para hablar sobre cómo les va, lo que evidencia un alto grado de amistad entre ambas.

Los hechos que la obligaron a exiliarse en España se exponen en el capítulo dedicado a su hijo Camilo. Al inicio, este aparece con un grupo de amigos que pertenecen a una asociación española de exiliados colombianos. Durante la conversación que mantienen, afirma que su madre colabora con la agrupación, a lo que uno de ellos responde: “Camilo, tu mamá colabora con plata, nada más” (Isusi, 2020, p. 40). Tras esto, otro compañero le dice: “Tu mamá es Claudia, ¿verdad? La que era abogada allá en Colombia” (p. 40).

Hasta entonces, Claudia solo había aparecido de forma indirecta en la obra; el lector únicamente sabe de ella que vive en España, que formó parte del grupo de jóvenes que siguieron a Bernardo hasta que se fueron al exilio, y que trabajaba en temas legales. Sin

² Véase Rey Sabogal (2013); Piñeros-Lirarazo (2019); Castillo-Niño *et al.* (2022); Serrano Zapato (2024).

embargo, a medida que avanza la trama y tras su primera aparición física, madre e hijo mantienen una conversación trascendental para la historia.

Camilo se presenta como un exiliado de segunda generación que desconoce su cultura de origen y el motivo de su condición. Esto se debe a que su madre ha evitado abordar dichas cuestiones hasta aquel momento: “Siempre que empezamos a hablar de Colombia, me sales con cualquier otra cosa” (p. 45), “Me pongo a investigar sobre Colombia y ¡me encuentro con un montón de cosas que tú nunca me contaste! Tú me hablas de la inseguridad, la violencia, los narcos, la guerrilla, así, en abstracto... pero nunca me contaste por qué saliste tú” (p. 47).

A medida que avanza la conversación, el personaje de Claudia se muestra cada vez más afectada, hasta que rompe a llorar y comienza su relato afirmando que trabajaba en Bogotá como ayudante del fiscal. Durante una investigación sobre falsos positivos, en la que estaba implicada una persona influyente, descubre la gravedad de estas prácticas. Estas ejecuciones extrajudiciales se intensificaron en los últimos años del gobierno de Álvaro Uribe, concretamente entre 2006 y 2009. En dicho período se promulgó el Decreto 029 de 2005, que establecía un programa de incentivos para los miembros del ejército que demostraran resultados positivos en su lucha contra la guerrilla. El Ejército Nacional de Colombia se vio envuelto en una serie de asesinatos en los que militares presentaban a civiles muertos como bajas enemigas dentro del conflicto armado colombiano. La prensa denominó a estos asesinatos “falsos positivos”. La finalidad de esta práctica era manipular las estadísticas para que resultaran favorables.

Estas ejecuciones extrajudiciales contaban con el visto bueno de los superiores y de los mandos de alta graduación, como señala Human Rights Watch: “Todos los ‘falsos positivos’ fueron informados oficialmente a comandantes de unidades tácticas, brigadas y divisiones como muertes en combate, y las circunstancias frecuentemente poco verosímiles de los incidentes informados sugieren que estos deberían haber detectado irregularidades” (2015, pp. 24-25).

Claudia le cuenta a su hijo cómo recibió amenazas de muerte hasta que, un día, al llegar a su despacho, halló el cadáver de su secretaria, asesinada tras haber sido confundida con ella. En ese momento, según relata, decide huir del país:

No volví más a mi casa. Me marché del país en el primer vuelo que encontré. Mis papás no entendían por qué arriesgaba mi vida para defender a unos... guerrilleros. Eso nos separó... Para ellos todo vale en la lucha contra la guerrilla. ¡Pero yo no defendía a la guerrilla! ¡Yo defendía el Estado de derecho! ¿Cómo le explicas todo eso a un niño? (Isusi, 2020, p. 50)

El testimonio de Claudia evidencia la constante amenaza que enfrentan los funcionarios judiciales en Colombia debido a la violencia ejercida por los distintos actores del conflicto armado. Según el banco de datos del FASOL (Fondo de Solidaridad con los Jueces Colombianos), entre 1979 y 2022, los funcionarios del sector judicial han sufrido 359 asesinatos, 21 casos de tortura, 535 amenazas, 44 desapariciones, 50 exilios forzados y otros 50 desplazamientos obligados (FASOL, 2025).

2.3. *La identidad en el exilio, el olvido y el género*

La capacidad económica de Olga y de Claudia les permite emigrar a dos países, Estados Unidos y España respectivamente, donde el Estado de derecho está garantizado y donde no existen represalias directas por parte de los agentes del conflicto armado. Durante las primeras décadas de este, EE. UU. se erige como destino preferente de aquellos que pueden huir al hemisferio norte; sin embargo, a partir de los años 2000, paulatinamente será España el territorio de preferencia, como atestigua Mut Montalvá:

La presencia de inmigrantes colombianos en España es relativamente reciente. A partir del año 2000 asistimos a un rápido incremento de la migración colombiana en España que se produjo en un contexto de crecimiento general de la migración latinoamericana, lo que pone de relevancia la importancia de los vínculos históricos entre España y América Latina y la configuración de España como destino alternativo a los Estados Unidos. (2017, pp. 2-3)

Más allá de la calidad de vida presupuesta en sus nuevos destinos, los exiliados se enfrentan a una pérdida de su identidad y de su sujeto social en tanto que pasan a formar parte del otro. El trauma de esta pérdida y su incorporación forzada a un sistema en el que su existencia previa queda cancelada supone una suerte de *muerte en vida*, tal y como narra Said:

Haber vivido siendo miembro de una sociedad [...] donde un día se podía tener propiedades, desempeñar una profesión o tener un puesto de trabajo, formar una familia, asistir a la escuela, rezar, cultivar, e incluso morir como ciudadano, y luego de repente al día siguiente no poder hacer eso fue para la mayor parte de la gente que conocía una muerte en vida. (2012, p. 448)

Ante esta ruptura, una respuesta común en quienes experimentan el exilio es la negación de lo ocurrido, ya sea mediante el no reconocimiento de su propia condición (como en el caso de Olga) o a través del silenciamiento del pasado (como ocurre con Claudia). Como consecuencia, los hijos de ambos personajes, es decir, la segunda generación de exiliados, desconocen las razones del desplazamiento de sus progenitores. En este sentido, se observa un olvido generacional que disiente con el concepto de posmemoria propuesto por Hirsch:

"Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, any creation. (2012, p. 5)

Sin la aprehensión de una memoria heredada (posmemoria) ni un relato contextual explicativo, los hijos de quienes vivieron una experiencia traumática quedan atrapados en un vacío identitario. En *Transparentes*, tanto Olga como Claudia se aferran a lo que Paul Ricoeur denomina "olvido evasivo". Este tipo de olvido "consiste en una estrategia de evitación motivada por la oscura voluntad de no informarse, de no investigar el mal cometido en el entorno del ciudadano, en resumen, por una voluntad de no saber" (Ricoeur, 1999, p. 58).

Ambos personajes niegan a sus hijos el acceso al conocimiento de los sucesos históricos que las obligaron a huir, lo que los sumerge en una orfandad cultural. Privados de un marco de referencia sobre su origen, sus hijos quedan expuestos a imágenes fragmentarias y distorsionadas de Colombia, en las que el país de sus madres se reduce a los imaginarios mediáticos de violencia y narcotráfico. Un ejemplo de ello es el comentario de Olga a Claudia sobre el hijo de esta última: “No, yo solo le digo que Colombia es mucho más que Pablo Escobar. Pero no tengo estómago para explicarle nada” (Isusi, 2020, p. 27).

La representación de los personajes femeninos pudientes, Olga y Claudia, se limita a aspectos básicos de sus vidas personales, como el hecho de que Olga es una mujer divorciada y que Claudia no tiene una pareja colombiana, lo cual se deduce cuando sus hijos les solicitan a ellas explicaciones sobre su país de origen. Esta caracterización minimalista puede interpretarse como una forma de destacar la invisibilidad y la doble carga que enfrentan las mujeres en el exilio, quienes, además de lidiar con el trauma del desplazamiento, deben asumir roles familiares y sociales en contextos ajenos.

La condición de mujer y de exiliada implica una intersección de condiciones que acentúan las dificultades en comparación con sus pares masculinos. Según la CEV (Comisión de la Verdad, 2021), las mujeres en el exilio se enfrentan a un silenciamiento social que opera en dos niveles: por un lado, como exiliadas que han sido desarraigadas de su entorno cultural y, por otro, como mujeres que deben confrontar estructuras patriarcales tanto en su país de origen como en el de acogida. Esta doble condición marginal no solo complica su integración en la sociedad de destino, sino que también conduce a una disminución de su representación en las narrativas sobre el exilio, ya que estas tienden a centrarse en aspectos generales del desplazamiento forzado y omiten las particularidades de género (Comisión de la Verdad, 2021).

3. CONCLUSIONES

La figura del exiliado suele representarse como la de un sujeto que, tras verse obligado a huir de su lugar de origen, lo ha perdido todo y se encuentra en una situación de vulnerabilidad económica y social. En *Transparentes*, algunos testimonios se inscriben dentro de esta representación; no obstante, la obra también recopila relatos de personas con mayor estabilidad económica, lo que permite cuestionar el estereotipo dominante y mostrar la diversidad de experiencias dentro del exilio colombiano.

Este artículo analiza la representación de dos mujeres con recursos económicos que han experimentado el exilio desde una posición diferenciada: Olga, cuyo estatus proviene de los negocios familiares y la influencia política de su padre, y Claudia, quien ocupaba un cargo en el sistema judicial colombiano. La selección de estos casos responde a su carácter atípico dentro de la narrativa del exilio, ya que ambas protagonistas rompen con la imagen hegemónica del desplazado forzado como sujeto en extrema precariedad.

La CEV ha llevado a cabo un extenso trabajo de recopilación de testimonios de personas afectadas por el conflicto armado colombiano, entre ellos, los de quienes han experimentado el exilio. Conscientes de que el exilio implica un proceso de invisibilización,

la CEV ha promovido la divulgación y difusión de estos testimonios a través de la novela gráfica *Transparentes*. El título de la obra alude precisamente a esta condición de invisibilidad, como se señala en la propia narración: “¿Sabe? A mí me da la sensación de que quienes nos fuimos de Colombia nos volvimos transparentes a los ojos de los que se quedaron. Como que no contamos ya” (Isusi, 2020, p. 79). Esta metáfora implica la idea de que los exiliados no solo han sido desplazados físicamente, sino que también han sido borrados del imaginario colectivo y de las narrativas oficiales del conflicto. Algo que la CEV ha intentado revertir mediante su trabajo.

El exilio, como un proceso traumático de desarraigo, no solo implica la pérdida de hogar y de pertenencia, sino también supone una fractura profunda en la identidad del individuo. Los personajes de *Transparentes* muestran cómo el desplazamiento forzado despoja a las personas de su contexto social y cultural, quedando obligados a reconstruir su vida en un nuevo país donde su existencia previa se ve borrada o minimizada. La metáfora del *olvido evasivo* de Paul Ricoeur resulta ser clave en el objeto de estudio, ya que tanto Olga como Claudia emplean mecanismos de negación y silenciamiento para protegerse del dolor de la pérdida, pero también para evitar enfrentarse a las huellas traumáticas del conflicto. Al negarles a sus hijos el acceso a la historia de su desplazamiento, ambos personajes perpetúan una suerte de *olvido generacional*. En consecuencia, la segunda generación queda dislocada de la cultura de la que proviene su familia, lo que supone la posesión de una identidad y una memoria fragmentada. Existe, por tanto, una necesidad de escritura histórica que dé forma a la identidad que por naturaleza familiar les pertenece. En este sentido, Ricoeur opina que esta: “debería caracterizarse por un uso razonado del olvido implicado en el trabajo del recuerdo” (1999, p. 60).

En conclusión, *Transparentes* ofrece una mirada crítica y compleja sobre las experiencias del exilio colombiano. Como se ha visto a lo largo del artículo, la novela destaca las dificultades particulares a las que se enfrentan las mujeres desplazadas. A través de los testimonios de Olga y Claudia, la obra desafía los estereotipos dominantes sobre el exilio y la pobreza, al tiempo que muestra cómo las historias de mujeres con recursos económicos, a pesar de contar con una cierta estabilidad en sus nuevos destinos, no logran escapar a los efectos traumáticos del desplazamiento forzado. Este tipo de representación femenina no solo cuestiona la narrativa tradicional sobre el exilio, sino que también subraya las intersecciones de género y trauma al visibilizar una experiencia marginalizada tanto en la sociedad colombiana como en la sociedad de acogida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bechdel, A. (2006). *Fun Home: A Family Tragicomic*. Houghton Mifflin.
- Cardozo Ruidiaz, M.; Fischer, T.; López Giraldo, C.; Cure, S.; González Peralta; L. C. y Gómez Correal, D. M. (2022). ¿Cómo trabajó la Comisión de la Verdad en

- Colombia?. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 22(81), 189-227.
<https://doi.org/10.18441/ibam.22.2022.81.189-227>
- Castillo-Niño, J. V.; Castellanos-Bautista, D. M y Benavides-Castro, C. C. (2022). Expansión capitalista en San Alberto, Cesar: palma de aceite, transformación del trabajo y paramilitarismo (1960-2000). *Revista eleuthera*, 24(1), 35-55.
<https://doi.org/10.17151/elev.2022.24.1.3>
- Chute, H. L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press.
- Comisión de la Verdad (2021). *Visibilizando a las mujeres en el exilio*.
<https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/mujeres-en-el-exilio-vizibilizacion>
- Comisión de la Verdad (2022a). *Conoce "La Colombia fuera de Colombia", capítulo sobre el exilio en el Informe Final*. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/colombia-fuera-de-colombia-capitulo-sobre-el-exilio-en-el-informe-final>
- Comisión de la Verdad (2022b). Fichas en cifras. Comisión de la Verdad.
<https://public.tableau.com/app/profile/tableros.comisiondelaverdad/viz/fichas/Fichas>
- Comisión de la Verdad (2022c). *Resumen La Colombia fuera de Colombia: las verdades del exilio*.
<https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/2022-10/CEV LA COLOMBIA FUERA DE COLOMBIA DIGITAL 2022 vresumen.pdf>
- FASOL (2025). *Banco de datos. Fondo de Solidaridad con los Jueces Colombianos*.
<https://corpofasol.org/banco-de-datos/>.
- Hirsch, M. (1992). Family pictures: Maus, mourning, and post-memory. *Discourse*, 15,(2), 3-29.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Human Rights Watch (2015). *Rol de los altos mandos en "falsos positivos". Evidencias de responsabilidad de generales y coroneles del Ejército colombiano por ejecuciones de civiles*.
https://www.hrw.org/sites/default/files/report_pdf/colombia0615sp_4up.pdf
- Isusi, J. de (2020). *Transparentes. Historias del exilio colombiano*. Astiberri.
- Kalach Torres, G. M. (2016). Las Comisiones de la Verdad en Colombia. *Revista Jurídica Mario Alario D'Filippo*, VIII,(16), 106-124. <https://doi.org/10.32997/2256-2796-vol.8-num.16-2016-1534>
- Moreno-Nuño, C. (2009). The comic-strip of historical memory: An analysis of Paracuellos by Carlos Giménez, in the light of Persepolis by Marjane Satrapi and Maus by Art Spiegelman. *Vanderbilt Journal of Luso-Hispanic Studies*, 4.
- Mut MontalvÀ, E. (2017). *Haciendo visible lo invisible: los procesos de empoderamiento de las refugiadas colombianas y su vinculación con la acción colectiva para la defensa de los derechos humanos*. I Congrés ValenciÀ de Migracions. Les migracions al país ValenciÀ. Transformacions i reptes, Valencia, España. <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.10121.95845>

- Piñeros-Lizarazo, R. (2019). Cultivos flexibles y juventud rural trabajadora: de la caña de azúcar en Brasil al aceite de palma en Colombia. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (63), 75-100. <https://doi.org/10.17141/iconos.63.2019.3426>
- Rey Sabogal, C. (2013). Análisis espacial de la correlación entre cultivo de palma de aceite y desplazamiento forzado en Colombia. *Cuadernos de Economía*, 32(61), 683-718.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Said, E. W. (1996). *Representaciones del intelectual*. Paidós, 1994.
- Said, E. W. (2012). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Debate, 2000.
- Satrapi, M. (2000). *Persepolis (Vol. 1)*. L'Association.
- Serrano Zapata, Á. (2024). Reestructuración de la producción de aceite de palma en el Magdalena Medio mediante el control laboral a largo plazo. *Revista Controversia*, (222), 49-92. <https://doi.org/10.54118/controver.vi222.1325>
- Spiegelman, A. (1986). *Maus: A survivor's tale*. Pantheon Books.

RESISTENCIA POLÍTICO-AFECTIVA. AFECTOS (Y EFECTOS) SUBVERSIVOS EN *FATAL: UNA CRÓNICA TRANS* DE CAROLINA UNREIN

POLITICAL-AFFECTIVE RESISTANCE. SUBVERSIVE AFFECTS (AND EFFECTS) IN FATAL: UNA CRÓNICA TRANS BY CAROLINA UNREIN

Manuel Gatto
Università della Calabria

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2251-1285>



RECIBIDO:
01/03/2025
ACEPTADO:
01/05/2025

79

Resumen: Este artículo analiza la resistencia político-afectiva en *Fatal: una crónica trans* de Carolina Unrein, explorando cómo los afectos (y efectos) operan como ejes de resistencia frente a la violencia cisheteropatriarcal. A partir del giro afectivo y teorías de autores y autoras como Sara Ahmed, Lauren Berlant y Marlene Wayar, se examina cómo estos sentimientos, lejos de ser experiencias meramente individuales, constituyen respuestas colectivas que denuncian y desafían la norma. En particular, se discute que el odio y la rabia actúan como catalizadores de la conciencia crítica y la movilización política. Por otro lado, la soledad y el miedo son reinterpretados como espacios de resistencia y agencia. Unrein transforma su narración en una poderosa herramienta de denuncia y cambio, al desestabilizar las estructuras de poder a través de la revelación de la violencia sistémica que afecta a los cuerpos trans*. A través de una narrativa fragmentaria y diarística, *Fatal* subvierte las convenciones del género autobiográfico y ofrece un testimonio que va más allá de lo personal, posicionándose en el marco de una lucha colectiva por la visibilidad y el reconocimiento. En última instancia, el análisis revela que la escritura trans* se convierte en un acto político que transforma el dolor y la exclusión en herramientas de lucha y reivindicación.

Palabras claves: resistencia político-afectiva, afectos, giro afectivo, violencia cisheteropatriarcal, Carolina Unrein.

Abstract: This article analyses political-affective resistance in Carolina Unrein's *Fatal: una crónica trans*, exploring how affects (and effects) operate as axes of resistance in the face of cisheteropatriarchal violence. Drawing on the affective turn and the theories of authors such as Sara Ahmed, Lauren Berlant and Marlene Wayar, it examines how these feelings, far from being merely individual experiences, constitute collective responses that denounce and challenge the norm. In particular, it discusses how hatred and rage act as catalysts for critical consciousness and political mobilisation. On the other hand, loneliness and fear are reinterpreted as spaces of resistance and agency. Unrein transforms her narrative into a powerful tool for denunciation and change by destabilising power structures through the revelation of the systemic violence that affects trans* bodies. Through a fragmentary, diaristic narrative, *Fatal* subverts the conventions of the autobiographical genre and offers a testimony that goes beyond the personal, positioning itself within the framework of a collective struggle for visibility and recognition. Ultimately, the analysis reveals that trans* writing becomes a political act that transforms pain and exclusion into tools of struggle and vindication.

Keywords: political-affective resistance, afectos, affective turn, cisheteropatriarcal violence. Carolina Unrein.

1. INTRODUCCIÓN

En *Fatal: una crónica trans* (2020), Carolina Unrein teje una reflexión personal sobre los retos y afectos asociados con el proceso de transición, pero también ofrece una crítica feroz al orden normativo que regula los cuerpos, las emociones y los afectos. La autora se adentra en un recorrido íntimo y doloroso, marcado por el odio, el miedo y la rabia que, como veremos, producen la soledad. Estos afectos (y efectos) se presentan como respuestas a las condiciones sociales y políticas de la(s) vida(s) trans*¹ y como resultado de estructuras más amplias que regulan cómo los sujetos deben sentir y vivir su identidad. Este artículo busca explorar, a partir de la crónica de Unrein, el universo de los afectos trans, reflexionando sobre la constitución de las emociones como respuesta a las fuerzas normativas que estructuran la experiencia de ser trans, y en particular quienes experimentan una “transición en el sexo biológico” (Missé, 2013, p. 12).

¹ El asterisco funciona como “recordatorio de la multiplicidad y heterogeneidad de las identidades” que caben “dentro de ese término paraguas. Multiplicidades heterogéneas atravesadas por infinidad de variables étnico-raciales, geopolíticas, sexuales, de clase y corporales” (Millet, 2020, p. 36). La elección del término trans* pretende deliberadamente abrir la categoría a formas de existencia que se organizan en torno a la diversidad de género, pero sin agotarse en ella. El asterisco, afirma Jack Halberstam (2018, p. 4), deconstruye el sentido común de la transitividad, alejando la transición de la idea de un destino predeterminado y problematizando cualquier forma de conocimiento normativo que aspire a predeterminar el significado de las distintas expresiones de la variabilidad de género. Sobre todo, devuelve a las personas trans* la autoridad para definir de forma autónoma sus propias pertenencias y narrativas identitarias. En otras palabras, trans* puede convertirse en un nombre para designar formas expansivas de diferencia, existencias inciertas y políticas de subjetivación que rechazan la compartimentación de la experiencia. De este modo, el término entra en tensión con la propia historia de la diferencia de género, a menudo reducida a definiciones clínicas, enunciados prescriptivos y procesos de exclusión sistémica.

Mediante una estructura diarística que oscila entre el pasado y el presente, al narrar su proceso de transición Unrein revela también los afectos que la acompañan. Para entender mejor estos afectos, resulta útil recurrir a los marcos teóricos que analizan cómo las emociones se manifiestan tanto como respuestas individuales como producciones sociales, integrándose en un ámbito político y afectivo. En el caso del presente artículo, por citar sólo algunos ejemplos, se irá dialogando con el concepto de optimismo cruel de Lauren Berlant, que como veremos resulta central para entender el dolor y la frustración de los sujetos trans. Según Berlant (2011), el optimismo cruel es una forma de afectividad que se encuentra en aquellos que, a pesar de las promesas vacías de la sociedad, siguen aferrándose a la esperanza de un futuro mejor. No obstante, esta esperanza se encuentra teñida por la certidumbre de que ese futuro anhelado quizás nunca llegue, lo que provoca una sensación de deseo insatisfecho y frustración. En el contexto de la experiencia trans, este sentimiento se traduce en una lucha interminable por una aceptación que nunca se alcanza plenamente, en un mundo que promete inclusión pero que, en esencia, perpetúa las mismas dinámicas de exclusión y violencia.

En relación con el odio, Sara Ahmed proporciona claves esenciales para comprender cómo los sujetos trans son vistos y tratados por una sociedad que construye su identidad a partir del rechazo hacia lo que considera “diferente”. Ahmed destaca que el odio no es una emoción aislada; más bien, está profundamente arraigado en las estructuras sociales que valoran ciertos cuerpos mientras descalifican y marginan a otros. Así, el odio se transforma en una emoción que no solo se experimenta a nivel individual, sino que también se reproduce socialmente, impactando las formas en que los cuerpos trans son tratados, percibidos y representados. En este sentido, *Fatal* visibiliza el odio estructural que atraviesa el cuerpo y la existencia de la protagonista.

En conjunto, la obra de Unrein ofrece una profunda reflexión sobre cómo emociones como el miedo, el odio y la rabia forman parte de la experiencia personal de la autora y, al mismo tiempo, expresan una lucha colectiva por la visibilidad y el reconocimiento. *Fatal* se convierte así en un testimonio de resistencia afectiva y política, introspección y denuncia, que desborda los límites del género autobiográfico tradicional y que invita a quienes leen a repensar los cuerpos, los afectos y los géneros desde una perspectiva que los trascienda.

2. INFANCIA TRANS

Actriz y escritora argentina, Carolina Unrein publica su primera creación en 2019, *Pendeja: diario de una adolescente trans*, que antecede a *Fatal: una crónica trans* y la novela gráfica *El viaje real* (2023). La narrativa trans contemporánea constituye un espacio político y literario en el que las identidades disidentes encuentran voz y agenciamiento y, de hecho, en *Fatal* la autora se narra a sí misma a través de páginas de carácter diarístico. La obra, mediante una estructura fragmentaria y una exploración crítica de las normas sociales, articula una reflexión compleja sobre el yo trans como un devenir múltiple e inacabado.

En cuanto a la estructura, la obra consta de nueve capítulos no numerados o titulados que alternan pasado y presente en la narración, un epílogo sirviendo de manifiesto airado y

una sección de agradecimientos. Más concretamente, los capítulos están etiquetados con epígrafes que marcan arcos temporales que se refieren al antes y al después de la operación de cambio de sexo.

Además, es importante subrayar que en la primera edición de este libro aparece el prólogo escrito por Sosa Villada, quien afirma lo importante que es la figura que hay detrás de un texto. Unrein construye su narrativa en torno a un “yo” que se resiste a la estabilidad categorial. La estructura “mash-up” (Montes, 2022, p. 41) de la obra, con saltos temporales y fragmentos discontinuos, refleja la naturaleza fluida y en constante transformación del sujeto trans. El pensamiento fijo sobre su identidad acompañó el crecimiento de la autora y protagonista por mucho tiempo. Durante su infancia, Unrein se preguntaba muy a menudo: “¿Qué carajo soy? ¿Soy torta? ¿Soy mujer? ¿Soy trans? ¿Soy puto? ¿Soy una marica? Tal vez no soy ninguna. O tal vez, soy todas, mi propia creación especial” (Unrein, 2020, p. 142).

Para entender, por lo tanto, quién es la autora y qué desafíos tuvo que enfrentar para convertirse en Carolina Unrein, es necesario retroceder en el tiempo hasta el período de su infancia en Viale, “un pueblo de diez mil habitantes a una hora de Paraná, casi en el centro de la provincia” (p. 58). Esta etapa vital cobra un papel importante porque en la biografía trans es uno de los momentos más atravesado por la contradicción, durante el cual muchas personas trans empiezan a experimentar sentimientos de incongruencia de género. Estas vivencias pueden ser confusos y aterradores, especialmente cuando el individuo carece de las palabras o de los recursos para comprender y comunicar lo que está experimentando. Este fue el caso de Carolina, que define las infancias trans como “complicadas” (p. 23):

Tuve distintas etapas durante mi infancia. En un principio no me concebía como otra cosa que no fuera una nena. Me pensaba como una, me portaba como una. Me identificaba como una. Un par de años más tarde, en los juegos con mis amigas todavía no intervenidas por el espanto paterno, me llamé Jennifer, y era la hermana, la estilista, la diseñadora o la famosa de lo que fuera que estuviéramos jugando. (p. 23)

El feminismo de los años 70 nos enseñó a cuestionar la naturalización de los roles de género y a entender que muchas de las normas que rigen la infancia no son biológicas, ya que son construcciones sociales impuestas desde el nacimiento². A partir de los estudios feministas y de género, se comenzó a visibilizar cómo las expectativas en torno a la feminidad y la masculinidad moldean la manera en que les niños experimentan su identidad y expresión de género. Durante la infancia, se experimenta el género a través de formas diferentes a la

² Elena Gianini Belotti (1978) ya denunciaba cómo las niñas son educadas desde la primera infancia para obedecer y complacer, mientras que a los niños se les estimula la afirmación de su autonomía. Teresa de Laurentis (1987) profundiza esta crítica al proponer que el género se produce a través de múltiples tecnologías sociales como la educación o la familia, entre otros, que actúan como dispositivos disciplinarios desde la más temprana infancia. Judith Butler (2007) retoma esta crítica desde la teoría de la performatividad del género, al señalar que el género es una repetición de actos normados que se reiteran en el tiempo, construyendo la ilusión de una identidad estable. Lo que se presenta como natural, en realidad es el efecto de una puesta en escena regulada por discursos sociales. Desde una perspectiva interseccional y decolonial, autoras como María Lugones (2008) advierten que estas normas de género están atravesadas por relaciones de poder más amplias, como la raza, la clase y la colonialidad.

norma social, principalmente adoptando comportamientos considerados –socialmente– más apropiados para el género opuesto. Por ejemplo, en el caso de los niños a los que se asignó el género masculino al nacer, desde muy pequeños empiezan a mostrar preferencias por juguetes o ropa que la sociedad considera más apropiados para las niñas: muñecas, maquillaje, faldas y cocinas de juguete, o trivialmente llevar el corte de pelo más largo de lo normal. En el caso de las niñas a las que se les asignó el género femenino al nacer, en cambio, se observa una preferencia hacia actividades y juegos generalmente practicados por los niños, y una negación hacia prendas consideradas socialmente femeninas, como las faldas o las medias de tul.

Carolina, como se ha visto con anterioridad, experimentó repetidamente este proceso de total negación y rechazo hacia el género que le fue asignado al nacer:

No sé por qué no era una nena. No tenía el pelo largo como las demás, pero porque no me dejaban. No usaba el guardapolvo rosado, pero porque no estaba permitido. No me llamaba ni Caro ni Sofía ni Serafina legalmente, pero en mi corazón era nada más y nada menos que Jennifer. [...] Recuerdo el horror que le tenía a la maquinilla para el pelo. Una vez me raparon la cabeza y se sintió como si me estuvieran mutilando, como si me arrancaran las plumas con pinzas o las alas que usaba para volar. (p. 24)

La metáfora de la mutilación simboliza la violencia del sistema normativo que busca imponer una identidad de género preestablecida. Una violencia que excede lo físico, y se inscribe también en el ámbito simbólico. Bourdieu (1979; 1980) habla ampliamente del cuerpo como un lugar donde se ejerce ese tipo de violencia a través de las normas que la sociedad impone. En este sentido, el acto de cortarse el pelo se convierte en un símbolo de cómo se controlan las identidades, subyugadas y normativizadas. Para ser más específicos, si el niño o la niña actúa de acuerdo con los patrones de conducta establecidos culturalmente, sus acciones son aprobadas. En cambio, quienquiera que choque con la “matriz heterosexual” (Butler, 2007, pp. 85-99) representa una amenaza para el “dispositivo pedagógico” que proyecta la norma (Preciado, 2019, p. 64), protegida y mantenida por la “policía de género [que] vigila las cunas para transformar todos los cuerpos en niños heterosexuales” (p. 64). En concreto, en el fragmento se menciona repetidamente que la protagonista “no podía” tener ciertas cosas o ser de ciertas maneras. Esto pone en evidencia cómo las estructuras de poder –ya sean familiares, educativas o sociales– operan para delimitar qué es correcto y qué no, quién puede ocupar determinados espacios de género y quién queda marginado.

Por lo tanto, el pelo parece convertirse en una extensión del “yo”, un acto de afirmación, un espacio mínimo de autonomía. Cortarse el pelo es una imposición que borra un signo de diferenciación, un intento de conformar el cuerpo a un ideal ajeno. Por lo cual, el uso de la palabra “mutilación” intensifica la dimensión del daño: así como el mutilar implica una lesión irreparable o una pérdida de función, este acto simbólicamente le arranca a la protagonista algo esencial para su identidad; es decir, su derecho a volar (de ahí la referencia a las “alas”), a imaginarse como Jennifer, Caro, Sofía o Serafina, y no como lo que otros dictan que debe ser. En concreto, la imagen de las plumas arrancadas con pinzas remite

a una violencia lenta y casi sádica, que priva a la protagonista de dignidad en un acto profundamente deshumanizante, en el cual ella se percibe a sí misma como objeto de odio. Esta mutilación simbólica trasciende lo corporal para convertirse en una herida emocional y psicológica irreversible.

Como resultado, para aliviar el trauma y soportar el dolor de la mutilación que experimentaba cada vez que la llevaban a la peluquería a cortarse el pelo, con el fin último de amoldarse a los demás niños, a menudo pedía que se lo recortaran para reducir su volumen. Esta elección, como señala Unrein (2020, p. 24), contenía cierta anestesia emocional: imitar lo que pedía “la señora de al lado” le permitía atenuar el dolor constante. La idea de pedir un corte que reduzca el volumen no responde al deseo genuino de la protagonista, más bien surge de la necesidad de mitigar el impacto emocional de una experiencia que no puede evitar. Esta “anestesia” no elimina el dolor, pero lo atenúa momentáneamente al proporcionar una sensación mínima de control en un contexto de alienación. El acto de conformarse –aunque sea parcialmente– se presenta como una forma de resistencia paradójica: al plegarse a las expectativas de los demás, intenta protegerse del sufrimiento continuo.

Sin embargo, esto no era suficiente. No le permitía sentirse como otras niñas de su edad, despreocupadas y felices jugando con sus muñecas y vistiendo ropas de los más variados estampados y colores. Esta condición de ser y no ser, de existencia incierta e incompleta, la hacía sufrir: “En esas épocas sangraba mucho. No sangre en sí, sino odio, incertidumbre y vergüenza. Sangraba en mi angustia infantil, sangraba en público y sangraba en la ducha” (p. 27). El texto plantea un estado de disonancia ontológica que sobrepasa lo físico y se adentra en lo emocional y simbólico. La protagonista se siente atrapada en un limbo: no puede ser completamente ella misma ni puede adecuarse totalmente a lo que se espera de ella. La referencia al sufrimiento como algo que “sangra”, en términos emocionales, refuerza la idea de que esta experiencia es invasiva y omnipresente. Sangrar en público y en privado simboliza cómo el dolor se desborda de los límites del cuerpo, invadiendo tanto su vida social como sus momentos más íntimos. Las emociones que nombra, “odio, incertidumbre y vergüenza”, son el resultado de un sistema que fragmenta la identidad de la protagonista y la obliga a negociar constantemente su lugar en un mundo que no le da cabida.

3. ODIO Y MIEDO: CONCIENCIA CRÍTICA DEL SISTEMA OPRESIVO

Como parte de mi hipótesis de lectura, propongo interpretar la obra de Carolina Unrein a través de una perspectiva centrada en los afectos, analizados como dispositivos dotados de un potencial de resistencia política. En particular, me interesa destacar cómo la autora activa una gramática afectiva que se estructura en torno a emociones comúnmente percibidas como negativas –como el miedo y el odio– y que, sin embargo, en el contexto narrativo, asumen una función estratégica, subversiva y crítica con respecto a los regímenes normativos que regulan el género y la corporalidad. Mi intención es, por tanto, mostrar cómo los afectos habitualmente asociados a la pasividad o la negatividad operan en el texto como modos específicos de resistencia político-afectiva a la violencia sistémica. Antes de profundizar en cómo se articulan estos afectos en la obra de Unrein, es necesario explicar el

cuadro teórico que informa esta lectura, situándola en el marco de los estudios sobre los afectos o “giro afectivo”.

Con respecto al odio, según Sara Ahmed (2015, p. 147) este un afecto “pegajoso” que se adhiere a cuerpos e identidades, moldeando las superficies y delimitando “nosotros” y “otros” dentro de narrativas colectivas. Esto implica que el odio es una herramienta para estructurar relaciones de poder y exclusión, reforzando la cohesión de quienes se identifican como el “nosotros” legítimo de la nación. Inspirándose en Spinoza, Ahmed describe cómo el odio modifica lo que los cuerpos pueden hacer, definiendo sus capacidades en función de las relaciones afectivas y consolidando jerarquías sociales y subjetivas. En el caso de las identidades queer, el odio puede surgir como un mecanismo que refuerza las normas heteronormativas al posicionar a las personas queer como “otros” indeseables o peligrosos. Esto se relaciona con la imposibilidad de que los cuerpos queer reproduzcan ideales normativos, lo que genera incomodidad tanto para los sujetos queer como para quienes los perciben (pp. 221-254).

Así mismo, en *Cruel Optimism* Lauren Berlant (2011, pp. 22-48) describe el optimismo como la fuerza que nos lleva hacia relaciones, objetos o fantasías que prometen una vida mejor. Sin embargo, estas mismas relaciones pueden volverse crueles cuando su realización resulta ser imposible o perjudicial. El odio emerge en estos contextos como un afecto que surge del reconocimiento de esta paradoja: el objeto deseado no proporciona la plenitud esperada y, al mismo tiempo, perpetúa un ciclo de daño emocional y social. Utiliza, por eso, el concepto de “impasse” para describir momentos de estanciamiento en los que el sujeto no puede avanzar ni abandonar su relación con un objeto problemático (p. 4). En otras palabras, “impasse” según Berlant es un término específico utilizado para trazar la circulación de la precariedad a través de diferentes lugares y cuerpos. Es una posición de espera que no se mantiene firme, sino que se abre a la angustia, vagando en un espacio cuyos contornos permanecen oscuros (p. 199). Para la protagonista, estos “impasse[s]” pueden reflejar la lucha entre conformarse a las normas sociales y resistirlas. El odio podría surgir aquí como una forma de protesta afectiva contra las estructuras que limitan su capacidad para existir plenamente.

En relación con lo mencionado, entre los afectos más recurrentes en la narración, emerge con fuerza el miedo, constantemente entrelazado con el odio sufrido, devuelto y reelaborado por la protagonista. Durante su adolescencia, se traslada en el pueblo de Diamante, donde es convertida en un “chiste colectivo”, no solo “por ser puto, o ser trans, o ser lesbiana”, sino por desafiar abiertamente la cisheteronormatividad (Unrein, 2020, p. 60). Carolina fue constantemente amenazada, instigada y humillada:

Me dejaban mensajes anónimos en Ask.fm³ [...] me cercaban en manada para hacerme preguntas [...] me gritaban cosas en la calle o me agarraban de atrás y hacían que me cogían mientras yo estaba distraída para demostrar... ¿Qué ellos eran heterosexuales y yo no? [...] Era un constante hostigamiento de varones de otros

³ Red social que se basa en hacer preguntas anónimas.

cursos, de otros años, de otros colegios y hasta de gente que ni siquiera sabía quién era, a dónde iba o por qué se la agarraban conmigo. (pp. 60-61)

Esta cita ejemplifica cómo el odio actúa como una tecnología afectiva que regula la pertenencia social y marca el cuerpo de la autora como objeto de castigo y exclusión. Se consolida, a través del hostigamiento y la persecución, un “nosotros” heterosexual y cishnormado y una expulsión del “otro”. La heteronormatividad, que considera cualquier desviación de la heterosexualidad como una amenaza, reduce cualquier tipo de posibilidad de libertad para las minorías identitarias. De acuerdo con Rodríguez Nuñez (2016, p. 3), la “ideología heterosexual dominante [...] sostiene, mediante estereotipos y prejuicios, la desintegración social de esa población⁴”. El acto de “fingir” violar a Carolina o gritarle insultos se convierte en una performance de heteronormatividad, en la que los agresores buscan demostrar su pertenencia al régimen cisheterosexual a través del control y la degradación de quien lo desafía. El uso de la plataforma Ask.fm refleja cómo la violencia se expande a través del espacio virtual, eliminando cualquier posibilidad de responsabilización directa y creando una cultura de impunidad que legitima y perpetúa el abuso. Además, en el fragmento se menciona cómo el acoso provenía de personas “de otros cursos [...], colegios y hasta de gente que ni siquiera sabía quién era”. Este detalle revela la dimensión desbordada y despersonalizada de la violencia, que se convierte en un acto colectivo, un mandato social de corrección.

Con el tiempo, la protagonista desarrolló una fuerte ansiedad social frente a las “presencias masculinas”, como consecuencia de la violencia sistemática que vivió durante su adolescencia (Unrein, 2020, p. 61):

Esquivaba la mirada, me cruzaba de vereda, caminaba a paso veloz, si veía que había un grupito en alguna esquina o en alguna puerta, incluso daba toda la vuelta a la manzana. Estaba asustada por mi vida, angustiada e impotente: no había forma de plantarme frente a todos los varones o la gran mayoría de varones de un pueblo al que recién me había mudado. (p. 61)

La ansiedad social que Carolina describe puede leerse como un ejemplo concreto de “impassé” que se conecta directamente con el espacio público masculinizado, escenario de angustia constante. El cuerpo de la protagonista entonces se desvía, se oculta, se acelera.

El miedo, lejos de ser un simple reflejo de vulnerabilidad, toma la forma de un afecto con carga política, que expone la precariedad del cuerpo disidente en el espacio público, pero al mismo tiempo denuncia las estructuras opresivas que generan esta condición. Estos episodios son acumulativos e interconectados; los mismos influyen, a nivel macroestructural, en prácticas culturales, religiosas, políticas, ideológicas y económicas que conducen, como consecuencia, al no reconocimiento y la estigmatización de las variedades identitarias que quedan fuera del núcleo de la norma heterosexual. En palabras de Ahmed (2015, p. 112), “el miedo construye fronteras estableciendo objetos de los cuales el sujeto, al temer, puede huir”. Se genera, entonces, una clara separación entre quién puede cruzar ciertos límites o caminar

⁴ Ndr. las minorías sexuales.

por ciertos espacios. Alineándose el cuerpo individual con las normas del espacio social, se permite que ciertos cuerpos se desplacen libremente por el espacio público, mientras que otros quedan limitados, controlados y restringidos en su movilidad (p. 115). Ahmed habla de “miedo al ‘mundo’” (p. 117), concebido como el escenario de un daño potencial que contrae los cuerpos, colocándolos en un estado de constante alerta y temor, con la imposibilidad para los sujetos de “habitar lo que está afuera de maneras de anticipar el daño”.

El miedo del daño lleva a Carolina a modificar su comportamiento: evitar miradas, cambiar de vereda o incluso dar vueltas completas a la manzana. Estas acciones evidencian que el miedo afecta diversos aspectos, desde la movilidad, hasta la forma en que se percibe el entorno como un lugar inseguro y amenazante. Como se ha afirmado, el miedo también tiene un componente espacial, redefiniendo los mapas del entorno cotidiano, marcando ciertos lugares como intransitables. El ostracismo de estos sujetos se produce en lo que Marlene Wayar (2019, p. 128) denomina “zonas rojas”, es decir territorios reales, pero también imaginarios y políticos donde se excluyen las minorías “de la cotidianidad de la vida heterosexual, de las escuelas heterosexuales, de la familia heterosexual, de las compras heterosexuales, del uso del tránsito, [...] del gym heterosexual” (p. 129).

El miedo paraliza y deja al protagonista “impotente”, con un cuerpo inservible. Sin embargo, según Quintana (2022, p. 112), “a pesar de la colonización, la dictadura, la violencia familiar primero, la policial después, el disciplinamiento escolar, la persecución o el abandono estatal [...] y todos los atropellos que componen la memoria del cuerpo [trans]/travesti, el miedo puede volverse contestatario”. Al respecto, Carolina afirma:

En un planeta, en un mundo, en un universo que nos violenta y nos vuelve hostiles, regresamos todas las noches a nuestros hogares para practicar el amor propio, al menos quienes lo tenemos. Para que no se muera nuestra inocencia, para que no se pierda nuestra ternura, para que no se escape nuestra niña interna, nos regalamos la crema facial, el traguito de *gin tonic*, los masajes en la cabeza, la chupada de concha, el autotoqueteo, la peli de estreno pirateada. De eso se trata la supervivencia. A eso se reduce nuestra fluctuante y construible felicidad. La de todos. (Unrein, 2020, p. 114)

En este punto, aparece un evidente desplazamiento progresivo que evidencia una reconfiguración afectiva. La referencia de la protagonista al amor propio como un acto cotidiano es un ejemplo concreto de esta transformación. Se posicionan la ternura y el autocuidado como formas de resistencia ante un entorno hostil y deshumanizante. Aparece a continuación un punto de inflexión en su narrativa, es decir el momento en que se pide perdón a sí misma, afirmando que “todo había valido la pena” (p. 117). Este acto se presenta como subversivo en un sistema que constantemente refuerza la idea de que los cuerpos disidentes son inherentemente incorrectos. Al reafirmarse como sujeto, la reflexión de Carolina trasciende lo personal y se inscribe en una narrativa colectiva que celebra la potencia transformadora del dolor en los cuerpos disidentes.

Si bien al principio el odio aparece como un afecto paralizante, que inmoviliza a la protagonista dejándola fuera de la escena social, a medida que avanza el relato se produce un cambio. Es posible afirmar que el odio deja de operar como marca de exclusión para

convertirse en una herramienta de reconfiguración subjetiva. Carolina reelabora el odio del que fue objeto desde una posición de agencia, transformándolo en una fuerza que impulsa a la acción y a la resistencia. De hecho, el odio puede generar nuevas formas de resistencia, catalizar nuevas orientaciones hacia el mundo, una fuerza que impulsa a los sujetos a rechazar las condiciones que les causan daño (Berlant, 2011).

4. ESPACIOS DE RESISTENCIA: LA CASA, INTERNET Y LA GIMNASIA ARTÍSTICA

En consonancia con lo afirmado anteriormente, el cuerpo de Carolina, restringido por normas de género en otros espacios de su vida, encuentra una posibilidad de agencia y expresión en tres espacios definidos: la casa, internet y la gimnasia artística. De acuerdo con Di Gregorio (2019, p. 71), las fantasías y los deseos de transformar el propio cuerpo sexualizado expresan un refugio de la mente en el que uno puede hacer desaparecer los signos del sexo opuesto, y revelan la necesidad de evocar, en el sentido etimológico de llamar, aquello que se percibe dentro de sí: la persona que uno siente ser, aunque no pueda manifestarse en la vida real.

En el caso de la casa, ésta funciona como un lugar de metamorfosis. Dice la protagonista:

cuando no había nadie en casa, procedía a agarrar los maquillajes de mi mamá. Por lo general tenía las tardes para mí sola; sabía que a las cuatro mi mamá y mi papá se iban a trabajar y que ella recién volvía a las ocho de la noche. Su trabajo estaba muy cerca de casa, así que hacía todo en secreto y tenía que ser milimétricamente puntual. En secreto me pintaba las uñas con torpeza y en secreto me ponía los tacos que mi hermana usaba para salir y guardaba en alguna de las cajitas del ropero. (Unrein, 2020, pp. 27-28)

Estos actos clandestinos, pintarse las uñas y ponerse los tacos de su hermana, que ocurren mientras la casa está vacía, dan cuenta de las restricciones impuestas por un entorno normativo, al tiempo que expresan la capacidad del sujeto para apropiarse de pequeños momentos y objetos como herramientas de afirmación personal, encapsulando un microcosmos de resistencia afectiva y política. Carolina utiliza los horarios laborales de su familia como una oportunidad para transformar la casa temporalmente en un espacio de libertad. Este acto de apropiación demuestra cómo incluso en un entorno vigilado y normativo, el sujeto puede encontrar grietas para crear un espacio propio.

El hecho de que sus acciones estén delimitadas por un marco temporal estricto (“tenía que ser milimétricamente puntual”) no disminuye su importancia; más bien, refuerza la agencia de la protagonista en un contexto de opresión. Su capacidad para orquestar estos momentos de libertad dentro de las limitaciones impuestas muestra cómo la clandestinidad puede convertirse en un espacio de afirmación creativa. Además, le encantaba pasar tiempo en la habitación de su hermana mayor, un lugar que le parecía encantador y que encarnaba la feminidad, aquello que ella anhelaba. Vestir sus ropas y caminar sobre aquellos tacones altos la hacían ver el mundo con otros ojos, desde otra altura. Al pintarse las uñas y usar los tacos

de su hermana, desafía las normas de género y transforma su propio dolor en una fuerza impulsora hacia el reconocimiento y la autonomía.

De manera análoga, cuando no podía disfrazarse, utilizaba internet para exteriorizar su ser, a través del juego virtual *Los Sims*⁵, lo cual ejemplifica una forma de resistencia imaginativa, permitiendo a la protagonista experimentar posibilidades de vida que le son negadas en la realidad: “al varoncito le ponía mi nombre, pero a la única a la que le daba bola era a la piba y por dentro yo sabía muy bien que jugaba a través de ella” (Unrein, 2020, pp. 33-34).

En el caso de la disciplina gimnástica, que combina fuerza y delicadeza, se convierte en un lugar donde las dicotomías tradicionales de género – como fuerza/masculinidad y finura/feminidad – pueden ser desafiadas y reformuladas. Desde la teoría queer, Judith Butler (2007, pp. 85-99) sostiene que el cuerpo es el sitio de inscripción de las normas de género, pero también un terreno de potencial subversión. Al ocupar un espacio que le permite jugar con esas tensiones entre fuerza y finura, Carolina reconfigura su relación con las expectativas sociales, utilizando su cuerpo como vehículo de resistencia: “La libertad estaba ahí, y por tres o cuatro horas tres veces a la semana, iba a ser un poquito libre por un ratito” (Unrein, 2020, p. 36). Carolina describe la gimnasia como un momento de libertad, un breve respiro de las restricciones normativas de su vida cotidiana. Esto conecta con la idea del “impasse” de Berlant, en los que los sujetos experimentan un tiempo suspendido que, aunque limitado, abre un espacio para imaginar y habitar otras formas de ser. Además, el hecho de dejarla “subir a la viga” a “las paralelas [...] asimétricas” (p. 35), tradicionalmente asociadas con la feminidad dentro del ámbito gimnástico, adquieren un significado personal para la protagonista, resignificando su cuerpo. Este proceso se vincula con los conceptos de Ahmed (2015, p. 254), quien sostiene que los cuerpos queer orientan los espacios y objetos hacia nuevas configuraciones afectivas, “adoptan nuevas formas”.

En definitiva, los movimientos de Carolina en los aparados mencionados se convierten en actos performativos que desafían la(s) norma(s) binaria(s) del género, permitiéndole habitar una subjetividad que integra fuerza y delicadeza, destreza y finura. Tal como lo plantea Di Gregorio (2019, p. 71), la protagonista se arroja al mundo desde un yo incierto y en gestación, donde la incompletud de su identidad se encarna en un cuerpo todavía en proceso de devenir.

5. LA SOLEDAD: ESPACIO DE RESIGNIFICACIÓN POLÍTICA

En *Travesti: una teoría lo suficientemente buena* (2021), Marlene Wayar describe cómo las personas trans/travestis son arrojadas al margen desde edades tempranas, en un mundo que les niega reconocimiento y protección. Esta exclusión sistemática de “identidad[es]

⁵ Los juegos de la serie *Los Sims* son simuladores de vida de pequeños personajes dotados de diferentes rasgos físicos y de carácter, que nacen, viven, se reproducen y mueren durante su existencia virtual, desarrollando interacciones en diversos aspectos como el trabajo, el amor y la vida social, las necesidades primarias y secundarias; viven en villas o pisos por construir y amueblar, tienen trabajos, ganan dinero y viven una vida que recuerda a la de las personas reales.

cloacalizada[s]”⁶ (Berkins, 2012, p. 1) produce una soledad estructural, donde el rechazo de la familia, las instituciones y la sociedad en general limita las posibilidades de construir redes afectivas seguras. En efecto, Carolina afirma: “Crecer en soledad es horrible y es una experiencia que compartimos todas las personas trans. Es nuestra enfermedad silenciosa, es la que nos lleva a enamorarnos del chongo que luego nos termina matando” (Unrein, 2020, p. 37). La soledad aparece como un despojo relacional y emocional, consecuencia de un sistema que insiste en imponer el binarismo y patologizar la diferencia. Su mención de la “enfermedad silenciosa” enfatiza cómo este aislamiento es una forma de violencia normalizada, invisible pero profundamente corrosiva, lo que Eve Sedgwick (1999, p. 202) denomina “exilio enorme conocido como la infancia queer”.

A pesar de su carácter devastador, la soledad puede también ser resignificada como una fuerza colectiva, como el germen de una comunidad que se sostiene a sí misma, creando nuevas formas de afecto y pertenencia que desafían las lógicas del sistema cisheteronormativo. Efectivamente, Carolina sostiene que “las personas trans padecemos [...] la soledad y la sensación de discordancia con el resto del mundo [...] los cuerpos trans son cuerpos que no son deseados” (p. 81). La insistente soledad, entonces, representa una experiencia dolorosa que se convierte en un reconocimiento de una verdad común que se fortalece hasta convertirse en empoderamiento y resistencia (hooks, 2000). Esta “loca solidaridad”, siguiendo las palabras de Falconí Trávez (2024, p. 267), se transforma en algo pasivo, como una fuerza que puede ser resignificada en forma de escritura, memoria y arte; transformada en un puente hacia la colectividad, la manada. Desde la denuncia hasta la creación, la soledad se convierte en un recordatorio de la violencia sistémica, pero también en una afirmación de que, incluso en el margen, la vida trans persiste y florece. En concreto, en su soledad, Carolina encuentra su válvula de escape en el teatro, lugar donde entabla amistad con Faith y Fefi, con quienes ha formado un grupo, obligadas a “mashuparse” porque eran les uniques en el pueblo en ejercer “sexualidad disidente”: “la trava, la marica y la torta” (Unrein, 2020, p. 95), una centrifugadora de la disidencia. Les tres forman parte del colectivo de les marginades que, debido a su experiencia de marginación, discriminación e incomprensión de la sociedad, consiguen encontrar condescendencia, apoyo y solidaridad entre elles: una especie de manada disidente, de naturaleza similar a la manada animal presente en Sosa Villada (2019).

6. LA RABIA: MOTOR DE ACCIÓN

Carolina tiene la fortuna de contar con una familia que la acepta y la acompaña activamente en su proceso de transición. La red que tejió actúa como una coraza emocional que le permite protegerse del rechazo social y avanzar hacia su autoaceptación. Hubo todo un proceso de preparación de su cuerpo para la vaginoplastia que incluye una dimensión tanto emocional como simbólica. Su relato de cómo se despidió de su corporalidad anterior

⁶ Lohana Berkins se refiere a una “identidad cloacalizada”, que recibe toda la “mierda” de la sociedad. Cfr. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2444-2012-05-11.html>.

—“cantar [su] despedida de este cuerpo fálico”— y su referencia al canto de las “cigarras” subraya la ritualidad del momento (p. 120). Este canto, que simboliza renacimiento y metamorfosis, resignifica la operación como tránsito espiritual y no solo quirúrgico: “Siento la plenitud de este momento, siento mi cuerpo levitante, siento mi pasado, mi presente y mi futuro como una sola cosa. Siento mi lucha y mi desgarró. Siento mi entereza y fortaleza emocional. Siento las líneas que me encerraban y siento cómo se desvanecen y se diluyen con el resto del infinito” (p. 120). Es interesante subrayar la percepción de Carolina de su tiempo vital como una unidad, lo que refleja un momento de reconciliación de todas las versiones de sí misma, abrazar cada una de las que fue, sus raíces, sus batallas y las semillas de lo que será. La sensación de un “cuerpo levitante” evoca la idea de que el cuerpo trans puede ser un espacio de trascendencia, una “identidad monstruosa” que renuncia al “privilegio de la naturalidad” y se alía “con el caos y la negrura desde donde se derrama la Naturaleza” (Stryker, 2005, p. 216).

La protagonista reorienta su cuerpo hacia direcciones nuevas, un infinito que puede interpretarse como un horizonte político que subvierte las categorías rígidas de género y corporalidad. Ese ritual se concretiza con su despedida del cuerpo, con un tono casi ceremonioso que se integra como parte de un proceso continuo de construcción del yo, un devenir perpetuo. De ahí que, la experiencia quirúrgica tiene un carácter sanador y subversivo: “operarme también fue rechazar el mayor privilegio que se me había otorgado: el falo” (Unrein, 2020, p. 141). El falo, descrito por la protagonista como “el genital predilecto” (p. 141), representa una estructura de poder enraizada en la cultura patriarcal. Al rechazarlo y redefinirlo como un objeto carente de valor para su identidad, Carolina realiza un acto de desapropiación que pone en jaque las bases del “cistema”⁷ (Falconí Trávez, 2024, p. 265). No es un rechazo exclusivo al genital como órgano; también lo es a todo lo que representa: jerarquía, dominación, imposición.

Con respecto al rechazo símbolo del poder (el falo), el acto de “cortarlo, darlo vuelta y arrancar los huevos” denota una rabia hasta entonces reprimida, el motor que impulsa a la protagonista a reclamar su lugar en un mundo que prefiere borrarla: “hacerle un gran *fuck you* a la masculinidad impuesta [...] desapropiarla, burlarla, decogotarla” (Unrein, 2020, p. 141). En las últimas páginas del diario, la protagonista exige una rendición de cuentas colectiva. La rabia que expone es generativa, una herramienta política que pone en evidencia el genocidio trans y demanda reparación, transformación estructural:

estoy harta. Harta de sus películas de adolescentes obsesionadas con sus penes, de sus escenas estereotípicas de la trans poniéndose el labial frente al espejo, de travititas frágiles y delicadas. Harta de su perverso morbo escondido en una inocente curiosidad, harta de que sigamos siendo nosotras las deseadas en secreto y asesinadas

⁷ Tal y como afirma Diego Falconí Trávez (2024, p. 265) en su ensayo *Las escrituras travestis/trans latinoamericanas. Breve esbozo de una des-locu-lización*, “la palabra cistema [...] refleja una construcción cisgenérica del sistema social”. En otras palabras, este neologismo refleja el sistema social estructurado sobre la base de la cisnorma, es decir, el supuesto de que todas las personas deben identificarse necesariamente con el sexo que se les asigna al nacer para ser legibles para el propio sistema. Por el contrario, quienes no se ajustan a la cisnorma son marginados, patologizados, opacados, ilegibles.

en público. Estoy harta de este mundo que me negó el amor que no se le niega de la misma manera a las niñas cis y me obligó a encontrarme a mí misma en la situación de tener que mendigarlo a chabones 10 años más grandes que yo. [...] harta de este mundo de mierda que registra que se lleva una de nosotras cada 96 horas [...] harta, creciendo harta en esta vorágine de mierda violenta que este mundo nos dejó. (Unrein, 2020, pp. 47-48)

La repetición de la frase “estoy harta” y del imperativo “háganse cargo” (p. 149) construye una narrativa que convierte la rabia individual en una exigencia colectiva. La rabia surge de la acumulación de experiencias individuales y colectivas que muestran cómo la violencia trans constituye un sistema, más allá de ser un fenómeno aislado. Las estructuras que perpetúan la desigualdad y lo que se ha naturalizado como parte del mundo es desafiado como opresión. En este sentido, la rabia tiene el poder de interrumpir la normalización de la injusticia. Al señalar y denunciar el genocidio trans, convierte una violencia silenciada en una narrativa pública que interpela a la sociedad en su conjunto. En conclusión, aunque el fragmento final se estructura alrededor del cansancio, este no desemboca en la resignación. Por el contrario, Carolina utiliza su hartazgo como una base para construir un discurso de transformación. La rabia, de hecho, permite imaginar posibilidades alternativas: políticas de reparación, redes de cuidado y cambios estructurales que garanticen la existencia.

7. RESISTENCIA POLÍTICO-AFECTIVA: CONCLUSIONES

El análisis de *Fatal: Una crónica trans* a través del giro afectivo permite vislumbrar cómo el odio, el miedo, la rabia actúan como ejes centrales en la resistencia política de los cuerpos sexo-subversivos. Lejos de ser meros estados emocionales individuales, estos afectos se convierten en herramientas colectivas de subversión que desafían las estructuras heteropatriarcales. Carolina Unrein, a través de su narrativa, denuncia las violencias que atraviesan los cuerpos trans, resignificando estas emociones como puntos de partida para la lucha.

El odio, en tanto afecto estructural, es la respuesta al reconocimiento de las jerarquías de género y sexualidad que deshumanizan a las personas trans. Unrein nombra y reconoce este odio como una herramienta que permite identificar la violencia sistemática ejercida contra su cuerpo y su identidad.

En el diario, el miedo presenta como un afecto ambivalente: al mismo tiempo que refleja la amenaza constante de la violencia, también impulsa a los disidentes a desarrollar estrategias de supervivencia. La autora utiliza el miedo como un marco para reconocer los límites impuestos por el sistema, pero también como estímulo para superarlos.

La soledad, descrita por Unrein como una “enfermedad silenciosa” de las personas trans, lejos de ser un afecto, es uno de los efectos más devastadores, resultado del aislamiento estructural que impone la sociedad cisheteronormativa. Sin embargo, en la narrativa de *Fatal*, se presenta como un espacio de resistencia, donde la protagonista reconstruye su subjetividad, enfrentándose tanto a la exclusión social como a las narrativas normativas que buscan invalidarla.

La rabia, por su parte, ocupa un lugar central en el diario, especialmente en los últimos fragmentos, donde Unrein articula su hartazgo frente al sistema cisheteropatriarcal como una demanda política explícita: “háganse cargo”. Esta rabia no es simplemente una reacción al dolor, sino una interpelación directa a las instituciones y estructuras que perpetúan la violencia contra las personas trans. En este sentido, la rabia se convierte en una herramienta colectiva que moviliza y exige la construcción de un futuro donde las vidas trans sean reconocidas, respetadas y valoradas.

Los afectos que atraviesan el diario no se limitan a lo emocional, también son profundamente políticos. En lugar de ser paralizantes, estos afectos se resignifican como herramientas de resistencia que permiten desestabilizar las estructuras que buscan eliminarlas. La narrativa de Unrein, en este sentido, opera como un acto de subversión afectiva: transforma las heridas en fuerza, los silencios en gritos de justicia, y las imposiciones normativas en oportunidades para la creación de nuevas formas de existencia. Esta resistencia político-afectiva desafía la norma e imagina futuros posibles donde las vidas trans dejan de estar en los márgenes para convertirse en centros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C., Olivares Mansuy, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (H., Salas, Trad.). Caja Negra, 2010.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press.
- Bourdieu, P. (2007). *Él sentido práctico* (A., Dilon, Trad.). Siglo XXI Editores, 1980.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (M., Del Carmen Ruiz de Elvira, Trad.). Taurus, 1979.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M., Muñoz, Trad.). Paidós, 1999.
- De Laurentis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press.
- Di Gregorio, L. (2019). *Oltre il corpo: La condizione Transgender e Transessuale nella Società contemporanea*. Franco Angeli.
- Falconí-Travez, D. (2024). Las escrituras travestis/trans latinoamericanas. Breve esbozo de una des-loca-lización. En F. Bustamante Escalona & L. Amaro Castro (Eds.), *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI* (pp. 263-293). Iberoamericana.
- Gianini Belotti, E. (1978). *Nosotras las niñas. La influencia de los condicionamientos sociales durante la primera infancia, en la formación del papel femenino* (Las mujeres, Trad.). Corporación Educativa San Pablo, 1974.

- Halberstam, J. (2018). *Trans*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press.
- hooks, B. (2000). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Pluto Press.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula rasa*, (9), 73-101.
<https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Millet, A. (2020). *Cissexismo y Salud. Algunas ideas desde otro lado*. puntos suspensivos.
- Missé, M. (2013). *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Egales.
- Montes, A. (2022). Autobiografía, especularidad y yo no identitario: ¿una aporía? Una reflexión en torno a la posibilidad de decir “yo” en un relato trans*. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10(1), 33-46.
https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/52393/autobiografia_montes_PASAVENTO_2022_V10_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Anagrama.
- Quintana, M. M. (2022). Arte, afecto y concepto en la teoría travesti-trans latinoamericana de Marlene Wayar. *El lugar sin límites*, 7(1), 100-121.
<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1407/1198>
- Rodríguez Nuñez, M. (2016). La realidad de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales. *Una. Revista Sexología y Sociedad*, 22(1), 2-14.
<https://revsexologiaysociedad.sld.cu/index.php/sexologiaysociedad/article/view/567/593>
- Sedgwick Kosofsky, E. (1999). Performatividad queer the art of the novel de Henry James. *Nómadas*, 10(1), 198-214.
<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105114274017.pdf>
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Tusquets.
- Stryker, S. (2005). Mis palabras a Victor Frankenstein desde el pueblo de Chamonix: escenificando la ira transgénero, *Nombres* 19(1), 195-218.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2340/1277>
- Unrein, C. (2020). *Fatal: una crónica trans*. Planeta.
- Wayar, M. (2018). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. muchas nueces.

Reseñas

ORTIZ NUEVO, JOSÉ LUIS (2024). *EN MI CUERPO MANDO YO. RENACIMIENTO*. 63 pp. ISBN: 978-84-10148-60-4

Tyler Barbour
 Universidad de Cádiz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3176-8325>



RECIBIDO:
 30/04/2025
 ACEPTADO:
 30/05/2025

José Luis Ortiz Nuevo (Archidona, Málaga, 1948) es un escritor polifacético cuya prolífica producción cultural en clave flamenca dio sus primeros brotes hace más de medio siglo y engloba la dramaturgia, el ensayo, la prensa, la poesía, la radio y la televisión. Además, es uno de los fundadores de la Bienal de Flamenco de Sevilla (1980), fue su director en varias ocasiones, y recibió el Premio Nacional de Investigación por las Cátedras de Flamencología de Jerez y de Córdoba (2023). Ahora publica su tercer libro de coplas, que es todo un canto a la igualdad de la mujer. Las propias palabras del autor no podrían estar más claras sobre la idea que conforma el hilo conductor de esta «colección de letras flamencas propias para ser dichas por cantaores y cantaoras partidarios de la igualdad entre las mujeres y los hombres» (p. 13).

En esta colección, encontramos doce secciones, cada una dedicada a uno o dos palos flamencos, y en las cuales Ortiz Nuevo asume distintos papeles femeninos para crear su universo poético, algo perceptible desde sus primeros versos: «Aquí me tienes gitano: / Soy tu mujer, no tu esclava, / Y tú mi marío, no el amo» (p. 17). Es destacable que la Ortiz Nuevo femenina que emerge de sus páginas no se encasilla fácilmente: es poliédrica. En momentos es iracunda, la de una rebelde que grita contra las múltiples formas del patriarcado, y en otros

es apasionada, como ocurre en la siguiente *soleá* (de tres versos): «Quiéreme como si fuera / Una fruta colorá / Y tú la boquita abierta» (p. 23) o en esta: «Un día d'estos, cualquiera, / Si te despiertas temprano, / T'enseño la enredadera» (p. 24).

No obstante, en su poemario, la denuncia de la violencia de género es la voz que predomina, con casi todas las coplas del segundo apartado del libro, *La flor de la complacencia*, dedicadas a ella. Por ejemplo, en el *fandango* que da entrada a esta sección, hay una clara denuncia del abuso psicológico: «A mí me enseñó la vida / Que las lecciones s'aprenden / Con trabajo y las heridas / Que s'enrean en la mente / Y que nunca cicatrizan» (p. 27). No obstante, la temática preponderante de este apartado es la del abuso físico. Entre varios ejemplos, escogemos la siguiente copla: «Escucha lo que te digo / Pa que tú lo tengas claro / Si quieres q'esté contigo: / Ni levantarme la mano / Ni escoger a mis amigos» (p. 28).

Como ocurre con los otros libros de coplas de Ortiz Nuevo —*Coplas flamencas del siglo XX*, publicado en 2001 por Signatura Ediciones de Andalucía, o *77 seguiriyas de la muerte*, publicado en 1988 por Hiperión—, vemos cómo el autor malagueño no huye de los vulgarismos característicos del léxico andaluz, sino que los emplea elegantemente para lograr la métrica octosílaba que protagoniza las letras flamencas, mayoritariamente procedentes de la tradición oral. En este aspecto, también recordamos que otros escritores cultos que han sido letristas, como Francisco Moreno Galván, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones o Alfonso Jiménez Romero, han respetado la “mala ortografía” que caracteriza las coplas flamencas.

Menciono a estos cuatro autores también por ser ejemplos de letristas cultos que canalizaron distintos compromisos sociales o políticos en sus coplas flamencas, algo que innegablemente ocurre en *En mi cuerpo mando yo*. Como he intentado demostrar en un ensayo recientemente publicado por la Universidad de Cádiz, *Los escritores y el flamenco: la lucha antifranquista (1967-1978)*, durante el tardofranquismo, Caballero Bonald fue director de la casa música discográfica Ariola y produjo algunos de los discos más emblemáticos de la canción protesta en el flamenco; además, escribió letras propias para varios elepés, en las cuales encontramos coplas tan políticas como la siguiente *siguiriya*: «Descanso a mi cuerpo, / no le voy a dar / hasta que llegue la horita / en que pueda decir la verdad». Por su parte, las letras de Francisco Moreno Galván llegaron a ser auténticos himnos antifranquistas en boca de Pepe Menese, mientras que las de Alfonso Jiménez Romero fueron interpretadas en obras de teatro con un marcado compromiso ideológico, en las que el flamenco se estableció como el núcleo de su lenguaje escénico, como en *Oratorio*, *Oración de la tierra* o *Quejío*. En cuanto a Fernando Quiñones, basta mencionar que compuso letras flamencas cantadas en obras teatrales en las que hay un claro compromiso con el andalucismo; como ejemplo, sus letras escritas para las obras *Andalucía en pie* (1980) o *El grito* (1982).

Al igual que las letras flamencas de estos autores les sirvieron para propagar sus principios ideológicos en un espacio público, las coplas de *En mi cuerpo mando yo* son obra de un autor feminista que nunca ha dudado en manifestar su compromiso con las políticas que favorecen la igualdad de la mujer en la sociedad actual. No es baladí señalar que, en 2018, Ortiz Nuevo fundó el festival anual El Cabildo Flamenco «Archidona tiene nombre de

mujer» (actualmente en su octava edición), que funciona como un espacio artístico e investigativo en pro de la mujer, y por el cual han pasado algunas de las figuras más destacadas del flamenco y de los estudios flamencos, como Carmen Linares, Rocío Márquez, Rosario la Tremendita, Isabel Bayón, Israel Fernández, Diego del Morao, Ángeles Cruzado, Cristina Cruces, Génesis García, José Javier León o Faustino Núñez. Cabe destacar, además, que en una de las ediciones del Cabildo, una de las cantaoras más celebradas y comprometidas del flamenco contemporáneo, Rocío Márquez, leyó un manifiesto feminista.

Para concluir, me gustaría recordar las palabras del poeta norteamericano del siglo XIX, Walt Whitman, tal como aparecen en la introducción de su obra *Leaves of Grass* (*Hojas de hierba*): «Esto no es un libro; / quien lo toca, toca a un hombre». Estas palabras resultan especialmente pertinentes, pues nos recuerdan que este último poemario de Ortiz Nuevo es también un intento de rectificar algo que ha conocido de cerca: la presencia persistente del machismo en el flamenco.