



FEMCRÍTICA

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol. 4 – Núm. 7

Comité editorial

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editores asociados

Rafael Crismán Pérez

María Curros Ferro

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López



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

Consejo científico evaluador

Carolina Castillo Ferrer

Sofía Morante Thomas

Antonio Díaz Mola

Patricia Maite Díaz Arcos

Mohamed Ahmed Mohamed

Mohamed

José Manuel Goñi Pérez

Mohamed ElMouden ElMouden

Carolina Corredoira Gómez

Chiara Albertazzi

Lorena Santos de Torregroza

FemCrítica se edita en Cádiz por la asociación Pandora (NIF G16756496).

ISSN: 2990-3297

ÍNDICE

Editorial <i>María Curros Ferro</i>	3
El sentimiento por el otro sexo: Las mujeres en la obra de José Ortega y Gasset <i>María Curros Ferro</i>	6
Introducción al estudio de corpus literarios supranacionales desde la crítica literaria feminista y la tematología comparatista: sobre las adúlteras del siglo XIX <i>Diana Nastasescu</i>	21
“Yo solo sé del amor que me tuvo enamorada” y la tradición del cantar popular en Carmen Conde <i>Daniel Ruiz Hernández</i>	35
Identidades en las sombras: mujeres marginadas en <i>La madre de Frankenstein</i> <i>Changjin Lan y Xiyao Xia</i>	55
La representación del patriarcado y el machismo en la literatura ecuatoguineana contemporánea: análisis de la novela <i>Ebihi Nga-Mbot</i> (<i>El clamor de una esposa</i>) de Isabel Mikue Rope <i>Pedro Bayeme Bituga-Nchama y Benedicta Adokarley Lomotey</i>	71

EDITORIAL

María Curros Ferro
Universidad Alfonso X “El sabio”

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

DOI: 10.64301/fc.v4i7.113



Este dossier del primer número del año 2026 de *FemCrítica* presenta 5 artículos. Se trata de una obra miscelánea, pero que se articula en torno a un eje común: la exploración crítica de las representaciones de lo femenino y de las estructuras de género en distintos contextos culturales, históricos y literarios. Desde enfoques teóricos diversos y a través de corpus heterogéneos, los trabajos aquí reunidos comparten el interés por interrogar los discursos que han configurado la subjetividad femenina, así como por visibilizar las tensiones, resistencias y transformaciones que atraviesan dichas construcciones.

En este marco, el trabajo de María Curros Ferro “El sentimiento por el otro sexo: Las mujeres en la obra de José Ortega y Gasset” se adentra en el pensamiento de este filósofo español con el propósito de analizar la conceptualización del ser femenino en su obra. El estudio pone de relieve las ambivalencias de un autor que, si bien mantuvo una concepción jerárquica de los sexos, otorgando primacía al varón, mostró, al mismo tiempo, una constante preocupación por la mujer como objeto de reflexión filosófica, sobre todo porque las mujeres que más influyeron en su vida eran de una superioridad intelectual idéntica o superior a la suya. A través de nociones como el amor, la feminidad o la figura de la mujer, el filósofo madrileño articula un discurso que se mueve entre la prescripción normativa y la indeterminación conceptual. No obstante, el recorrido de su filosofía vital evidencia las

contradicciones internas de su pensamiento en relación con el papel de la mujer en la sociedad en la que le tocó vivir.

Desde un enfoque metodológico, el artículo “Introducción al estudio de corpus literarios supranacionales desde la crítica literaria feminista y la tematología comparatista: sobre las adúlteras del siglo XIX”, de la profesora Diana Nastasescu, propone una innovadora articulación entre la crítica literaria feminista y la tematología comparatista para el análisis de corpus supranacionales. Partiendo de la premisa de que la literatura moderna y contemporánea se configura a partir de la circulación de motivos y estructuras simbólicas que trascienden las fronteras nacionales, este estudio plantea un protocolo híbrido que permite rastrear tanto las recurrencias temáticas como las ideologías de género que las sustentan. La aplicación de esta metodología al caso de las novelas de adulterio europeas del siglo XIX revela la complejidad de la construcción del pensamiento femenino mientras presenta el adulterio como un espacio de tensión entre lo que ve y piensa la sociedad y lo que el individuo siente y padece. De este modo, el trabajo actualiza los estudios de la literatura comparada reivindicando la lectura crítica como una práctica políticamente significativa.

El trabajo que le sigue, “«Yo solo sé del amor que me tuvo enamorada» y la tradición del cantar popular en Carmen Conde”, cuyo autor es el investigador Daniel Ruiz Hernández, se elabora en torno a una figura y un subgénero literario concreto: la poesía culta de la poeta cartagenera Carmen Conde. La dimensión de la tradición y su reelaboración ocupa un lugar central en el análisis dedicado al cantar popular español y su proyección en la poesía culta. A partir de la distinción entre lo popular y lo popularista, el estudio examina la continuidad de una tradición que, lejos de permanecer estática, se transforma mediante procesos de depuración estética llevados a cabo por autores tan dispares como los andaluces Gustavo Adolfo Bécquer y Juan Ramón Jiménez. En este contexto, el *Cancionero de la enamorada* de Carmen Conde se presenta como una relectura singular de dicha tradición, en la que la voz femenina adquiere una centralidad inédita, fresca y original. Carmen Conde no solo asimila la herencia lírica precedente, sino que la resignifica desde una sensibilidad moderna, articulando un discurso amoroso en el que la mujer deja de ser objeto para convertirse en sujeto enunciator. Así, el trabajo subraya la importancia de recuperar estas voces en el marco de una historia literaria que ha tendido a privilegiar perspectivas androcéntricas frente a las poetisas, por considerarlas inferiores respecto de ellos.

Por su parte, el análisis del siguiente estudio, de las autoras Changjin Lan y Xiyao Xia, se centra en la novela *La madre de Frankenstein*, de la malograda autora Almudena Grandes. Esta obra, publicada en 2020, sitúa la reflexión en el contexto de la posguerra franquista, abordando la representación de mujeres marginadas —republicanas y consideradas “locas”— en un entorno de represión institucionalizada. En el artículo que nos ocupa, que lleva por título “Identidades en las sombras: mujeres marginadas en *La madre de Frankenstein*” el Hospital Psiquiátrico femenino de Ciempozuelos (pequeña localidad sureña con respecto a la capital española), resulta un lugar determinante en la acción configurándose como un microcosmos que reproduce las dinámicas de exclusión y control del régimen franquista, donde la violencia se manifiesta en sus dimensiones directa, estructural y

culturalmente. A través del estudio de la memoria y la identidad, el trabajo de Changjin Lan y Xiyao Xia pone de relieve cómo la reconstrucción del pasado se convierte en un elemento clave para la afirmación de la subjetividad femenina. Asimismo, la novelista madrileña Almudena Grandes hace destacar el papel de la sexualidad femenina como estrategia de resistencia frente a los modelos normativos impuestos, evidenciando la capacidad de las mujeres para subvertir los discursos que las oprimen.

Finalmente, el número se cierra con el estudio de la primera novela de Isabel Mikue Rope: *Ebibi Nga-Mbot*, título traducido al castellano como *El Clamor de una esposa*. Este trabajo, de los autores Pedro Bayeme Bituga-Nchama y de Benedicta Adokarley Lomotey, examina la persistencia de estructuras patriarcales en la sociedad fang, así como su representación literaria. Tal como indican los autores en su texto “los fang son la etnia más mayoritaria de Guinea Ecuatorial. Aunque también están presentes en otros países de la subregión como Camerún y Gabón”. Pedro Bayeme Bituga-Nchama y Benedicta Adokarley Lomotey ponen de manifiesto cómo la narrativa femenina reciente ha comenzado a cuestionar y transformar un campo tradicionalmente dominado por voces masculinas. A través del análisis de personajes y dinámicas de poder, se evidencian prácticas como la poligamia, la violencia de género o la cosificación sexual, al tiempo que se reconoce la emergencia de discursos de resistencia que articulan una identidad femenina compleja y enmarañada. En este sentido, el estudio contribuye a la consolidación de un feminismo africano contemporáneo que dialoga con las tradiciones culturales propias sin renunciar a la crítica de sus estructuras opresivas.

En conjunto, los trabajos reunidos en este número insisten en la necesidad de abordar el estudio de la literatura desde perspectivas críticas que integren el análisis de género como categoría fundamental. Ya sea desde la revisión de tradiciones filosóficas y literarias, la propuesta de nuevas metodologías o el examen de contextos históricos y culturales específicos, todos ellos coinciden en señalar la centralidad de la literatura como espacio de construcción, cuestionamiento y resignificación de las identidades. Así, esta publicación se inscribe en un marco de investigación que no solo busca ampliar el conocimiento académico, sino también contribuir a un diálogo más amplio sobre las formas en que el pasado y el presente se entrelazan en la configuración de lo femenino. *Femcrítica* trata, por tanto, una vez más, de difundir estudios en lengua española de diferentes lugares del mundo y de distintas épocas históricas, abarcando en este número obras y autores de los siglos XIX, XX y XXI.

EL SENTIMIENTO POR EL OTRO SEXO: LAS MUJERES EN LA OBRA DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

THE FEELING TOWARD THE OPPOSITE SEX: WOMEN IN JOSÉ ORTEGA Y GASSET'S WORKS EN SEGUNDO IDIOMA

María Curros Ferro
Universidad Alfonso X "El sabio"

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

DOI: 10.64301/fc.v4i7.112



RECIBIDO:
05/05/2026
ACEPTADO:
31/05/2026

6

Resumen: En este artículo se presenta un análisis del ser femenino en la obra del filósofo madrileño José Ortega y Gasset. A pesar de que sus grandes amistades femeninas extranjeras marcaron su carácter, este pensador nacido en 1883 defiende la superioridad del varón. No obstante, volvió en toda su obra una y otra vez a conceptos como el amor y la mujer llegando a fusionarlos, mientras divagaba frecuentemente sobre lo que, en su opinión, es o no es una mujer perfecta. Sin embargo, parece tenerlo claro solo parcialmente, pues se pregunta en numerosas ocasiones sobre el oficio ideal de esta, el modo de vestirse. Pese a todo, Ortega fomentó la participación femenina en el ámbito intelectual de mujeres con una elevada formación académica tomando como referentes, sobre todo, a eruditas extranjeras como su traductora al alemán, Helene Weyl o la polifacética Victoria Ocampo.

Palabras clave: Ortega y Gasset; filosofía; mujeres; amor.

Abstract: This article presents an analysis of the feminine being in the work of the Madrid-born philosopher José Ortega y Gasset. Although his major female friendships abroad shaped his character, this thinker, born in 1883, upheld the superiority of men. Nevertheless, throughout his work he repeatedly returned to concepts such as love and woman, eventually merging them, while

frequently speculating on what, in his opinion, constitutes a perfect woman. However, he seems to have only a partial understanding, as he often questions the ideal role of women and even their way of dressing. Despite all this, Ortega promoted female participation in the intellectual sphere, particularly among highly educated women, taking as references above all foreign intellectuals such as his German translator, Helene Weyl and the multitalented Victoria Ocampo.

Keywords: Ortega y Gasset; philosophy; women; love.

1. INTRODUCCIÓN

En pocos autores vida y obra van tan de la mano como en el pensador madrileño José Ortega y Gasset. En palabras de Ángel Rubén Pérez Martínez “el filósofo no sólo ha de escribir con eficacia técnica, sino también con el corazón, de manera que presente su filosofía no sólo razonada; también vivida” (2012, p. 129) y este es el caso de Ortega. Se trata de un estudio que pretende ahondar no sólo en su obra sino también en su vida, sobre todo en las mujeres que han dejado huella en él. Esto es porque cabeza y corazón definen su pensamiento. Se seguirá en todo el trabajo la última edición de las *Obras Completas* (para las citas se incluye el tomo en romanos y la página en arábigos). El libro *Cartas de un joven español (1891-1908)* (de ahora en adelante será *Cartas*) es indispensable. Se trata del epistolario recopilado y editado tras la muerte de Rosa Spottorno, por la hija de ambos, Soledad. *Cartas* contiene un gran número de epístolas que el joven Pepito -así le llamaban en la intimidad familiar- envía a sus padres, hermanos y amigos, pero, sobre todo, resulta fundamental para este estudio, la parte III, la correspondencia que entre 1905 y 1907 el filósofo español dirige a la que será su futura esposa: Rosa. Como veremos, “el método de aproximación a la realidad orteguiana tiene como uno de sus ejes el sentimiento” (Pérez Martínez, 2012, p. 133) y más concretamente el sentimiento por el otro sexo. Tal y como señala Julián Marías la mujer “en la obra de Ortega tiene un puesto relevante. Y no solamente en su obra, sino en su biografía; creo que es una cuestión central, que en cierto modo ilumina aspectos muy profundos de su pensamiento filosófico” (1991, p. 255). En su juventud, osó preguntar a su futura esposa “¿qué cosa son las mujeres?”

Yo quisiera tener amores con quince o veinte mujeres para conocerlas, por interés puramente intelectual. Yo sé cómo eres tú (se refiere a Rosa) pero sé también de antemano que tú eres excepcional y muchas veces, pensando mis filosofías, a mil leguas de toda tontería de conquistas, etc., pienso: ¿qué cosa son las mujeres? Y tengo que contestarme aproximativamente. [...] tú (se refiere de nuevo Ortega a la que será su esposa) tienes que ayudarme a conocer las mujeres ya que ese otro medio de estudiarlas directamente te parecerá bastante mal. (Ortega, 1991, p. 426)

La figura del ser femenino viaja una y otra vez por la obra orteguiana. De hecho, frecuentemente construye el filósofo su pensamiento sobre el ser femenino a partir de la personalidad de las mujeres que conoce. Es evidente que sus amistades femeninas lo marcaron de un modo profundo. Duda sobre el puesto de la mujer en el mundo, en ocasiones las sitúa en la sociedad y otras las vincula solamente al hogar y a la maternidad. Pero, además,

une en todo momento dos conceptos que concibe indisolubles: amor y mujer, llegando a fusionar uno en el otro. Ortega “ha dedicado al fenómeno del amor estudios maravillosos, profundos, trascendentes. Directa o indirectamente, relacionados con la mujer o en atinadas comparaciones con la pareja humana, el tema del amor, ya en su aspecto sexual, espiritual o místico, ha llenado muchas páginas de su extensa obra” (Sequeros, 1983, pp. 25-26). En definitiva, este trabajo es una aproximación a la idea de mujer en nuestro filósofo madrileño del siglo XX.

2. LAS AMISTADES FEMENINAS DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Todo parece indicar que la amistad intersexual en la época de Ortega fue una utopía. Este tema, que inquietó en exceso a nuestro filósofo, llegó a ser uno de sus objetos de reflexión durante su primera estancia en Alemania. Así se lo hace saber a Rosa: “aquí las muchachas salen siempre solas (se refiere Ortega a las mujeres alemanas), tienen sus amigos y sus amigas y los tratan indistintamente. Todo el mundo las respeta, pero es porque ellas tienen tanta personalidad como ellos” (1991, p. 318).

Meditando sobre o amor e a mulher, Ortega percebe que os problemas de sua época não seriam resolvidos mediante ações políticas ou civis, sem mudar o interior das pessoas. É assim que ele chega a enfrentar a questão do relacionamento entre homens e mulheres. O comportamento moral de ambos estava, para o filósofo, diretamente ligado a este sentimento transformador. (Pitt, 2006, p. 150)

Podemos excusar a Ortega, recordemos que el filósofo madrileño había nacido en 1883, pues, en España, la amistad entre personas de diferente sexo no era común en su época. Marías explica muy bien este hecho:

Ortega [...] toma una actitud que llamaba “pedagógica”, de demanda de libertad en las relaciones entre hombres y mujeres, en una sociedad muy cerrada. Insistía en que había que oponerse a cierta gazmoñería, a cierta hipocresía que existía en la sociedad española y que hacía sumamente deficiente la relación entre hombres y mujeres; lo cual le parecía destructivo para la vida, en todos sus aspectos. (Marías, 1991, p. 256)

Ese vetusto comportamiento social podríamos extrapolarlo a las citas amorosas en aquella España de principios del siglo XX, puesto que los jóvenes no podían encontrarse a solas. Ortega describe tal situación verdaderamente bien en sus cartas a Rosa cuando comenta que está cansado de que no puedan reunirse sin que la madre de ésta los siga cual guardaespaldas. También acontecía idéntica situación al ir los mozos a rondarlas como relata Javier Zamora Bonilla en la biografía del madrileño: “Los muchachos caminaban por las calles unos pasos detrás de las jovencitas por las que sentían inclinación cuando éstas iban, decentemente acompañadas por sus madres, familiares, amistades o servidumbre, a misa o a pasear” (2002, p. 37).

Las amistades femeninas orteguianas en España y al otro lado del Atlántico, sobre todo en Argentina, fueron relativamente numerosas para lo que era habitual en un varón de su momento histórico. En Buenos Aires, Ortega descubre a “la mujer argentina, entre ellas Julia del Carril, Bebé Sansinena (se refiere Abellán a Elena Sansinena de Elizalde) y, sobre

todo, [a] Victoria Ocampo, con la que parece que hubo algo más que amistad” (Abellán, 2000, p. 73). Pero en su país el madrileño también:

tuvo amistades femeninas. María de Maeztu y María Zambrano, amigas ambas y discípulas suyas, la señora Kochertaler, más conocida como María Luisa Caturla, famosa historiadora y crítico de arte especializada en Zurbarán; Virgilia González del Valle, dama asturiana vinculada al ambiente cubano; Carmen Muñoz y Roca Tallada, Condesa de Yebes. (Abellán, 2000, pp. 74-75)

Su primer hijo, Miguel, considera que “estas amistades femeninas estimularon de continuo su creatividad. Como consecuencia escribió muchas páginas” (Miguel Ortega Spottorno, 1983, p. 72). A diferencia de María Zambrano, que se considera más bien su alumna, la relación con María de Maeztu fue muy estrecha, pues visitaba la casa familiar con asiduidad porque “vive en un piso de la misma finca que Ortega, en la calle Goya, y será una de las más íntimas amigas de Rafaela Ortega” (Gracia, 2014, p. 102). Sobre la relación de Ortega y Gasset con la educadora vasca señala Soledad Ortega: mi padre “mantuvo una continuada y profunda amistad desde la juventud con María de Maeztu; frecuentísima era la aparición de María en nuestra casa a compartir la comida de la noche y prolongar la charla consecuente hasta horas bien avanzadas” (Soledad Ortega Spottorno, 1983, p. 36). Otro de los motivos principales por los que María de Maeztu visitaba su casa era que, junto a Rafaela Ortega, hermana pequeña del filósofo, dirigía la Residencia de Señoritas. El caso de María Zambrano ha llegado a nosotros gracias a las obras de diversas especialistas y a la fundación que cuida y protege su legado. María Luisa Maillard, quien conoció a María Zambrano y sobre la que ha escrito e investigado mucho afirma que la filósofa malagueña siempre se sintió discípula de Ortega destacando de su mentor “la cualidad impagable de un maestro que fue capaz de transmitir a sus alumnos la necesidad de una verdad para la vida [...] pero tampoco olvida la discípula la generosidad de una palabra que sabía dirigirse al centro de la persona y la urgía con el imperativo de la autenticidad: “atrévete a ser” –*sapere aude*–” (2004, pp. 250-251).

Aunque ambas Marías, Maeztu y Zambrano, tenían una formación similar a Ortega, ninguna de ellas causó el impacto en el madrileño que alcanzaría Victoria Ocampo. Para José Lasaga “la relación entre la ‘Gioconda austral’ y el Espectador español” fue un “magnífico animal bicéfalo” (Lasaga, 2005, p. 299). Se conocieron durante el primer viaje de Ortega a Argentina. Era 1916 y ambos, según José Ortega Spottorno, habían sido invitados a la casa de Julia del Carril para cenar. El hombre bajito y calvo, que posteriormente habría de ser su amigo, no atrajo en un primer momento a Victoria Ocampo, aunque el flechazo intelectual fue prácticamente instantáneo. Como señala Marta Campomar en *Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución Cultural Española* “en su primer encuentro con Victoria Ortega descubre definitivamente a su “Gioconda de la pampa”. En aquel entonces era la señora de Estrada, atada a un matrimonio fracasado y a un amante furtivo” (Campomar, 1997, p. 133). Amante que causó conocidas desavenencias entre los dos amigos provocadas por la opinión que a Ortega le merecía el miembro de esa relación adúltera: “enfadada Victoria por una censura que había emitido Ortega sobre un guapo mozo que era su amante, no volvió a

escribirle durante muchos años. Pero en el segundo viaje, de 1928, la paz volvería a esa amistad” (José Ortega Spottorno, 2002, p. 273) y de ella surgiría el proyecto que culminó con la creación de la archiconocida revista *Sur*.

en enero de 1931, apareció por iniciativa de Ocampo la revista *Sur* que se convertiría en la publicación cultural más prestigiosa del país por varias décadas. El proyecto llevó varios meses de gestación y tuvo como mentores al escritor norteamericano Waldo Frank y a Ortega. [...] fue Ortega quien propuso el nombre, integró el consejo de redacción hasta 1938, y sugirió, en 1933, la fundación de una editorial que permitiera aumentar las ganancias y hacer frente a los gastos de la revista. *Sur* siguió de cerca el estilo impuesto por la *Revista de Occidente*. (Queirolo, 2002, en línea)

Un año después de la muerte de este, en una travesía de Dakar a Barcelona, la polifacética mujer argentina señalaba: “España sin Ortega. Una triste España para mí. España sin amigos” (Ocampo, 2005, p. 309) admitiendo lo innegable: “mi deuda con Ortega es grande, nunca lo repetiré suficientemente” (2005, p. 305), pero esta deuda fue bidireccional ya que ella le dejó dinero durante el exilio del filósofo madrileño.

Pero hubo otra gran amiga argentina, Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de la Asociación de los Amigos del Arte. Ella lo lleva a Argentina en 1928, en su segundo viaje. Al igual que aconteció con la *Gioconda argentina*, Elena y Ortega se habían conocido en 1916, durante el primer viaje del madrileño al país austral. Su amistad se afianzó poco a poco y Bebé, como se la conocía en su grupo íntimo de amigos, demostró en más de una ocasión su lealtad al español. El segundo viaje de Ortega a Buenos Aires lo propuso ella y allí Ortega, en 1928, da unas conferencias para la Asociación de los Amigos del Arte. Y es Bebé Sansinena quien, en el exilio francés del madrileño, en 1937, le presta dinero junto a Victoria: le envía tres mil pesos según Campomar (1997, p. 143). Ortega estaba pasando por graves estrecheces económicas debido a que, tras finalizar la Guerra Civil Española, él y su familia habían huido de Madrid con lo puesto. En una carta escrita y enviada por Ortega a Victoria Ocampo el 23 de marzo de 1937 en París señala: “salvo tú y Bebé *nadie* en el mundo se ha preocupado de mí” (1974, p. 157). Son las únicas que parecen sentir lástima por él. En ese año 1937 los Ortega pudieron haberse instalado en Buenos Aires, pues “Bebé le consigue un modesto departamento en Belgrano, y Victoria se agita con la Municipalidad para conseguirle audiciones de radio y la publicación de un libro sobre las relaciones de Argentina y España” (Campomar, 1997, p. 143), pero Ortega no se decide a dejar París hasta agosto de 1939, cuando es indudable que los alemanes entrarán en el país galo.

Hubo otra amistad relevante más, pero posterior a las anteriores, en este caso con una mujer europea que jugó en la vida del filósofo un papel crucial: su traductora al alemán, Helene Weyl. Sin embargo, ese afecto surgió de una manera distinta y en esta ocasión en España. Gracias a ella, el éxito de Ortega en Alemania fue rotundo “a pesar de las desavenencias sobre la interpretación de algunos textos o la oportunidad de su publicación o el modo en que éstos se publicaron” (Zamora, 2008, p. 233), Hella, como la conocían sus allegados, “había traducido de manera perfecta, entre otros libros de mi padre, *La rebelión de las masas*” (Miguel Ortega Spottorno, 1983, p. 120).

Todo empezó en 1923, cuando Helene Weyl visitó España junto a su marido. Es posible que Ortega y Helene Weyl se encontrasen en alguno de los diversos actos académicos o en alguna de las reuniones privadas a que Hermann Weyl fue invitado y a los que asistió Ortega. Helene Weyl, que se había formado en algunas de las mejores universidades germanas en Matemáticas y Filosofía, se interesó entonces por las lenguas romances y quiso traducir algunos textos españoles al alemán. El principal elegido fue Ortega, que por sugerencia de Hermann Weyl envió a su mujer algunas obras suyas. A Ortega le hizo ilusión que algunos de sus textos se tradujesen al alemán. (Zamora, 2008, pp. 228-229)

Si bien la relación de Ortega con las mujeres fue muy variada, no pasó desapercibida para nadie. La amistad para el filósofo significó apoyo, ayuda, atención, afecto... esto es algo que se aprecia en sus epistolarios cargados de sentimientos de gratitud para, sobre todo, con esas mujeres que se fueron cruzando en su camino. En su tercer y último viaje a tierras argentinas lo acompañaba en esta travesía Soledad, quien se permitió opinar sobre este hecho. En *José Ortega y Gasset: Imágenes de una vida 1883-1955*, libro publicado para conmemorar el primer centenario del nacimiento de su padre, Soledad señala que este:

Gozó enormemente de la amistad femenina, no exenta a veces, como es humano, de un componente de ilusión o atracción que entre sexos opuestos hace más fecunda esa amistad. Pero aun *cum grano salis*, Ortega supo mantener con la mujer una relación amistosa, vivir esa amistad entre sexos contrarios que ha sido ya habitual en nuestra generación. (1983, p. 36)

En 1991, años después de esta afirmación de su hija, Julián Marías, discípulo de su padre y compañero generacional de Soledad, también abordó la amistad femenina en su mentor.

Creo que, a Ortega, por motivos generacionales, le faltó la experiencia plena de la amistad intersexual. En su época era algo excepcional, casi siempre un amor falto de peso, o tímido, o frustrado. No tuvo la experiencia de esa amistad que no es otra cosa, pero en la cual entran íntegras la condición femenina y la condición masculina. Esto comenzó de verdad en la generación que me precede, se consolidó en la mía y ha entrado en crisis después (por la guerra civil y la dictadura). (1991, p. 270)

En definitiva, Julián Marías y Soledad Ortega Spottorno, que habían nacido en el mismo año: 1914, manifiestan la misma opinión sobre las amistades femeninas de José Ortega y Gasset. Además, añadimos, estas mujeres que tan positivamente influyeron en el filósofo madrileño aunaban una enorme inteligencia. De lo contrario, no habría habido afinidad, en verdad, la admiración era recíproca.

3. EL BELLO SEXO: LA MUJER ES ESCAPARATE QUE VESTIR

En “Estética en el tranvía” de 1916 Ortega reconoce que mirar a las damas cual objetos no es su estilo, pero contradiciéndose admite que la ejecución de este acto se puede considerar un “rasgo bello”.

Pedir a un español que al entrar en el tranvía renuncie a dirigir una mirada de especialista sobre las mujeres que en él van, es demandar lo imposible. Se trata de uno de los hábitos más arraigados y característicos de nuestro pueblo. A los

extranjeros y a algunos compatriotas les parece incorrecto ese modo insistente y casi táctil con que mira el español a la mujer. *Yo soy uno de éstos* (la cursiva es nuestra): me produce una gran repugnancia. Y, sin embargo, creo que esa costumbre es uno de los rasgos más originales, bellos y generosos de nuestra raza. (Ortega, 2004, II, p. 176)

Como señala Flora Guzmán “la mujer en la mirada de Ortega y Gasset tenía que aparecer como aparece: sólo como objeto del deseo, aunque la rodee con distintos eufemismos. Casi nunca es sujeto” (1984, p. 180). Predomina en el pensamiento del filósofo madrileño la preeminencia de la apariencia física como eje vertebrador de las descripciones que hace a propósito del ente femenino, cuerpo hermoso que sirve de aliento del hombre. Él mismo se permite opinar también sobre la perfección corpórea de la mujer. Lo hace, incluso, a través de preguntas retóricas, como las que encontramos en la obra anteriormente citada “Estética en el tranvía”, aunque también en su vida privada incide sobre este hecho: “¿En qué consiste —me preguntaba yo— este fenómeno psicológico que podríamos denominar cálculo de la belleza femenina?” (Ortega, 2004, II, p. 177). Por otra parte, le repite constantemente a Rosa lo bella que ella es en oposición a él: “tú sola tienes que ser guapa; para ti toda mi belleza. Yo tengo muchas cosas que hacer antes de ocuparme en ser bello. No soy bonito pero el hombre viene a algo más a este mundo. Aun para las mujeres está demostrado que los más célebres conquistadores han sido feos” (1991, p. 416).

En general, el cuerpo de la mujer en su conjunto es la perfección, la belleza suma para Ortega y los hombres de su generación. Como ha quedado demostrado, el filósofo español lo deja patente en las cartas a su futura esposa. Fueron muchos los coetáneos de Ortega y Gasset que colaboraron asiduamente en la *Revista de Occidente* alrededor de los años 20, con frecuencia reflexionando acerca de asuntos como “los dos sexos y la mujer. Simmel, Ortega, Marañón y Jung, aunque con una cierta diversidad de matices, comparten abstractamente la teoría de una diferencia innata o cuasi innata entre el hombre y la mujer” (Mora, 1987, p. 195). Simmel comenzó a aparecer en *Revista de Occidente* por mandato de Ortega, quien mandó traducirlo. No ha quedado demostrado que este haya sido su maestro en Alemania, aunque en cartas a sus padres, Ortega afirma que asistió a sus clases. “Del mismo modo que Simmel, Ortega no considera a las mujeres como individuos” (Cavana, 1996, p. 101). He aquí lo indiscutible:

Ortega fue un apasionado defensor de la teoría de la polaridad de los sexos; no sólo hizo traducir los principales escritos de Simmel sobre este tema, sino que también dedicó un buen número de sus ensayos al tema de los sexos, principalmente a la caracterización del ser de “la mujer”. (Cavana *ibidem*)

De aquí que no resulte extraño que las colaboraciones del alemán junto a las de su “alumno” y a las del médico Marañón y el psicólogo Jung en *Revista de Occidente* menospreciaran y subalternizaran a la mujer. Este hecho lo describe sensacionalmente bien Magdalena Mora en el gran artículo “La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*. 1923-1936”. También existía en la *Revista*, aunque evidentemente de menor alcance, la postura contraria, la de las valientes que se atrevían a opinar diferente y a reclamar la igualdad real

para la mujer. Magdalena Mora finaliza su trabajo concluyendo que “en su conjunto y globalmente, el mensaje que la *Revista* transmite es ambivalente y aun contradictorio, paradójicamente conservador e innovador al mismo tiempo” (Mora, 1987, pp. 208-209). Creemos que la *Revista*, en efecto, mostraba el arquetipo del pensamiento orteguiano, donde el lector se topa con incoherencia tras incoherencia. Ortega y muchos de sus contemporáneos trataban a la mujer como a un objeto, pero, a la vez sentía el filósofo madrileño inclinación por la dama culta y refinada.

En su matrimonio con mi madre –pese a la diferencia de nivel cultural de aquel tiempo entre los dos sexos– entra un componente de amistad muy real. Ya en sus primeras cartas de amor se percibe en mi padre el afán de tirar de la novia para arriba. Le incita a leer, pero lecturas sistematizadas; y es conmovedor contemplar los cuidadosos planes de lectura-estudio que confecciona para ella. (Soledad Ortega Spottorno, 1983, pp. 36-37)

En esas cartas apreciamos el comportamiento del filósofo al no leer su novia tanto como él desea: “Lo que me parece una verdadera vergüenza es que no hayas aún acabado los cuatro míseros libros que te dejé” (1991, p. 408). En definitiva, quiere que estudie, que sea culta, que sienta interés y curiosidad por adquirir conocimientos nuevos, pero, como para Ortega la mujer es objeto le inquieta cómo se viste. Aunque no se trate de un tema muy filosófico en apariencia, Ortega aprovecha cualquier texto, cualquier idea, cualquier sugerencia, para divagar sobre modas y mujeres. En “Al margen del libro *Los iberos*” el madrileño da rienda suelta a sus pensamientos.

13

En tanto iba escuchando de labios del místico español (se refiere a su *alter ego* Rubín de Cendoya) estas poetizaciones, consideraba la elegancia de una mujer que caminaba delante de nosotros. Sus jóvenes líneas eran dócilmente respetadas por el vestido. Las modas de este año conceden sumo honor a las mujeres que conservan una mocedad ágil y fuerte. Tal vez acentúan demasiado la venusta agresividad que insinúa en la dama un busto floreciente. Aparte de esto, las modas nuevas son bellísimas y se fundan en el principio del calado, con la intención, sin duda, de hacer más visibles las virtudes. (Ortega, 2004, II, p. 79)

Probablemente se trate de uno de los primeros textos en los que este filósofo menciona explícitamente la moda. Es agosto de 1909 cuando Ortega publica este texto, tiene poco más de veintiséis años, es joven, apuesto y presumido. Todavía no se ha casado con Rosa Spottorno, pero no tardará en hacerlo. Para el enlace queda apenas un año. Y al igual que se preocupaba por su apariencia física, pues encargaba los trajes y los zapatos a medida, como han afirmado sus hijos, también la moda femenina le resulta atrayente. A menudo se sirve de ella para hablar del cuerpo de la hembra humana y de sus virtudes. Por otra parte, usaba de los sombreros y solía utilizarlos en invierno para protegerse del frío y durante el estío para evitar las quemaduras solares. El uso de esta prenda entre las hembras suscitó debates a comienzos del siglo pasado, asunto que no lo dejó indiferente empleándolo como tema en su artículo de 1903 “Incipit. El reinado de la grosería”: “El gobernador de Madrid prohibiendo a las señoras el uso del sombrero en los teatros, ha realizado algo que es de la

mayor importancia. Hasta ahora se había respetado la indumentaria de la mujer y se la había considerado como materia ilegislable” (Ortega, 2004, I, 16).

Unos veinte años después, concretamente en julio de 1927, encontramos de nuevo la moda en su pensamiento, esta vez en “¿Masculino o femenino?”: “Tampoco sabe bien la mujer de hoy por qué fuma, por qué se vista como se viste, por qué se afana en deportes físicos” (Ortega, 2005, IV, p. 72). Inconcebible resulta, pues, ese interés por el vestuario femenino en un filósofo de su época e insiste “es una bobada perseguir en nombre de la moral la brevedad de las faldas al uso. Hay en los sacerdotes una manía milenaria contra los modistos. ¿Cuál es la falda diabólica? ¿La corta o la larga?” (Ortega, 2005, IV, p. 73).

Sequeros sostiene que “según Ortega, para la mujer, su cuerpo es lo principal, lo primario y, en muchos casos, lo único. De aquí su plena dedicación al mismo, al constante cuidado que pone y consagra a él” (1983, p. 27). Si para la hembra su cuerpo es primordial, asunto que podría ocupar cientos de páginas, para Ortega y Gasset lo es, si cabe, más todavía. Buena prueba de que la apariencia estética era vital para este pensador la localizamos en sus cartas a Rosa, pues le repite en numerosas ocasiones que cuide su físico: “¡Cuídate, cuídate, para que cuando vaya no te encuentre fea!” (1991, p. 534).

A través de los siglos y debido al heteropatriarcado, la mujer se ha considerado un galardón para el varón, en definitiva, una presa que atrapaba y era suya para siempre. Veamos una vez más la opinión de Ortega: “«La mujer es el premio del hombre» dice no sé qué viejo filósofo o poeta primitivo: sí, es verdad. Viéndote, (se refiere a Rosa) presentándote como nueva ante mis ojos me he sentido hasta en las entrañas premiado” (1991, p. 379). Que la mujer es el premio del hombre en el pensamiento orteguiano ha quedado patente en “La caza y los toros”. Aquí este intelectual demuestra que la presa se torna medalla, pues los jóvenes se dirigen a cazar mujeres. Que la hembra es cuerpo y es belleza ya lo encontramos en la *Iliada*, la gran obra épica del siglo VIII a. C. atribuida a Homero, en donde el que consiga a la protagonista, Penélope, se lleva el galardón. En otro artículo distinto, esta vez nos referimos a “Estafeta romántica”, el erudito madrileño, de nuevo, afirma que la mujer ha venido a este mundo a vivir por y para el hombre: “la mujer es el objeto que ilusiona, que encanta, que atrae al hombre. Creo que el hombre que se ha exigido mucho a sí mismo, aprende a exigir también mucho de las demás cosas y personas. Sobre todo, es exigente para aquello cuya misión estriba en atraerle, en encantarle” (2005, III, p. 102). De nuevo, la mujer no es sujeto, ser humano, sino cosa, objeto.

14

4. EL OFICIO IDEAL DE LA MUJER

Las hembras son seres subalternos en la filosofía orteguiana, quedan relegadas al hogar y a la maternidad, no pueden ser abogadas ni fotógrafas, pero sí bordar y coser. Esta afirmación de Ortega en su obra *Estudios sobre el amor*, una de sus obras más leídas, es muy significativa: “el hombre va a la mujer como a una fiesta y a un frenesí, como a un éxtasis que rompa la monotonía de la existencia, y encuentra casi siempre un ser que sólo es feliz ocupado en faenas cotidianas, sea en zurcir la ropa blanca, sea en acudir al *dancing*” (2006, V, pp. 519-520). Volvemos así al hogar, el perfecto lugar de la hembra para nuestro filósofo.

Con toda probabilidad, heredó de Simmel el modelo de mujer decimonónico, pero ignoró las reivindicaciones históricas feministas que abogaban por la independencia e igualdad de derechos en varones y hembras: “no quiero decir que me parezca mal la demanda del sufragio o demás equiparaciones jurídicas y económicas con el hombre. Me parece muy bien, pero de escasa importancia, y no significan nada positivo en la cultura femenina” (2005, III, p. 103 (n)).

Ortega es tajante: “Si la mujer no encanta, no la elige el hombre para hacerla esposa” (2005, III, p. 732). Por tanto, la soberanía de la elección corresponde únicamente al varón, pues es él mismo el que escoge compañera para desposarse y hacerla madre de sus hijos. El hombre domina así a la mujer, a quien no deja opción a opinar silenciándola socialmente. Ortega la transforma en un objeto, un elemento sin identidad, acaba por convertirla en alguien sin juicio ni opinión porque ella esencialmente ha venido a este mundo a gustar al hombre. La circunstancia de la mujer española de finales del siglo XIX y principios del XX no era precisamente envidiable. La subsistencia de la hembra sólo podía llevarse a cabo así: contrayendo nupcias, prostituyéndose o entrando en un convento, con pocas opciones más contabas si nacías en una familia sin posibles. Ser solterona, por otra parte, era prácticamente un infierno. Ortega lo sabía y por eso en una de las cartas que envía a Rosa se burla de la situación de la mujer en su época.

Una mujer hoy no tiene más que dos salidas si su ánimo es noble, clarividente y fino: o sentir su piel crispada al roce con el resto de los humanos y procurar huir de la vida (deseando la muerte, entrando en un convento, haciendo una triste vida de soledad) o sentir eso mismo, pero decidir imponerse a los demás, formarse una robustísima personalidad y ser la que obliga a cuantos la rodean a sentir de tal o cual modo. Tú (se refiere a Rosa) eres hasta ahora un término medio: eres, en realidad, todavía lo primero [...] pero deseas, con verdadera energía algunas veces –no siempre, no constantemente– llegar a ser lo segundo. (1991, p. 309)

15

En varias cartas a su futura esposa a propósito de las hijas de Montojo (el marino español Patricio Montojo y Pasarón) Ortega se muestra contundente en este asunto: “esas chicas que tienen, en verdad, mala suerte [...] el último golpe será la muerte de la madre que no debe tardar mucho pues está muy delicada, y entonces tendrán que empezar esa tristísima vida de recogidas, de mujeres sin hogar que se casarán por obligación” (1991, pp. 430-431). Es decir, en repetidas obras, tanto en su juventud como en su madurez, el pensador madrileño proporciona a la hembra el papel de mera compañera nocturna que no sirve más que para ser amante, esposa, madre: “la mujer por necesidad de su ser tiene hijos. Para eso es mujer y no aire” (1991, p. 417) le escribe a su futura cónyuge. De la mano de este hecho va otro: “ese cuádruple oficio” que no es otro que el de ser “esposa, madre, hermana, hija” (2005, III, p. 729). Algunas páginas después indica: “El oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal del varón. Nada más. Pero nada menos” (2005, III, p. 731). Siguiendo los convencionalismos sociales de su época, Ortega insiste: “El hombre golpea con su brazo en la batalla, jadea por el planeta en arriesgadas exploraciones, coloca piedra sobre piedra en el monumento, escribe libros, azota con discursos. La mujer, en tanto, no

hace nada, y si sus manos se mueven, es más bien en gesto que en acción” (2005, III, pp. 734-735).

Desagradan a Ortega, como no podía ser de otro modo, la soltera y su variante la madre soltera, la adúltera y la prostituta. De los textos orteguianos deducimos que el celibato no se encuentra entre los estados ideales para la mujer, este no es sino una pesadilla para la dama. Tal juicio lo enuncia en una carta a Rosa: “tus parientes te quieren y basta. No basta, no señor. Demasiado sé que tú te engañas cuando dices esto y que no te basta; que si yo me fuera de tu lado para siempre y tuvieras que vivir siempre entre ellos verías la vida como una pesadilla” (1991, p. 504). El hecho de que, a comienzos del siglo XX un hombre interrumpiese una relación con una mujer se convertía en una angustia existencial para la dama teniendo que soportar la tortura de verse señalada por la calle. Lo que realmente gozaba de relevancia en la época era el hecho de haberse mantenido virgen, inmaculada, antes del matrimonio. Tener veteranía en el lecho conyugal era una actividad adscrita solamente al varón, quien podía buscar diversión en una dama que nunca llegara a ser la suya, a menudo este era el papel de la prostituta.

No es igual el hombre y la mujer aun en esto del cariño. El hombre no debe ser inocente y debe ser experimentado para bien de la mujer que ama tiernísimamente y por siempre, y la mujer debe ser inocente para bien y dulzura del hombre. ¿No es verdad, amorín?. (1991, p. 349).

De modo preciso define el filósofo claramente a la prostituta como la mujer experimentada, antítesis de la inmaculada. Abundan en los textos de Ortega referencias a las meretrices, de quienes, entre otras cuestiones, señala en *Estudios sobre el amor* que su oficio “es una condición que debe quedar oculta, como ser ladrón, como ser espía” (2006, V, p. 627). Este tipo de mujer se encuentra en un estrato claramente inferior por varias razones. Por una parte, depende económicamente de sí misma. Por otra parte, disfruta, además, de los placeres carnales. Ortega la define como negación del carácter femenino, porque tal carácter femenino no se adecuaba a lo correcto y esperable en la mujer oponiéndose, por razones obvias, a la hembra perfecta. Su condición atípica de mujer tiene desconcertado al pensador madrileño. De ahí que para Ortega la prostituta se haya convertido en “el instinto radical de lo femenino” (2004, II, p. 480) o lo que es lo mismo: “un caso peculiarísimo de masculinismo en la mujer” (2006, V, p. 516) porque mantiene relaciones sexuales como lo haría un varón. Evidentemente, la castidad en el hombre no importa, pero sí en su esposa.

Ahí (se refiere el madrileño a España mientras le escribe a Rosa desde Leipzig) no se piensa desde los 18 años más que en hacerse un colchón donde dormir lo más tranquilamente posible y casarse con una mujer muy ordenadita para que no gaste mucho y muy beata y muy ignorante y muy Doña Nada para no tener que inquietarse demasiado respecto a su fidelidad. (1991, p. 312)

Existe también otro tipo de varón en opinión del pensador Ortega y Gasset, aquel que no desea desposarse, aunque sí yacer con mujeres castas. De alguna forma y pese a que pueda parecer lo contrario, la prostituta, extremo y radicalización de la hembra, se comporta como Don Juan: su lecho nunca se encuentra vacío. Ella ejerce su oficio a cambio de dinero,

pero Don Juan obviamente no. A diferencia de la prostituta, Don Juan engaña y se aprovecha de sus presas, a las que miente para obtener su pureza. Por eso, como advierte Ortega “es atraído preferentemente por la mujer más recatada, por la que más se oculta al público, y que en la morfología femenina representa el polo opuesto a la prostituta” (2004, II, p. 780). Tal atracción no existe, se lo inventa para así obtener lo que busca, pero nunca se enamora porque no repite, no se cansa de buscar más hembras para aprovecharse de ellas. Don Juan es reincidente, de ahí que repita su *modus operandi*:

el deleite donjuanesco es el de asistir una vez y otra a esa maravillosa escena de la transfiguración femenina, a ese patético instante en que la larva se hace, en honor de un hombre, mariposa. Concluida la escena, vuelve la mueca fría a los labios de Don Juan, y dejando que la mariposa queme al sol sus alas recién desplegadas, se orienta hacia otra crisálida. (2004, II, p. 781)

Como vemos, a Ortega solo le sirve un arquetipo de mujer: aquella que se casa y es madre. Esa intimidad a la que se refiere el autor en sus escritos no es sino el hogar, al que ha estado relegada siempre la hembra: “En el hogar domina siempre el clima que la mujer trae y es. [...] Este ambiente doméstico emana de la madre y envuelve desde luego a la generación de los hijos” (2006, V, p. 518). Precisamente, en el mismo lugar, en *Estudios sobre el amor*, pero pocas páginas después define a la mujer española como la perfecta combinación de dos agentes: “la presunta herencia de los árabes y la intervención del cura” (2006, V, p. 520). En definitiva, en la filosofía orteguiana

se reafirma la noción de maternidad como *destino*, se sigue confinando a las mujeres en actividades profesionales subalternas y rutinarias, se desatiende su educación, se las pone en guardia frente a la amenaza de masculinización contra natura que representa la minoría que osa dedicarse a actividades tradicionalmente reservadas al hombre y, finalmente, se descalifica por viriloide al movimiento feminista como motor de su liberación. (Mora, 1987, p. 199)

En definitiva, ese oficio ideal de la mujer al que alude tantas veces el erudito español Ortega y Gasset se vincula con el hogar, con la maternidad, la crianza y las tareas de los cuidados de los menores, pero también con el esmero por atender el domicilio familiar.

5. CONCLUSIONES

Como ha quedado señalado, la figura femenina se asienta en la obra de José Ortega y Gasset desde sus primeros escritos y *Cartas* hasta los últimos. Aunque se interesó por la formación intelectual de las mujeres, defendía la superioridad del varón. En *El hombre y la gente* Ortega afirma: “En la presencia de la Mujer presentimos los varones inmediatamente una criatura que, sobre el nivel perteneciente a la humanidad, es de un rango vital algo inferior al nuestro. No existe ningún otro ser que posea esta doble condición: ser humano y serlo menos que el varón” (2010, X, p. 225). Su hija Soledad, “se muestra sin embargo prudente en la polémica con su padre, [...] y escoge el camino más inteligente de apoyar sus ideas en una figura a la que ni su padre podría oponer resistencia: la del mismo Cervantes” (Maillard

2014b, p. 9). Recordemos por un momento el texto póstumo de Ortega “Manifiesto de Marcela”, aunque redactado en abril de 1905 tal como consta en una de las cartas que aquel mes le había enviado a su amigo Paco Navarro Ledesma (1991, p. 592). Apunta María Luisa Maillard

lo que Soledad percibe del texto que analiza Ortega es que Cervantes había tenido la intuición genial [...] de que la mujer es en realidad un ser humano que, como todo ser humano, aspira a una vida libre, sin ajustarse a la imagen que el varón ha diseñado para ella. No, no es el parlamento de Marcela un Manifiesto, nos dice Soledad, sino un aria de prima donna. (Maillard, 2014b: 9)

Su hija “era una mujer valiente y su experiencia propia le había enseñado justo lo contrario de lo que defendía su padre” (Maillard, 2014b, p. 9). Y es que Ortega y Gasset “no era escritor feminista, no, a pesar de que pocos hombres habrá que más hayan animado a la mujer a realizar una labor equiparable a la del hombre en el mundo intelectual —que era en el que se movía—, y pocos habrán sentido el entusiasmo que él sentía por la mujer culta, la mujer refinada” (Maillard, 2014^a, p. 15). En cierto modo, esta afirmación es exacta ya que el propio filósofo había organizado todo para que la pintora gallega Maruja Mallo, miembro de la Generación del 27, expusiese su obra en las salas de trabajo de la *Revista de Occidente*.

Por otra parte, se sabe que gustaba de la amistad intersexual y de las mujeres cultas, si bien es cierto que pareció encontrar más ese afecto en mujeres de otros países y culturas que en la suya. Por ejemplo, “restò in cordiale contatto con la Ocampo, punto di riferimento del suo secondo viaggio e ancor più del rifugio argentino dall’Agosto 1939 al Febbraio 1942” (Parente, 2013, p. 100) y fruto de esa amistad fue el Epílogo a la obra de la argentina *De Francesca a Beatrice*. En el país austral

18

Ortega se enlaza con el entorno de tres damas muy conocidas en Buenos Aires y muy ricas: Bebé Sansinena de Elizalde, Julia del Carril y Victoria Ocampo. No es precisamente el perfil de mujer que Ortega frecuente en España, o no al menos todavía; a lo sumo se parece a las muchachas desenvueltas que vio actuar en Alemania con la misma libertad que los hombres, como le contaba admirado y complacido a Rosa o a Paco Navarro Ledesma diez años atrás. (Gracia, 2014, pp. 241-242)

En sus escritos Ortega vincula continuamente a la mujer con el hogar. La hembra humana ha venido a este mundo a cuidar al hombre y a ser madre, así lo indica una vez más en el texto de 1927 “¿Masculino o femenino?”:

Todas las épocas masculinas de la historia se caracterizan por la falta de interés hacia la mujer. [...] los hombres viven a la sazón sólo con hombres. Su trato normal con la mujer queda excluido de la zona diurna y luminosa en que acontece lo más valioso de la vida, y se recoge en la tiniebla, en el subterráneo de las horas inferiores,

entregadas a los puros instintos –sensualidad, paternidad, familiaridad. (2005, IV, p. 68)

Es decir, consideraba que la misión de la mujer era ser madre, por un lado, y encantar al hombre, por otro lado. En definitiva, en las publicaciones de nuestro filósofo “vuelven a la palestra opiniones certeras y ampliamente aceptadas por diferentes sectores de la vida artística y cultural de la época como la pretendida adecuación de la naturaleza de la mujer a los trabajos nada creativos como el cuidado del hogar” (Castillo, 2003, p. 40).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, J. L. (2000). *Ortega y Gasset y los orígenes de la transición democrática*. Espasa.
- Campomar, M. (1997). Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución Cultural Española. *Ortega y la Argentina*, pp. 119-149.
- Castillo Martín, M. (2003). De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte. *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 16 (1), pp. 39-57.
- Cavana, M. L. P. (1996). La polaridad sexual de los valores. Simmel y Ortega y Gasset. *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*, pp. 99-114.
- Gracia, J. (2014). *José Ortega y Gasset*. Taurus.
- Guzmán, F. (1984). La mujer en la mirada de Ortega y Gasset. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405, pp. 179-189.
- Lasaga, J. (2005). Zubiri y Ocampo: en deuda con Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, 10/11, pp. 295-299.
- Maillard, M. L. (2004). Ortega y Zambrano, la deuda de un magisterio “que nada tiene de nostálgica memoria”. *Revista de Estudios Orteguianos*, 8/9, pp. 249-259.
- Maillard, M. L. (2014a). Soledad Ortega Spottorno. La mujer ante el reto de su liberación. *Revista de Estudios Orteguianos*, 28, pp. 11-15.
- Maillard, M. L. (2014b). Soledad Ortega. La «salvación» de una doble circunstancia. *Revista de Estudios Orteguianos*, 28, pp. 7-9.
- Mariás, J. (1991). *Acercas de Ortega*. Espasa Calpe.
- Mora, M. (1987). La mujer y las mujeres en la Revista de Occidente: 1923-1936. *Revista de Occidente*, 4ª (74-75), pp. 191-209.

- Ocampo, V. (2005). Entre Dakar y Barcelona. Recordando a Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, 10/11, pp. 305-309.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Cartas de un joven español*. El Arquero.
- Ortega y Gasset, J. (1974). *Epistolario*. Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (2004-2010). *Obras Completas*. Taurus. Diez volúmenes.
- Ortega y Gasset, J. (1988). *Para la cultura del amor*. El Arquero.
- Ortega Spottorno, J. (2002). *Los Ortega*. Taurus.
- Ortega Spottorno, M. (1983). *Ortega y Gasset, mi padre*. Planeta.
- Ortega Spottorno, S. (1983). *José Ortega y Gasset, imágenes de una vida 1883-1955*. Ministerio de Educación y Ciencia. Fundación José Ortega y Gasset.
- Parente, L. (2013). *Ortega y Gasset e la "vital curiosidad" filosofica*. Mimesis Edizioni.
- Pérez Martínez, A. R. (2012). Algunas relaciones entre literatura y filosofía en la obra de Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, 24, pp. 127-146.
- Pitt, R. C. (2006). O masculino e o feminino. Aspectos éticos do amor na filosofia de José Ortega y Gasset. *Atas da VIII Semana de Filosofia*. Universidade Federal de São João del Rei, pp. 145-155.
- Queirolo, G. (2002). Diálogos acerca de lo femenino: Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile, 23, en línea: <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5603/5471>> [Consulta: 29 de julio de 2014].
- Sequeros, A. (1983). *Teoría de la mujer en la obra de Ortega y Gasset*. Artes Gráficas Zerón.
- Zamora Bonilla, J. (2002). *Ortega y Gasset*. Plaza & Janés.
- Zamora Bonilla, J. (2008). Posibles lecturas de los epistolarios, *Revista de Estudios Orteguianos*, 16/17, pp. 225-244.

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE CORPUS LITERARIOS SUPRANACIONALES DESDE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA Y LA TEMATOLOGÍA COMPARATISTA: SOBRE LAS ADÚLTERAS DEL SIGLO XIX

INTRODUCTION TO THE STUDY OF SUPRANATIONAL LITERARY CORPORA FROM THE PERSPECTIVE OF FEMINIST LITERARY CRITICISM AND COMPARATIVE THEMATOLOGY: ABOUT ADULTERESSES IN THE 19TH CENTURY

Diana Nastasescu
Universitat Jaume I

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3980-157X>

DOI: 10.64301/fc.v4i7.104



RECIBIDO:
12/01/2026
ACEPTADO:
10/03/2026

Resumen: La presente propuesta presenta una metodología híbrida para el análisis de corpus de novelas supranacionales, que combina la crítica literaria feminista y la tematología comparatista. Parte de la premisa de que la literatura moderna y contemporánea articula trayectorias temáticas comunes más allá de las fronteras nacionales, y busca rastrear tanto las representaciones de género como los itinerarios simbólicos a través de distintas tradiciones culturales. La originalidad radica tanto en la articulación de dos tradiciones críticas que habitualmente han trabajado en paralelo como el planteamiento de una forma de leer el canon desde los márgenes: atender a los grandes motivos

literarios en circulación y, al mismo tiempo, interrogarlos desde las estructuras ideológicas y de género que los sostienen. Como ejemplo, se aplica este protocolo al estudio de la protagonista femenina en novelas de adulterio europeas del siglo XIX, demostrando su potencia para revelar tanto continuidades supranacionales como singularidades culturales en la configuración de la agencia femenina.

Palabras clave: crítica literaria feminista, tematología comparatista, literatura supranacional, novelas de adulterio.

Abstract: In this proposal, we present a hybrid methodology for the analysis of supranational corpora of novels, combining feminist literary criticism and comparative thematology. It is based on the premise that modern and contemporary literature articulates common thematic trajectories beyond national borders, and seeks to trace both gender representations and symbolic itineraries across different cultural traditions. Its originality lies both in the articulation of two critical traditions that have usually worked in parallel and in the proposal of a way of reading the canon from the margins: attending to the major literary motifs in circulation and, at the same time, interrogating them from the ideological and gender structures that sustain them. As an example, we have applied this protocol to the study of female protagonists in 19th-century European novels of adultery, demonstrating its potential to reveal both supranational continuities and cultural singularities in the configuration of female agency.

Keywords: feminist literary criticism, comparative thematology, supranational literature, novels of adultery.

1. INTRODUCCIÓN: UNA PROPUESTA HÍBRIDA PARA UNA LITERATURA DEL MUNDO

¿Cómo leer de forma crítica los motivos literarios que se repiten a través de distintas tradiciones culturales, sin perder de vista su dimensión ideológica y de género? Esta pregunta es la que nos ha acompañado a lo largo de la articulación de esta propuesta metodológica y su puesta en práctica. En un mundo crecientemente interdependiente, se vuelve necesario leer los textos más allá de sus marcos nacionales, reconociendo en ellos itinerarios temáticos, figuras simbólicas y conflictos que circulan, mutan y dialogan entre tradiciones diversas. Sin embargo, esta lectura supranacional exige también una revisión crítica de las herramientas que utilizamos para interpretar la literatura. Porque si bien los temas viajan, los marcos ideológicos que los modelan no lo hacen de forma neutra.

Por eso, como respuesta a la pregunta que comentábamos, proponemos una metodología híbrida que combina dos enfoques que tradicionalmente han trabajado por separado. Por un lado, la tematología comparatista, que se interesa por los grandes motivos literarios que recorren las literaturas del mundo —motivos como el viaje, el sacrificio, la caída, la transgresión—, y, por otro, la crítica literaria feminista, que analiza las estructuras simbólicas que construyen el sujeto femenino dentro de esos relatos y cuestiona los modelos normativos de género que circulan en ellos. Esta hibridación metodológica busca precisamente leer los motivos compartidos —por ejemplo, las novelas de adulterio, del siglo XIX, a las que nos referiremos brevemente al final del artículo como caso de aplicación práctica— como formas ideológicas de narrar la subjetividad, el deseo y la agencia desde

matrices patriarcales. En este sentido, el enfoque que presentamos se inscribe dentro de una idea renovada de literatura comparada: una literatura mundial, sí, pero leída desde los márgenes, desde la crítica feminista. Una literatura que, además de conectar las obras, confronta los discursos.

2. MARCO TEÓRICO: DOS TRADICIONES CRÍTICAS QUE DIALOGAN

Empezaremos la propuesta con la breve definición teórica de los dos enfoques que proponemos hibridar. La elección de articular crítica literaria feminista y tematología comparatista responde a la convicción de que ambas tradiciones, en diálogo, se enriquecen mutuamente. Mientras la crítica feminista aporta las herramientas para desvelar las estructuras ideológicas y de género que configuran los relatos, la tematología permite rastrear los recorridos transnacionales de los motivos literarios y cartografiar su circulación entre tradiciones diversas. Una sin la otra quedaría incompleta: la tematología, aislada, corre el riesgo de reducir los temas a repertorios formales sin atender a su carga política; la crítica feminista, en solitario, podría circunscribirse a contextos nacionales o a lecturas fragmentarias. Su hibridación, en cambio, permite leer los grandes motivos literarios como dispositivos simbólicos en tensión, al mismo tiempo universales y situados, repetidos y resignificados, siempre atravesados por las matrices ideológicas que marcan la experiencia femenina.

2.1. *Crítica literaria feminista*

La crítica literaria feminista constituye un campo plural de reflexión teórica y práctica interpretativa que ha transformado los estudios literarios desde la segunda mitad del siglo XX. Su punto de partida es claro: la literatura no es neutral, y la representación de lo femenino ha estado históricamente condicionada por la mirada masculina y así, ha sido construida en la literatura desde la exterioridad —como alteridad, como objeto narrado, como imagen deseada o disciplinada. Por tanto, las novelas producen modelos, asignan roles, delimitan espacios y silencian voces. Celia Amorós (2000, 52, p. 73) acuñó el término *heterodesignación* por referirse a la identidad femenina “colonizada” por el patriarcado, es decir, a la figura de lo femenino como una elaboración cultural.

Desde los textos fundacionales de Christine de Pizan ([1405] 2006), Virginia Woolf ([1929] 2020), Simone de Beauvoir (1949) o Kate Millett ([1970] 2000), hasta las propuestas contemporáneas de Judith Butler ([1990] 2007), la crítica feminista ha puesto en evidencia cómo las mujeres han sido definidas y narradas desde fuera, no como sujetos de experiencia, sino como objetos de deseo, sacrificio o redención. Por ejemplo, las grandes heroínas del canon adúltero —Emma Bovary, Anna Karénina, Ana Ozores— no escapan a este mecanismo: aparecen como figuras atrapadas en tramas escritas por otros, que les imponen un destino y una voz que no siempre les pertenece. Simone de Beauvoir (1949) ya lo anticipaba al afirmar que no se nace mujer, sino que se llega a serlo, y ese llegar a ser se construye, entre otras cosas, a través de la literatura. Judith Butler ([1990] 2007), con su noción de performatividad de género, llevará esta crítica más allá del texto, mostrando que

lo que llamamos “identidad” es una construcción reiterada a través de actos, discursos y convenciones.

A principios de los años 70 se inauguró, en las universidades norteamericanas, un ámbito de investigación dentro de la crítica literaria denominado “imágenes de la mujer”. Esta es una técnica que consiste en el análisis de la presencia femenina en la literatura a través del estudio de los estereotipos femeninos en obras de autores masculinos (Moi [1985] 1988). El concepto de *heterodesignación* (Amorós, 2000) lo resume bien: la mujer es una figura narrada desde fuera, nombrada por otro. Y desde ahí se impone una imagen normativa de lo que debe ser y no debe ser una mujer (Guerra, 2007, pp. 30-31). Por lo tanto, esta crítica literaria considera que la literatura funciona como una especie de mitopoiesis que ostenta el poder de crear imágenes, representaciones y valores y naturalizarlos de tal forma que parezcan no-construidos (Colaizzi 2006, p. 78).

Entre sus textos fundadores destacan *Sexual Politics* de Kate Millett (1970) e *Images of Women in Fiction: Feminist perspectives* (1972) de Susan Koppelman Cornillon, un libro recopilatorio de los materiales analizados y tratados en las clases universitarias. La editora (1973, p. 113) de este segundo libro afirma que la anatomía es destino y que, generalmente, las mujeres se experimentan y determinan sus vidas en los términos que marcan los valores y definiciones centrados en las experiencias masculinas, dentro de los que la novela funciona como instrumento educador y socializador. Es especialmente interesante la diferencia que marca entre la feminidad vista por los hombres y por las mujeres: «the difference is that in the male culture the idea of the feminine is expressed, defined, and perceived by the male as a condition of being female, while for the female it is seen as an addition to one's femaleness, as a status to be achieved» (Koppelman Cornillon, 1973, p. 114). La imposibilidad de vivir según la imagen de la feminidad impuesta desemboca en la inadecuación personal y se interpreta como el fracaso de ser “normal”, de ser lo que se debería ser.

En el mismo libro, Joanna Russ (1973) descubre que la literatura está llena de mujeres, pero no son mujeres reales, sino imágenes de mujeres que existen solamente en relación con el protagonista —que es hombre— y con el rol social que las mujeres deben desempeñar en la comunidad. Figuras concretas con características y comportamientos predecibles aparecen y desaparecen de la literatura, definiendo de esta manera los patrones de la feminidad. Las pocas ocupaciones que las protagonistas femeninas pueden tener están relacionadas con las historias de amor, una de ellas es precisamente el relato de cómo se enamora y comete adulterio. Para ellas, las historias de amor son una especie de *bildungsroman*: «worldly success or worldly failure, career, the exposition of character, crucial learning experiences, the transition to adulthood, rebellion (usually adultery) and everything else» (Russ, 1973, pp. 5, 9).

Las mujeres son excluidas de la cultura y abocadas a una categoría *otra* (Gilbert y Gubar, 1984). Sin embargo, los autores generan personajes femeninos que muestran una autonomía monstruosa, no son silenciadas por sus creadores, sino que consiguen huir de ellos. Este es el caso de las adúlteras, que se escapan a las normas morales y sociales que sus padres (autores) les imponen, son capaces de ejercer su autonomía y realizar su trascendencia

a través de la elección del amante y de la infidelidad. Frente a la mujer ángel del hogar, la mujer-monstruo-adúltera encarna «el poder del autor para aliviar “sus” ansiedades insultando a su fuente con malas palabras [o castigándola con la muerte o el destierro social] [...] como, de forma simultánea, el misterioso poder del personaje que se niega a permanecer en su “lugar” ordenado del texto y, por lo tanto, genera una historia que “escapa” de su autor» (Gilbert y Gubar, 1984, p. 43). Por lo tanto, la crítica feminista norteamericana se caracteriza por una resistencia a aceptar la codificación masculina, una confrontación con los cánones y una tendencia a considerar las obras como claves para que los sujetos femeninos se puedan entender (Rich *apud* Guerra, 2007, p. 23).

Elaine Showalter (1981, p. 182) diferencia dos modalidades de criticismo feminista. La primera es la que estudia a la mujer feminista como lectora y busca en los textos de autoría masculina las imágenes y estereotipos que se le han asignado a la mujer. Esta recibió el nombre de crítica feminista y consideraba los textos literarios como reflejos de los contextos personales, políticos y sociales de los escritores, y que las lectoras eran modeladas por dichas obras (Leitch, 2009, p. 270). La segunda modalidad recibe el nombre de ginocrítica –gynocritics–, pero mientras la creadora del término, Elaine Showalter, solamente identifica como su objetivo el estudio de las escritoras, otras investigadoras, mayoritariamente españolas, utilizan el término como sinónimo de los estudios literarios feministas en general (Fontcuberta Balaguer, 1983).

Simultáneamente a las universidades norteamericanas, también en Francia comienza una corriente crítica feminista, conocida como feminismo de la diferencia, que analiza las imágenes de las mujeres en la literatura como punto de partida y reivindica una *écriture féminine* –que va más allá del sexo biológico del autor o autora– (Llovet, Caner, Catelli, Martí Monterde y Viñas Piquer, [2005] 2012, p. 80). Mientras las feministas norteamericanas han hecho sobre todo crítica feminista y ginocrítica, las francesas han abordado la crisis de legitimidad de la modernidad desde la perspectiva de la *gynesis*, un neologismo adoptado por Jardine ([1986] 1993, pp. 24-25).

También en España, y adelantándose a la crítica feminista norteamericana, en 1938 se publicó *El feminismo en la literatura española* de María del Pilar Oñate, investigación en la que se revisan las imágenes de las mujeres en las obras de clásicos españoles como Cervantes, Galdós y Pío Baroja, entre otros. Sin embargo, el interés por la crítica literaria norteamericana ya descrita lo despertará en España la tesis doctoral de Mar de Fontcuberta Balaguer, *La ginocrítica* (1983).

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, entendemos que la crítica feminista es una crítica ideológica que relaciona los textos de todos los ámbitos con las estructuras ideológicas que afectan y conforman a los sujetos femeninos sociales. En otras palabras, tal y como afirma Torras (2007, pp. 22-23), para poder aspirar a un principio de capacidad de acción es fundamental entender cómo actúan los mecanismos de poder que naturalizan unas prácticas mientras silencian, apartan o recluyen a los sujetos que se salen de sus leyes, véase las adúlteras, o cualquier otra mujer que se intente rebelar a su situación de subordinación.

Por ello, en esta propuesta metodológica se apuesta por una relectura (revisión) (Rich, [1971] 1983) del canon en general y, en este caso, de las novelas de adulterio canónicas. Una relectura que se hace con la pretensión de ver de manera diferente la diferencia —lo *Otro* que son las mujeres— desde el contexto específico de cada obra, pero dentro de una literatura mundial. Así, se propone el análisis de las construcciones sociales cuya base es la diferencia entre los sexos, pues toda teoría crítica feminista no deja de ser, de alguna manera, revisionista de las estructuras conceptuales tradicionalmente aceptadas como manera de reparar el agravio histórico cometido contra las mujeres. Esta no pretende ser una lectura hostil con los textos analizados, sino que busca enriquecer la comprensión de dichos textos y observar cómo han conformado las ideas literarias y sociales de las mujeres contemporáneas a su publicación.

En este marco, la literatura aparece como reflejo de ideologías, y como instrumento de legitimación simbólica. La crítica feminista se convierte entonces en una forma de lectura contrahegemónica que interroga los textos desde los márgenes para desarticular sus lógicas de exclusión. La pregunta pasa de ser qué papel ocupa la mujer en el relato, a quién la ha narrado, qué voz se le ha concedido —si es que se le ha concedido alguna—, y qué estructuras simbólicas sostienen su destino.

2.2. *Tematología comparatista: tematización de la identidad femenina*

La variedad dentro de los estudios de crítica literaria feminista pone de manifiesto la facilidad con la que el feminismo ha interactuado con otros discursos críticos, tanto influyéndolos como recibiendo influencias de ellos (Eagleton, [1991] 2013, p. 3). Por esto, nuestra propuesta metodológica se basa en la combinación de cualquiera de las modalidades de la crítica feminista con las herramientas de la tematología comparatista. Este es un subcampo, una parcela, de la literatura comparada que surge con los estudios folklóricos y que solía englobar aquellas investigaciones que trazaban la evolución de los tratamientos que los temas literarios recibían o el itinerario de un mito tradicional (Guillén, 1985, p. 248). Debido a la ambigüedad terminológica (ocasionada por las traducciones o las tradiciones distintas), esta investigación seguirá, primordialmente, los trabajos de Claudio Guillén (1985), David Pujante (2006; 2017) y Cristina Naupert (2001; 2003).

En la actualidad, frente a la literatura universal, se está volviendo a reivindicar la *Weltliteratur* —la literatura del mundo o mundial— (Klemperer, [1924] 2010; Guillén, 1985, p. 57; Damrosch, 2003, pp. 1 y ss.; Llovet, Caner, Catelli, Martí Monterde y Viñas Piquer, 2012). Cuando Goethe acuñó el término en 1827, supuso un giro radical en la concepción de la literatura, pues «deja de ser una, sustentada firmemente por la retórica y la poética, concretada en diversas lenguas: la literatura pasa a ser las literaturas» (Llovet, Caner, Catelli, Martí Monterde y Viñas Piquer, 2012, p. 337). Pero, a pesar de compartir el concepto ideado por Goethe, esta vuelta a los orígenes se hace solamente para posibilitar el diálogo entre lo local y lo nacional, entre *lo uno* y *lo diverso*.

Esta literatura del mundo está compuesta por aquellas obras que trascienden su cultura de origen —traducidas o no. Damrosch (2003, pp. 3-5, 289) la identifica como una

nueva perspectiva sobre la literatura, pues afirma que esta se desgasta si no recibe retroalimentación de la crítica extranjera; por lo tanto, la literatura del mundo es un nuevo tipo de circulación y de lectura aplicable a trabajos individuales y a corpus más completos. Por lo mismo, sostiene que, cuando la escritura gana con la traducción, es cuando esta entra en el canon de la literatura del mundo, al igual que afirmó Guillén (1985, pp. 348-357), para quien la traducción era aliado íntimo del comparatista. Igualmente, Pichois y Rousseau ([1967] 1969, pp. 202-203) justifican el uso de textos traducidos cuando el objeto de estudio es la historia de las ideas o, como en el caso de nuestro ejemplo de aplicación, de la tematización femenina. Y es por esto que, en este estudio, se anima a trabajar tanto con obras en idioma original como con obras traducidas cuando las limitaciones lingüísticas impiden el acceso.

En este sentido, lo que llamamos “motivo literario” —sea el viaje iniciático, el sacrificio, la rebelión, el adulterio...— no es una unidad cerrada ni abstracta. Es, por el contrario, una forma simbólica que se materializa de modos distintos según el contexto de producción y recepción. El mismo tema, repetido, no significa lo mismo en cada lugar: la recurrencia nunca es idéntica, y esta diferencia marca precisamente el interés de la tematología. Aplicada al estudio de corpus supranacionales, esta disciplina permite cartografiar recorridos simbólicos comunes entre obras de distintas tradiciones, pero también detectar las inflexiones culturales, los desplazamientos semánticos, las modulaciones ideológicas que esos temas experimentan. Por ejemplo, el motivo del adulterio, que aparece en novelas de Galdós, Fontane o Eça de Queirós, no cumple una función única ni estable: a veces es castigo, a veces es liberación, a veces es excusa narrativa para restaurar el orden moral, y otras, una grieta desde la que emerge la subjetividad femenina.

La tematología comparatista, en su dimensión contemporánea, nos ofrece entonces una mirada transnacional que piensa las diferencias culturales en relación. Se trata de construir una literatura mundial plural, donde lo compartido y lo particular se tensionan mutuamente. Al cruzarse con la crítica feminista, esta herramienta deja de ser un catálogo de repeticiones y se convierte en una forma de pensar cómo circulan los relatos sobre el cuerpo, el deseo o la transgresión femenina, y qué estructuras ideológicas sostienen o limitan su despliegue.

Margaret Higonnet, en su intervención en 1985 en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, avala la afinidad existente entre la crítica feminista y el análisis temático, pues considera que es desde un enfoque comparatista supranacional cuando mejor se desarrolla el estudio de los personajes femeninos. Por consiguiente, el presente estudio responde a la reivindicación que Cristina Naupert (2001, pp. 47-49) lanza a los comparatistas precisamente en relación con la convergencia de la tematología con los estudios inter y multiculturales y la crítica feminista, que consiste en la «creación y tematización de la identidad femenina en la literatura». Además, se ajusta a la reorientación terminológica que la misma autora propone (Naupert, 2001, pp. 123-124), es decir, a la otorgación de valor de elemento básico al personaje o tipo, en vez de subordinarlo al tema o motivo. De esta manera, dentro de la categoría de elementos intratextuales temáticos

humanos individualizados y con nombre propio, proponemos como ejemplo el análisis de las adúlteras como personajes literarios con ecos en el pasado y en el futuro de la tradición literaria.

3. METODOLOGÍA HÍBRIDA: TRES FASES PARA EL ANÁLISIS

La propuesta metodológica que presentamos se puede estructurar en tres fases complementarias que permiten pasar de la selección del corpus a la interpretación crítica de los textos. Es un proceso en espiral que combina el rastreo temático con la lectura feminista, de modo que cada etapa prepara y amplía la siguiente. Sin embargo, es de fácil adaptación a las necesidades concretas de cada investigación. Todo ello permite ir del texto a la estructura y de la estructura a la ideología, sin perder de vista ni la dimensión formal ni la función simbólica ni la carga política de la literatura.

3.1. Fase 1. *Diseño del corpus supranacional*

El primer paso consiste en la definición de un corpus comparatista abierto con un motivo temático recurrente. Frente a la tendencia a restringirse a marcos nacionales o lingüísticos, esta metodología parte de la selección de obras que pertenecen a tradiciones culturales diversas, incluyendo tanto contextos hegemónicos como periféricos. El criterio de inclusión no se basa en la lengua o la procedencia geográfica, se centra en la recurrencia de un motivo temático compartido que permita articular el análisis.

3.2. Fase 2. *Análisis temático*

La segunda fase se centra en la aplicación de la temología. El objetivo es rastrear los itinerarios de los motivos recurrentes a lo largo del corpus. Estos motivos pueden ser explícitos —el adulterio, la caída, la expulsión social— o implícitos —el deseo, la culpa, la búsqueda de trascendencia. El análisis temático no se limita a elaborar un catálogo de repeticiones, sino que busca detectar cómo un mismo motivo adquiere sentidos distintos según el contexto cultural en el que aparece.

Este análisis permite establecer una red de relaciones intertextuales, pero también interideológicas, que configuran un mapa supranacional de la representación del cuerpo femenino como problema. La temología, en este punto, busca detectar patrones de significación que se repiten y, al mismo tiempo, se alteran. Lo que interesa es el modo en que un mismo motivo adopta sentidos diversos según el régimen cultural que lo enmarca. En esta etapa, el comparatista actúa como cartógrafo de recorridos simbólicos: traza las correspondencias entre textos y tradiciones, pero también registra las exclusiones y las inflexiones ideológicas que marcan la variación.

3.3. Fase 3. *Lectura feminista: interpretación crítica*

La última fase consiste en aplicar las herramientas conceptuales de la crítica literaria feminista sobre el mapa temático previamente construido. Se trata de indagar qué se

representa, cómo se representa y desde qué lugar se legitima esa representación. La lectura feminista convierte el análisis temático en una práctica crítica situada: permite reinterpretar los motivos como construcciones ideológicas atravesadas por relaciones de poder.

4. APLICACIÓN PRÁCTICA: LAS PROTAGONISTAS ADÚLTERAS COMO SUJETOS DE AGENCIA

Por último, compartiremos muy brevemente un ejemplo de aplicación de esta metodología híbrida: el estudio del motivo del adulterio femenino en novelas europeas del siglo XIX. Para un análisis más detallado de cada una de las novelas a partir de este enfoque, se puede consultar nuestra tesis doctoral, Autor/a (2023). La aplicación de las fases que hemos detallado se ha hecho de la siguiente manera:

Fase 1. En el caso que nos ocupa, el motivo seleccionado es el adulterio femenino en la novela realista europea de la segunda mitad del siglo XIX. El corpus está compuesto por textos escritos en español, alemán, portugués, polaco y catalán. Esta diversidad permite identificar patrones comunes y visibilizar cómo un mismo motivo se reconfigura según los marcos ideológicos, legales, culturales y sociales de cada cultura. Así, el corpus se concibe como un espacio plural que trasciende las fronteras nacionales para construir una literatura mundial situada.

Fase 2. A través del análisis temático, se ha buscado detectar los distintos sentidos que el motivo escogido podía adquirir: el adulterio puede ser narrado como transgresión castigada en unas tradiciones, como gesto de emancipación en otras, o como excusa narrativa para restaurar el orden patriarcal.

Fase 3. En el caso de las protagonistas adúlteras, la lectura feminista permite pasar del diagnóstico moral de su comportamiento —presente en los textos— a una interpretación política de su subjetividad: ¿es el adulterio un intento de huida?, ¿una forma de agencia?, ¿una afirmación del deseo o una caída que reconfirma el orden patriarcal? Por tanto, más allá del diagnóstico moral de sus comportamientos, el adulterio funciona como campo de disputa simbólica. Es un espacio donde se condensan las tensiones entre norma y deseo, obediencia y transgresión, deber ser y deseo de ser otra. En otras palabras, esta tercera etapa desvela la dimensión política de la temología: los motivos literarios son dispositivos culturales que configuran la subjetividad femenina, delimitan sus posibilidades de acción y perpetúan o cuestionan el orden patriarcal.

Por tanto, las novelas de adulterio son el terreno idóneo para poner a prueba la metodología híbrida aquí defendida. Se trata de un motivo literario ampliamente estudiado, pero cuyo análisis puede expandirse y renovarse cuando se observa desde una perspectiva supranacional y feminista. Este motivo, muy presente en la literatura realista, funciona como catalizador simbólico de crisis personales, familiares y sociales. Pero si lo leemos desde una perspectiva feminista, descubrimos que estas mujeres no son simplemente “pecadoras” o “víctimas”: son sujetos transgresores que intentan ejercer su libertad dentro de un sistema que se la niega.

Teniendo en cuenta que cada periodo histórico y corriente literaria tienen sus protagonistas y temas que representan las aspiraciones, las nostalgias y los miedos del momento (Guillén, 1985, p. 267), observaremos en las novelas de adulterio la creación de la identidad *otra* del sujeto femenino —entendiendo a la mujer adúltera como la protagonista por excelencia de la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX. Hemos seleccionado el género de la novela, por afinidad entre el complejo temático y el género. La investigación se ha llevado a cabo dentro de unos marcos temporal y geográfico limitados, siguiendo el corte sincrónico: la segunda mitad del siglo XIX —por afinidad con un periodo histórico y con una corriente literaria, el Realismo— y Europa —se ha seleccionado un corpus literario supranacional dentro de unos parámetros, los de la cultura occidental, en los que nos reconocemos. La delimitación geográfica se ha hecho siendo conocedores de las críticas que se han hecho desde los estudios postcoloniales, sobre todo por Edward W. Said ([1993] 1996, p. 93), en las que se ponen de manifiesto el eurocentrismo característico de la literatura comparada, y deseando ampliarla en futuras investigaciones.

El corpus no se limita a la tríada consagrada —*Madame Bovary* (1856), *Anna Karénina* (1878) y *La Regenta* (1884-1885)—, sino que se amplía con textos de otras tradiciones, como se puede observar en la tabla 1. Esta ampliación permite trazar una constelación supranacional de protagonistas femeninas que, más allá de sus diferencias culturales, comparten la vivencia del adulterio como un espacio narrativo de transgresión y castigo.

Nacionalidad	Año de publicación	Autor	Título
España	1884-1885	Leopoldo Alas	<i>La Regenta</i>
Cataluña	1880	Narcís Oller	<i>Isabel de Galceran</i>
	1885		<i>Vilaniu</i>
Portugal	1878	Eça de Queirós	<i>O primo Basílio</i>
	1901		<i>Alves & C.^a</i>
Alemania	1882	Theodor Fontane	<i>L'Adultera</i>
	1887		<i>Cécile</i>
	1896		<i>Effi Briest</i>
Polonia	1890	Bolesław Prus	<i>Lalka (La muñeca)</i>

Tabla 1. Corpus supranacional de aplicación de la metodología híbrida.

En estas obras, el adulterio no es únicamente un episodio argumental, sino un motivo estructurador que articula la creación del sujeto femenino en tensión entre inmanencia y trascendencia (Beauvoir, 1949a, 1949b). La mayoría de las protagonistas aparecen enmarcadas en un destino de repetición (inmanencia), encarnando el aburrimiento y la clausura que la sociedad les impone; pero la infidelidad se convierte en el único gesto posible de trascendencia, la grieta desde la cual intentar afirmar una subjetividad propia. Desde la perspectiva de Judith Butler ([1990] 2007), puede decirse que estas mujeres desestabilizan la

repetición normativa del género: el adulterio es un acto performativo que pone en cuestión los códigos de feminidad y, al mismo tiempo, expone sus límites.

La lectura tematólogica permite identificar patrones compartidos: el triángulo amoroso conyugal, la figura del marido burlado, el papel del seductor y las inevitables consecuencias sociales o trágicas. Sin embargo, la crítica feminista obliga a preguntar qué estructuras simbólicas sostienen este esquema y qué margen de agencia se le concede a cada protagonista. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en *La Regenta*, donde la relación adúltera de Ana Ozores con Álvaro Mesía se narra bajo la lógica del pecado y la caída. Desde la perspectiva tematólogica, el motivo del adulterio aparece como transgresión recurrente: un desvío moral que precipita la ruina social de la protagonista. Sin embargo, la lectura feminista superpuesta revela que este gesto no puede reducirse a un castigo ejemplarizante. El adulterio funciona aquí como el único espacio de decisión autónoma de Ana dentro de una estructura social asfixiante. Aunque la novela sanciona a su protagonista, el motivo temático se convierte en grieta simbólica: un lugar donde asoma, fugazmente, la posibilidad de agencia femenina.

Algo similar ocurre en *Effi Briest* de Theodor Fontane. La joven Effi, atrapada en un matrimonio desigual con el barón Innstetten, busca en su aventura con Crampas una salida a la rigidez de su rol conyugal. En términos tematólogicos, la narración sigue la misma trayectoria de transgresión y castigo: el adulterio desencadena el aislamiento y la muerte temprana de la protagonista. Sin embargo, leído desde la crítica feminista, el relato exhibe la violencia de un orden patriarcal que convierte a Effi en “culpable” por el simple hecho de desear otra vida. El motivo del adulterio, en este caso, no solo organiza la trama, sino que visibiliza los límites del contrato social decimonónico y las paradojas de una feminidad disciplinada.

La dimensión supranacional de este corpus permite, además, observar cómo cada tradición reinterpreta el motivo de manera situada. En Portugal, el adulterio de Luísa en *O Primo Basílio* aparece atravesado por la cuestión de clase y el chantaje doméstico; en Polonia, la Izabela de *Lalka* desplaza el adulterio hacia una crítica del orden social y económico; en España, Ana Ozores condensa la doble presión de lo religioso y lo patriarcal; en Alemania, las heroínas de Fontane revelan la estrecha conexión entre deseo, normatividad y castigo. En conjunto, el análisis tematólogico-feminista muestra que el adulterio decimonónico es un dispositivo literario que permite narrar los conflictos de género de la modernidad. Estas mujeres adúlteras, al poner en práctica su deseo, se convierten en figuras liminales: al mismo tiempo castigadas y emancipadas, universales y situadas, símbolos de un orden social que se tambalea y de una subjetividad femenina que busca rearticular su realidad.

Lucía Guerra (1986, pp. 5-9) analiza la producción literaria como expresión que el sistema patriarcal propone a la sociedad. Puesto que el personaje literario se elabora a partir de los códigos, temores, preocupaciones y los valores dominantes del grupo encargado de la producción cultural, la mujer como personaje y signo literario ha asumido la forma de otro y se le han atribuido tradicionalmente valores y conductas relacionados con su rol social primario de madre y esposa. De esta forma, el personaje literario femenino es representado

a partir de un modelo del Deber-Ser –subordinación, pasividad e inocencia–, enfrentado a un No-Deber-Ser. Sin embargo, las adúlteras encarnan ambos modelos, pues, son creadas y descritas como la Mujer ideal –bellas, sumisas, inocentes, ignorantes, religiosas, en algunos casos...–, pero ni siquiera todos estos atributos las pueden salvar de la insatisfacción y de la necesidad de realizar su trascendencia de la única manera que les es permitida: el adulterio. Así, en ellas tenemos a la vez al ángel del hogar y a la *femme fatale*.

De hecho, como decía Simone de Beauvoir (1949), la elección del amante era, para muchas mujeres burguesas del XIX, la única acción libre que les quedaba después del contrato matrimonial. Así, esta metodología híbrida revela que el motivo temático del adulterio funciona también como campo de disputa simbólica, donde se inscriben las tensiones entre lo normativo y lo subversivo, entre el deber ser y el deseo de ser otra.

5. CONCLUSIÓN: HACIA UNA LECTURA SITUADA Y CRÍTICA

Esta propuesta metodológica pretende contribuir a la renovación de los estudios literarios comparados mediante la combinación de dos tradiciones que, hasta ahora, han dialogado poco de manera sistemática: la temalogía y la crítica literaria feminista. El resultado es una herramienta para interrogar las estructuras simbólicas que sostienen las recurrencias, que desvela cómo se han configurado históricamente los modelos de subjetividad femenina.

El caso de las novelas de adulterio del siglo XIX, presentado aquí como ejemplo, demuestra la eficacia de este protocolo híbrido. El adulterio deja de ser únicamente un tropo moralizante para convertirse en un campo de disputa simbólica donde se condensan las paradojas de la feminidad moderna: obediencia y rebeldía, clausura y fuga, castigo y deseo.

Este enfoque ofrece, además, un modelo de lectura transferible a otros corpus y periodos. Desde las narrativas coloniales hasta las representaciones contemporáneas de la maternidad o la disidencia sexual, el protocolo híbrido permite explorar cómo los grandes motivos literarios circulan entre tradiciones diversas y cómo son atravesados por las ideologías de género, raza o clase. De este modo, se abre un espacio para una literatura mundial plural, situada y crítica, que cuestiona los discursos de exclusión que han sostenido las semejanzas encontradas.

En un momento en que las humanidades se ven interpeladas a demostrar su pertinencia social, esta propuesta reivindica la lectura crítica como acto político. Si, como afirmaba Kate Millett, *lo personal es político*, también lo es la forma en que leemos. Recuperar, resignificar y confrontar los motivos que han definido históricamente a las mujeres en la literatura es, en última instancia, una manera de interrogar el presente desde el archivo del pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, C. (2000). Presentación (que intenta ser un esbozo del status questionis). En C. Amorós (Ed.), *Feminismo y filosofía*. Síntesis.
- Autora (2023).
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (Trad. esp.; obra original publicada en 1998). Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (Trad. esp.; obra original publicada en 1990). Paidós.
- Colaizzi, G. (2006). *Género y representación: Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Biblioteca Nueva.
- Damrosch, D. (2003). *What is world literature?* Princeton University Press.
- De Beauvoir, S. (1949a). *Le deuxième sexe I: Les faits et les mythes*. Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1949b). *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*. Gallimard.
- De Pizan, C. (2006). *La ciudad de las damas* (Obra original publicada en 1405). Siruela.
- Eagleton, M. (2013). Introduction. En M. Eagleton (Ed.), *Feminist literary criticism* (Obra original publicada en 1991). Routledge.
- Federici, S. (2020). *Bruixes, çaça de bruixes i dones* (Trad. cat.; obra original publicada en 2018). Tigre de Paper.
- Fontcuberta Balaguer, M. (1983). La ginocrítica: Una aproximación metodológica, histórica y descriptiva a una nueva perspectiva literaria (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1984). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Trad. esp.; obra original publicada en 1979). Cátedra Feminismos.
- Guerra, L. (1989). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanoamérica*, 15(43), 3–19.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- Jardine, A. A. (1984). *Gynesis: Configurations of woman and modernity*. Cornell University Press.
- Klemperer, V. (2010). *Literatura universal y literatura europea* (Trad. esp.; obra original publicada en 1924). Acantilado.
- Koppelman Cornillon, S. (1973a). The fiction of fiction. En S. Koppelman Cornillon (Ed.), *Images of women in fiction: Feminist perspectives*. Bowling Green University Popular Press.
- Leitch, V. B. (2009). *American literary criticism since the 1930s*. Taylor & Francis.
- Llovet, J., Caner, R., Catelli, N., Martí Monterde, A., & Viñas Piquer, D. (2012). *Teoría literaria y literatura comparada* (Obra original publicada en 2005). Ariel.
- Millett, K. (2000). *Sexual politics* (Obra original publicada en 1970). University of Illinois Press.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista* (Trad. esp.; obra original publicada en 1985). Cátedra.

- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica: La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Arco Libros.
- Pichois, C., y Rousseau, A.-M. (1969). *La literatura comparada* (Obra original publicada en 1967). Gredos.
- Pujante, D. (2006). Sobre un marco teórico-metodológico apropiado a la actual tematología comparatista en España. *Hispanic Horizon*, 25, 82–115.
- Pujante, D. (2017). *Eros y Tánatos en la cultura occidental: Un estudio de tematología comparatista*. Calambur.
- Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios* (Trad. esp.; obra original publicada en 1971). Icaria.
- Russ, J. (1973). What can a heroine do? Or why women can't write. En S. Koppelman Cornillon (Ed.), *Images of women in fiction: Feminist perspectives*. Bowling Green University Popular Press.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo* (Trad. esp.; obra original publicada en 1993). Anagrama.
- Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), 179–205. <https://doi.org/10.1086/448150>
- Torras, M. (2007). El delito del cuerpo: De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. En M. Torras (Ed.), *Cuerpo e identidad*. Edicions UAB.
- Valcárcel, A. (2012). El derecho al mal. En R. Johnson & M. T. Zubiaurre (Eds.), *Antología del pensamiento feminista español (1762–2011)*. Cátedra Feminismos.
- Woolf, V. (2020). *Una habitación propia* (Trad. esp.; obra original publicada en 1948). Seix Barral; Austral.

“YO SOLO SÉ DEL AMOR QUE ME TUVO ENAMORADA” Y LA TRADICIÓN DEL CANTAR POPULAR EN CARMEN CONDE

“I ONLY KNOW ABOUT LOVE THAT HAD ME IN LOVE” AND THE TRADITION OF FOLK SONG IN CARMEN CONDE

Daniel Ruiz Hernández
Universidad de Murcia

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7999-5315>

DOI: 10.64301/fc.v4i7.98

35



RECIBIDO:
09/12/2025
ACEPTADO:
10/04/2026

Resumen: El presente estudio examina la tradición del cantar popular español como un legado complejo donde confluyen la transmisión oral tradicional y su reelaboración por parte de poetas cultos. Se establece la distinción entre lo popular y lo popularista, concebido como recreación consciente tomando como punto de partida la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y Juan Ramón Jiménez como catalizadores esenciales de este proceso de depuración poética por ambos haber destilado su poética popular a partir de la tradición y la influencia del cante flamenco. A partir de este marco, se analiza el *Cancionero de la enamorada* de Carmen Conde, cuya particularidad reside en la influencia del cante minero como experiencia estética y estilística. En este poemario, la autora convierte el dolor y la resiliencia inherentes al canto popular en materia poética refinada, articulada a través de influencias decisivas: la musicalidad de Juan Ramón, la melancolía becqueriana y la simbología hernandiana. El resultado es una propuesta lírica en la que lo popular se reactualiza desde una perspectiva moderna y feminista, consolidando a Conde como una voz fundamental en la tradición del cantar lírico. En este sentido, este artículo pretende, siguiendo las pretensiones condianas, dar voz a una mujer que supo asimilar la rica tradición hispánica precedente y emitir un discurso popular amoroso en el cual es emisora y no un mero actante poético.

Palabras claves: Carmen Conde, poesía popular, cancionero, flamenco, intertextualidad

Abstract: This study examines the tradition of Spanish popular song (cantar popular) as a complex legacy where traditional oral transmission converges with its reworking by learned poets. A distinction is drawn between the popular and the popularist, the latter understood as a conscious recreation, taking as a point of departure the works of Gustavo Adolfo Bécquer and Juan Ramón Jiménez, both essential catalysts of this process of poetic refinement, having distilled their lyricism from tradition and from the influence of flamenco song. Within this framework, the article analyzes Carmen Conde's *Cancionero de la enamorada*, whose particularity lies in the influence of the cante minero as an aesthetic and stylistic experience. In this collection, the author transforms the pain and resilience inherent in popular song into refined poetic material, articulated through decisive influences: the musicality of Juan Ramón, Bécquer's melancholy, and Hernández's symbolic imagery. The result is a lyrical proposal in which the popular is reactivated from a modern and feminist perspective, consolidating Conde as a fundamental voice in the tradition of lyrical song. In this sense, the article seeks, in line with Conde's own aims, to give voice to a woman who assimilated the rich Hispanic tradition and produced a popular discourse of love in which the woman emerges as the speaker, rather than as a mere poetic object.

Keywords: Carmen Conde, folk poetry, songbook, flamenco, intertextuality

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la poesía popular de Carmen Conde en su poemario *Cancionero de la enamorada* (1971) atendiendo las convenciones métricas y estilísticas utilizadas por la cartagenera. Para ello, se partirá de la tradición hispánica del cantar a partir de Bécquer, donde la canción española entronca con el *Lied* alemán como resultado de una depuración estética del romanticismo. Para ello se rastreará la tradición masculina del cantar popular como predecesor de la obra de Carmen Conde y su relación e influencia con el cante minero. De esta manera, se pretenderá en este artículo introducir en la tradición del cantar popular y la creación culta de poesía popular una voz femenina. El análisis de su cantar, entendido como una expresión de la subjetividad femenina, entronca con el interés que Carmen Conde demostró a lo largo de su trayectoria como escritora que luchó conscientemente por abrir el Parnaso literario a otras escritoras. La propia Carmen Conde es consciente de su cometido y así lo evidenció en su discurso de entrada a la Academia:

Mis primeras palabras son de agradecimiento a vuestra generosidad al elegirme para un puesto que, secularmente, no se concedió a ninguna de nuestras grandes escritoras ya desaparecidas. Permitid que también manifieste mi homenaje de admiración y respeto a sus obras. Vuestra noble decisión pone fin a una tan injusta como vetusta discriminación literaria (Conde, 1979, p. 9).

Este reconocimiento público debe ser entendido, además, como una consecución de proyectos y una conciencia evidente, ya no solo en su escritura femenina y feminista, sino en su labor como antóloga y compiladora de poesía femenina para servir como altavoz de otras tantas mujeres escritoras en sus antologías *Poesía femenina viviente* (1955), *Once grandes poetisas hispanoamericanas* (1967), *Poesía femenina española (1939-1950)* (1967), *Antología de poesía amorosa*

contemporánea (1969) o *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971). En el prólogo de su *Poesía femenina española (1950-1960)* afirma Carmen Conde:

No hay poesía femenina de la de “antes”, y sí poesía femenina de la que solo puede hacer la poetisa, con la misma categoría que los grandes e indiscutibles poetas universales, si, como ellos, se esfuerzan en acendrar sus facultades seria y entregadamente. Pasó el tiempo del mimetismo, de la disimulación del verdadero temperamento para no desentonar del ritmo consentido por una tradición que dictaba la idea que tenía el hombre de la inteligencia y de los sentimientos femeninos. Esto nos obliga a ser cada día más auténticas a fin de complementarnos cada vez mejor con nuestros ya no enemigos compañeros literarios, que si alcanzaban los puestos más destacados socialmente hablando es sólo y únicamente porque llegaron antes. Es decir: porque como se empeñaban en ir juntos y sin nosotras, dejándonos a la zaga, tenían que atracar y amarrarse el muelle que escogieran, ocupándolo de punta a cabo. Lo cual, por anacrónico, desaparecerá [...] Leed a nuestras poetisas, admiradlas (Conde, 1971, pp. 30-31).

Si bien es ampliamente reconocido que la Generación del 27 revitalizó la canción popular con una voz propia a través del neopopularismo, todavía no se ha prestado suficiente atención a las voces femeninas que participaron en esta renovación lírica que merecen, por derecho propio, reconocimiento como creadoras de un discurso amoroso femenino, tras siglos en los que la mujer había sido principalmente un sujeto pasivo o un mero pretexto poético.

1.1. *La tradición del cantar masculino*

37

Música y literatura han mantenido una relación constante de influencia y retroalimentación, dando lugar a formas híbridas como la ópera, la zarzuela o el drama musical. La literatura integra la música a través del ritmo, la ambientación o la reflexión, mientras que la música se nutre de la literatura como fuente temática y formal. Esta interacción responde al contexto cultural de cada época y su raíz se remonta desde el *ethos* y la catarsis en la Antigua Grecia, pasando por la recuperación de la monodía en el siglo XVII, hasta los manifiestos de las vanguardias del siglo XX (López Ojeda, 2013, p. 124). En este marco, la tradición se configura como un “organismo vivo” que articula lo receptivo y lo espontáneo donde no se puede escribir sin precedentes:

Si algo distingue a la tradición es el hecho de ser un organismo vivo, cuyo carácter dinámico opera siempre por eliminación de lo anecdótico y reducción a lo esencial, articulando lo receptivo y lo espontáneo en el proceso de transmisión. [...] Dentro de nuestra poesía moderna, fueron hitos significativos: Bécquer, que unió la balada germánica con la tradición popular española; Juan Ramón Jiménez, que trató de fundir en sus comienzos la copla andaluza con las novedades modernistas; y los poetas del 27, cuya identidad hay que buscarla en la combinación de tradición y vanguardia. [...] siguiendo en esto la línea de Juan Ramón Jiménez (‘Lo esquisito que se llama popular es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido’, según nos dice en la Segunda antología, de 1922). Frente al mito romántico del pueblo como creador de la poesía, Juan Ramón cree en la obra del poeta individual. Porque la poesía popular es siempre obra de un poeta culto, que recoge las antiguas canciones del fondo tradicional y les da nueva vida. Resulta

así que lo popular es una parte de la tradición, sin la cual no puede existir y que le proporciona su más pleno sentido. Sólo la inserción dinámica en dicha tradición, que responde a una continuidad creadora, hace posible la metamorfosis de la palabra poética, movimiento de destrucción y retorno al origen, puesto que la poesía es un arte de la memoria (Castro, 2007, p. 763).

El nacimiento de la teoría de lo popular como creación colectiva surge del *Volksgeist* alemán y llega a España con la publicación de *Observaciones sobre la poesía popular* (1853) de Milá y Fontanals. Sin embargo, Menéndez Pidal (2014) distingue entre “poesía popular” y “poesía tradicional”, cuestionando la idea del pueblo como autor colectivo. Sea como fuera, Galmés de Fuentes (1994) recuerda que la lírica tradicional, como el Romancero, tuvo un origen culto y elitista antes de fijarse en el siglo XV y que así seguirá durante los siglos venideros. El momento clave de la relación lo encontramos en el siglo XIX, con la figura de Bécquer, considerado el punto de partida de la renovación lírica española contemporánea. En *El Miserere* (2011), el poeta confiesa:

Yo no sé música; pero le tengo tanta afición, que aun sin entenderla, suelo tomar a veces la partitura de una ópera, y me paso las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de etcéteras [...] y todo esto sin comprender una jota (Bécquer, 2011, párr. 1).

Este gusto personal por la música y su incorporación en su obra permiten a Bécquer sentar las bases de una nueva poética que armoniza la tradición popular española (interés por el cantar) con la influencia alemana del *Lied* (canción lírica) a través de Heine. Esta doble corriente depura las formas románticas y abre el camino de la renovación poética que consolidarán Bécquer y Rosalía de Castro, inaugurando una línea lírica seguida por los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez y algunos poetas del 27. La estética romántica del *Volksgeist* alemán influyó en la concepción de la poesía popular como creación colectiva. En el prólogo a *La soledad* (1861) de Augusto Ferrán, Bécquer distingue entre una poesía culta y sonora y otra natural y breve, vinculada a lo popular:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la imaginación... seduciéndola con su armonía y hermosura... hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye; desnuda de artificio... La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece. La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso. Cuando se acaba ésta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre... la poesía popular es la síntesis de la poesía... Una frase valiente, o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción. Esto y no más son las canciones populares [...] en Alemania sobre todo, estas canciones constituyen un género de poesía [...] El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta (Bécquer, 1983, apartado II)

El contacto de Bécquer con el cante popular y flamenco fue estrecho, llegando a componer letras para cantaores. Aunque no se conserven testimonios directos, hay referencias a su afición por seguiriyas y soleares en algunas *Rimas* (Castro, 2004, p. 428). Esta conexión fue destacada por Dámaso Alonso en *Aquella arpa de Bécquer* (1935), donde afirma

que la unión entre la poesía becqueriana y lo popular anticipa la fusión que alcanzarían poetas posteriores:

Al relacionar Bécquer –el enamorado de las cosas de España– su propia poesía y la popular, ¿no está vagamente profetizando lo que había de ocurrir en nuestros días, cuando las dos zonas –Bécquer, lo popular– por último se habían de fundir en una sola voz? ¿Cuándo se quiera explicar el mejor Alberti –y aun parte de Lorca, ¿no pasará por nuestra imaginación, detrás de la idea de la poesía popular –y mezclada con otros elementos–, la sombra de la poesía de Bécquer? [...] la sombra de Bécquer, más cerca, más lejos, estará siempre al fondo. Y no es que estos poetas hayan siempre pensado en Bécquer, o hayan sentido su influjo, ni es necesario que se pueda probar históricamente una tradición no interrumpida desde Bécquer a ellos: es que viven en una atmósfera, en un clima poético que sólo el genial experimento de Bécquer alumbró e hizo habitable para los españoles (Alonso, 1935, pp. 192-193).

En *Originalidad de Bécquer* (1944), Alonso reafirma que el sevillano consolidó lo popular andaluz dentro de una lírica culta, creando un “clima poético” que influiría en Juan Ramón Jiménez, Machado, Lorca o Cernuda, no como imitadores, sino como continuadores (Alonso, 1944, p. 119). En este sentido, el interés de Bécquer por la copla popular se relaciona con la oralidad y la tradición folklórica andaluza, determinado por tener:

Un cierto carácter epigráfico: una idea, un gesto sentimental marcadamente determinado, y también su música tiene casi siempre –hablo aquí del ambiente mediterráneo– una vuelta estrófica breve y bien concluida. Aunque, a este propósito, haya que observar que, en el ambiente andaluz, el cante gitano y más tarde el flamenco abren y dilatan los giros musicales. Esta dilatación, en el fondo, pudo favorecer la sugestión que ciertas coplas produjeron en el ánimo de Bécquer, cuya inspiración procedió siempre por una senda dulcemente musical (Penna, 1969, p. 210).

Este fenómeno de la copla lírica debe entenderse como parte de las condiciones estéticas del siglo XIX que, con el inicio de siglo, mantendrá su esencia y sincretismo temático, pero adoptando mayor narratividad. Uno de sus mejores valedores será Juan Ramón Jiménez, entendido como el eslabón que encarna el cambio de paradigma del modernismo más brillante a una poesía pura. En este sentido, durante sus primeros años en su etapa modernista, Juan Ramón Jiménez mostró una fuerte sensibilidad hacia el folclore y la tradición música popular andaluza visible en determinadas obras como *Arias tristes* (1903) o *Jardines lejanos* (1904). El propio autor, en su *Segunda Antología Poética (1898-1918)* (1969), en las notas finales de la antología, diserta al respecto y expone su discrepancia con el concepto de arte popular:

Lo esquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. El pueblo, si piensa –la madre que cuenta cuentos–, amplifica. [...] Lo hacen bien porque copian inconscientemente un modelo escogido. [...] No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte (Jiménez, 1969, pp. 261-262).

En este sentido, siguiendo a Alvar (1981), a diferencia de Bécquer, el de Moguer está posicionando frente al *Volksgeist* romántico, creador colectivo, la creación personal de la obra

de un poeta individual que es recibido por el pueblo y lo modifica. A pesar de estas discrepancias, Juan Ramón reconoce la figura de Bécquer y su importancia en dicha renovación lírica al afirmar que este “unió la balada alemana con la poesía popular española” (Gullón y Fernández Méndez, 1953, como se citó en Alvar, 1981, p. 521) y su obra “atraviesa paredes y espacios con su voz [...] son mezclado de la copla popular andaluza y lo nórdico europeo; gótico y moro más que ningún otro poeta español” (Jiménez, 1961, p. 110). Juan Ramón, en un texto de 1942, trata este concepto de lo popular y de la tradición de poesía popular andaluza al establecer que:

Lo popular puede ser, es de una de estas dos maneras: lo creado por el anónimo elegido, por el verdadero, milagroso poeta colectivo, o lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional, el corazón, como el pueblo dice, de la flor o la fruta; cojer el corazón; el corazón de la poesía oída o leída (Del Villar, 1953, como se citó en Alvar, 1981, p. 520).

Juan Ramón marca una distinción entre la poesía popular y popularista al comparar la creación poética y musical de una seguriya gitana frente al verso de “la luna con su polisón de nardos” lorquiano, es decir, de nuevo la distinción entre lo popular y lo culto popularista. Esta contraposición se patenta aún más al afirmar que “un esteta no puede ser un hombre del pueblo y el hombre del pueblo no escribe églogas”. En este sentido Manuel Alvar pone de relieve la evidente contradicción de este pensamiento:

Un esteta puede acertar con esa vena popular que hemos llamado intimismo (en Gil Vicente, en San Juan, en Bécquer, por dar los nombres más queridos) y que no es “todo” lo popular, sino la sublimación de lo más bello que el pueblo crea; de otro modo, podríamos pensar que cualquier hombre, por ser del pueblo, es creador de emociones. Pueblo es, también, el romance en pliegos de cordel o las deplorables canciones de cualquier moda [...] Lo popular, muchas veces, es lo menos exquisito y sencillo” (Alvar, 1981, p. 527).

En sus ensayos, Juan Ramón marca constantemente una distinción entre una música interior y la palabra poética, simplicidad y abstracción, y la musicalidad externa como acompañamiento que con el tiempo fue considerándose como una forma de expresión más impura. Al respecto, Juan Ramón expone una serie de consideraciones en una carta dirigida a José Luis Cano:

Los poetas pueden dividirse en poetas con voz de pecho y con voz de cabeza [...] ¿Quién podrá negar, por ejemplo, que San Juan de la Cruz, Bécquer, Antonio Machado tienen voz de pecho?, ¿qué Herrera, Calderón de la Barca, Jorge Guillén tienen voz de cabeza? La voz de pecho puede llegar a todos, la de cabeza, no. Es claro que el no tener voz de pecho no quiere decir que se sea inferior; pero un poeta sin voz de pecho llegará difícilmente a las inmensas minorías (Chicharro, 1981, p. 45).

Dentro de las diversas etapas del poeta, estudiadas por Aullón de Haro (1989), se percibe como su primera fase o etapa poética, conocida como sensitiva, se desarrolla a partir de una serie de variaciones poéticas en torno a un mundo muy limitado y afanosamente

construido a partir del paisaje de lo cotidiano y el costumbrismo andaluz. Dentro de esta etapa destaca el folclorista Rafael Cansinos-Assens (1976) su composición de soleares y Gutiérrez Carbajo (1989) algunos cantares populares. El autor en el poema titulado *Canción de canciones* de *Piedra y Cielo* (1919) define su propio concepto de canción popular como “Canción corta, cancioncilla. Muchas, muchas, muchas... Como estrellas en el cielo, como arenas en la playa, como yerbas en el prado, como ondas en el río. Cancioncilla. Cortas, muchas. Horas, horas, horas, horas. (Estrellas, arenas, yerbas, ondas). Horas, luces; horas, sombras. Horas de las vidas, de las muertes de mi vida” (Jiménez, 1919, p. 116).

En este sentido entendemos cómo muchas de sus creaciones son auténticos cantares populares, canciones que se van reeditando y se publican en diversos libros, pero que establecen en su obra una concepción poética. En su ensayo *El trabajo gustoso* (1961) agradece a Rubén Darío que en *La tristeza andaluza* (1904) comprendiese la cosmología cultural e importancia del cantar andaluz, remarcando su profundo agradecimiento y reconocimiento, puesto que los propios críticos españoles no supieron valorarlo. En este sentido es interesante resaltar cómo el nicaragüense con su reseña consigue popularizar el tópico de la “tristeza andaluza” en relación con todos los poetas españoles del nuevo siglo nacidos en el sur y la simiente del andalucismo. Sobre Juan Ramón diría que reconoce en sus “versos admirables y exquisitos, las mismas visiones y las mismas ansias que en las coplas populares que cantan las mozas enamoradas, y los sonoros, duros y aullantes cantaores” (Darío, 1904, p. 74).

Queda entonces patente cómo la música es parte inherente a la creación poética de Juan Ramón Jiménez, así como de sus coetáneos y poetas andaluces. En este caso, sintiéndose herederos de lo que ellos llaman “el arpa de Bécquer”, se proponen continuar y desarrollar varias de las líneas poéticas que el autor revitalizó durante el siglo XIX. Esta herencia se manifiesta especialmente en dos aspectos: el interés por la poesía popular y la centralidad de la musicalidad, cuyo fruto fue la recuperación y modernización de formas breves de la lírica tradicional española, como el romance, la copla o la seguriya, aportándoles un tono intimista, subjetivo y moderno con un sustrato andaluz. En este sentido, la influencia del canto popular y el flamenco en Juan Ramón es sutil, pero significativa, marcada por su admiración por el arte andaluz y el folklore español. Si bien no compuso conscientemente poesía flamenca ni letras de canciones, su obra refleja la fusión cultural andaluza con la tradición de la balada lírica y el *Lied*, pero con una destilación propia. Así mismo lo confirma Vicente Gaos (1993) al prologar su *Antología poética* (1993), poniendo de relieve que sus principales influencias fueron:

Bécquer, [...] el romancero y cancionero españoles, sobre todo del folklore andaluz [...], la musicalidad, el sentimiento y la magia popular y secular del octosílabo asonantado, que suena efusivamente en todo oído español, son sin duda los motivos de que esta poesía haya llegado, de un modo u otro, y superando la expectación del autor, no solo a la minoría o a la inmensa minoría, sino a un público tan vasto como

podiera tenerlo cualquiera de los poetas populares. [...] Lo más logrado de su poesía es siempre copla, canción del más noble cuño tradicional (Gaos, 1993, 31-63).

Sin entrar en la influencia de la tradición literaria en las letras flamencas, es evidente el influjo de las mismas en la creación de un tipo de poesía basado en temas como la muerte, el amor, lo fronterizo; estructuras métricas breves como el uso constante de octosílabo y heptasílabo; y fórmulas expresivas como el paralelismo y mudanzas, que evidencian como el flamenco no surge de forma aislada, sino que bebe de la tradición literaria española oral: los romances narrativos y las canciones líricas del cancionero se transformaron en un repertorio vivo, reinterpretado por el pueblo andaluz con sus giros, expresividad y musicalidad propias adecuadas a las circunstancias del pueblo y del momento. En este periodo, las grandes voces de la literatura española exploran la vertiente folklórica de la tristeza y el cantar popular dolorido como simiente del andalucismo. Enrique Rodríguez Baltanás traza la trayectoria de la balada o canción lírica sustentada en el concepto de la soledad y tristeza desde el siglo XIX hasta las canciones de García Lorca:

La soledad romántica no es una mera *Einsamkeit*, y ésta no es la traducción que le conviene; la palabra alemana que realmente da idea de este sentimiento de soledad romántica es *Sehnsucht*, término, según Aguiar e Silva, “difícilmente traducible, que significa la nostalgia de algo distante en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo, sin embargo, de antemano, que le es imposible alcanzar ese bien soñado”. Ahora bien, el equivalente exacto de esta palabra alemana, *Sehnsucht*, es la *sandade* portuguesa, la *soidade* gallega, la *solitude nostalgique* del francés, las soledades andaluzas o las soleares flamencas (Rodríguez Baltanás, 2004, como se citó en Luna, 2017, p. 145)

42

En este contexto, la obra de Bécquer sostiene que la conjunción entre el sentimiento y la canción tradicional —marcada por la sencillez expresiva y la melancolía— constituye la esencia misma de lo poético. En el prólogo a *La soledad* (1861), el autor traza una vinculación espiritual entre los cantares andaluces y las manifestaciones populares de otros países, surgidas en el marco del romanticismo, las cuales comparten una misma raíz: la profundidad existencial del dolor y la función consoladora que configura su identidad artística (Luna, 2017, 146). Esta concepción de lo jondo del dolor como simiente del arte popular queda inaugurada, como se ha comentado, por Bécquer al fusionar el cantar propio con la balada paneuropea y cuya senda artística será transitada por Juan Ramón, los hermanos Machado y García Lorca, junto a otros tantos poetas menos atendidos. La propia Carmen Conde en su disertación y estudio del cante flamenco cartagenero titulado *Acerca del cante más dramático de España* (1956), tras su disertación, termina con dos coplas que pertenecen a “nuestros mejores poetas modernos [Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez] [...] ambos han dejado que el cante jondo cale sus versos con la emoción sin par de lo verdaderamente español” (Ruipérez, 2008, p. 100):

En el corazón tenía
 La espina de una pasión
 Logré arrancármela un día:

¿Triste?
 Soy un cementerio nuevo
 Que ha estrenado esta tarde

Ya no siento el corazón

Una mujer que ha muerto.

1.2. LA VOZ PROPIA DE CARMEN CONDE

En 1971 publica Carmen Conde la primera edición del *Cancionero de la enamorada*. En este momento la cartagenera contaba ya con sesenta y seis años de edad y era una autora reconocida por la publicación de determinados poemarios como *Ansia de gracia* (1945), *Mujer sin edén* (1947) o *Derribado arcángel* (1960) donde abordaba temas como la memoria, la soledad o la problemática social desde una perspectiva femenina con un estilo basado en la plasticidad metafórica, una imaginación desbordada y una profunda hondura filosófica (Díez de Revenga, 2006, p. 17). Es por ello más interesante aún que, pasado el ecuador de su quehacer poético, vuelva la mirada a la tradición y publique un poemario fundamentado en la recreación de la poesía tradicional española y una retícula de intertextualidades de diversos poetas.

Inés María Luna (2020) ha defendido cómo la adaptación de la estética de la sensibilidad romántica se entrelaza con el sentir popular en la copla andaluza, donde confluyen inquietudes estéticas y colectivas. En este sentido el flamenco destila e incorpora la soledad y la estética de la melancolía propias del Romanticismo, recuperando formas expresivas de la ya existente tradición de la lírica popular. La copla flamenca se configura como vehículo para expresar el desamparo y una dimensión existencial que marca la canción tradicional, poniendo de relevancia cómo el cante jondo y el flamenco tienen una influencia decisiva en la obra de determinados autores cultos como Bécquer, cuyas Rimas son consideradas por Juan Ramón como auténticas peteneras y soleares, el propio Juan Ramón, Demófilo y los hermanos Machado y, posteriormente, Lorca y Alberti que trasvasarán este sentir popular bajo una estética culta (Luna, 2020, pp. 60-61). En este caso, Carmen Conde, si bien por una cuestión taxonómica no pertenecería a la tradición andaluza por haber nacido en Cartagena, sí que pertenece por su cercanía e influencia del cantar popular flamenco, pues Cartagena fue desde mediados del siglo XIX un importante foco de creación de poesía flamenca de lo que se conoció como los cantes del Levante donde la actividad minera se acompañaba con formas poéticas simples y sencillas sobre el devenir de los mineros con una “poética simple y envueltas en sencillas palabras [...] en ella no hay lugar para lo retórico o superfluo” (Murcia Galián y Ortega, 2017, p. 180). La propia Carmen Conde compuso poesía flamenca dedicada a esta actividad como señala Ruipérez Vera (2008, p. 15):

Está muy solo el minero
Si calla como si canta.
Le hace falta el mundo entero
Doliéndole en su garganta
El cante del prisionero

La filiación de Carmen Conde con el cantar y con la poesía flamenca se ve reflejada en su obra de forma explícita en la novela *La rambla* (1978) ambientada en el barrio

cartagenero de Santa Lucía y el ambiente flamenco que allí se respiraba, su participación las veladas en “El minero”, su labor erudita al publicar diversos artículos y conferencias bajo el título *Acerca del cante más dramático de España* (Ruipérez, 2008, p. 80) o su impulso para la creación de la Cátedra de Flamenco de la Universidad Popular de Cartagena en 1982 (Sánchez Conesa, 2013, p. 166). En este sentido, la cosmología e influjo del cantar está presente en la cartagenera por “su condición mediterránea” que diría Díaz Plaja (1979, p. 68), influyendo en su obra poética y literaria, así como en su interés por la poesía tradicional, el romancero, el cancionero o la canción sefardí (Ferri, 2007, p. 626). Podemos convenir, entonces, que su voz continúa el sendero de la canción de soledad desarrollada por sus predecesores masculinos, junto a la de algunos contemporáneos, cuya huella queda patente en el presente poemario.

El poemario destaca estructuralmente por estar dividido en dos secciones con un total de 61 composiciones, teniendo como peculiaridad que los poemas aparecen sin título y sin una división interna explícita, sino que se construye a partir de una unidad estructural temática y estilística basada en la exploración del deseo, la memoria y la ausencia, articulada a partir de una métrica de arte menor y rima asonante en los versos impares. La gran mayoría se construye en octosílabos, exceptuando determinados versos puntuales compuestos con heptasílabos y pentasílabos. Solo tres poemas son de arte mayor; uno construido en prosa y otros dos en endecasílabos:

Hemos vuelto de todo y tú cantabas
esperando el volver de nuestro día
generosa presencia ya sembrada
en los tristes que dudan de la vida.

(Conde, 1971b, p. 53)

Si eres tú quien está donde no llega
otra luz que la luz de la mañana
oleadas de sol y de arboledas
se despiertan en ti, porque te cantan.

(Conde, 1971b, p. 73)

El resto del poemario se construye como coplas tradicionales, es decir, estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos pares y los impares quedan sueltos, forma predilecta del cantar tradicional por “constituir el grupo fónico mínimo se adecúa perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica [...] Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular” (Quilis, 1975, p. 54). A partir del siglo XV el octosílabo se instaura como la forma predominante de verso popular y de arte menor hasta prácticamente nuestros días (Lázaro Carreter, 1976, 1976, p. 85). El poemario se abre con un poema formado por ocho estrofas con un sabor lorquiano y un dialogismo cercano a la cosmología bécqueriana:

Cantaba la enamorada
en el afán de su cielo
¡Cuánto pájaro volando
por el cristal del ensueño!

Cuando canta una mujer
los árboles la acompañan
y el agua que se desliza
en tropel de muchas aguas.

¡Ay qué distancia la tuya;
desde cuán lejano monte
las nubes de tu presagio
forman mi solo horizonte!

Los que cantan no se oyen;

-Amarte, porque eres mío

Amado amante que llamo,

los que escuchan, ay, no cantan.	y te canto por amado.	¿por qué no vienes conmigo?
Era hermosa la canción	Cuando estás lejos de mí	Cantaba la enamorada
de la ardiente enamorada	con mi cantar yo te llamo.	sobre un cielo de oro vivo.

Cantando dijo: -Mi amado,	-Voces de amor en las cimas.
sólo vivo para amarte-	Campos de luz en la tarde...
El aire vistió de plumas	cantando dijo: -Mi amado...!-
la alameda de la tarde	El eco le dijo: - Amante.

(Conde, 1971b, pp. 17-18)

El fuerte neopopularismo de este poemario no solo viene marcado métricamente, sino también desde un punto de vista estructural y sintáctico. A lo largo del poemario encontramos composiciones articuladas a partir de enunciados iterativos, mecanismos constructivos que aseguran la isosemia poemática y aportan musicalidad. Encontramos distintos tipos de estribillo como algunos monoversales que se repiten dentro de la composición y que nos recuerdan al modo de hacer del Romancero viejo, como el archiconocido “¡Ay de mi Alhama!” del *Romance de la pérdida de Alhama* (Alcina, 1987, 255), así como el uso de pareados que se mantienen intactos u otros que varían:

Miño del atardecer con dos hileras de pinos, <i>¡ay qué dulcísimo río!</i>	<i>Ay amado, ay amante ay amor, ay de mi alma</i>	<i>Qué libre voló, volaba Un pájaro que voló.</i>
Hondo entre piedras guardado con un silencio sino deslizándose al encuentro de otro río delgadísimo. <i>¡ay qué dulcísimo río!</i>	Por el sueño te busqué por el sueño te encontraba los más veloces corceles sus crines alborotaban. Los arroyos de la aurora sus cabellos derramaban.	Cerrada fuente empujando un río que no nació, Y el viento suelto en la noche cantando su ronco son. <i>Qué libre volar quisiera el alma que lo escuchó.</i>
Que salta como una corza que se entretenga a su destino. <i>¡ay qué dulcísimo río!</i>	<i>Ay amado, ay amante ay amor, ay de mi alma</i>	Abierto bosque de sombras en el valle se perdió. Ave con plumas de fuego en los álamos cantó.
(Conde, 1971b, p. 22)	Te llamé. ¿Era tu nombre la fruta que rezumaba del horizonte de almendros el rocío de su rama?	Qué amante boca dormida tan cerca del corazón...
	Me llamaste. ¿Era yo la misma que se ocultaba sin entregarse su sueño el sueño que te buscaba?	<i>Que libre voló, volaba, un pájaro que voló.</i> (Conde, 1971b, p. 47)

Ay amado, ay amante
ay amor, ay de mi alma
 (Conde, 1971b, pp. 27-28)

El uso de estribillos simples y no de técnicas de correlación o conjuntos semejantes prueba, siguiendo a Dámaso Alonso, que se trata de una poesía decididamente popular, pues la correlación de conjuntos sintácticos testimonia siempre un grado de poesía basada en la artificiosidad y el refinamiento. En este caso, la gran mayoría de poemas se articulan a partir de un tipo de paralelismo que Bousoño denominó “paralelismo conceptual” que, a diferencia del estructural, hace referencia a unas estructuras semejantes en cuanto a noción interna conceptual (Bousoño, 1951, p. 209). Como observamos en el tercer poema de la primera parte donde las estrofas se abren con versos semejantes conceptualmente: “Ay que se lleva la tarde / mis suspiros sin consuelo”; “Ay qué soledad me acrece / entre las venas la sangre”; “Ay qué secreta me duele / hasta la luz de mi alma” (Conde, 1971b, p. 20). Además de estas estructuras, la isosemia textual viene sustentada por un continuado uso de recursos fónicos basados en la recursividad con epíforas, anáforas, juegos rítmicos o quiasmos:

Sañarte yo te soñé.
 Viniste por mí dormida.
 Desde mi sueño canté
 A tu voz estremecida.
 (...)

 Soñándote desde el sueño,
 despertándome de amor,
 eras, mi amante, tan dueño
 Como del día es el sol.
 (Conde, 1971b, p. 43)

En relación con los protagonistas y actantes poemáticos, encontramos una voluntad decidida de la autoidentificación del yo biográfico con el yo poemático. Todo el poemario está construido en torno a la primera persona, que identifica decididamente a la autora. En este caso la protagonista se coloca, a través del sentimiento amoroso, como actante principal según lo que Luján Atienda (2005) denominó como determinación de la identidad a modo de reflejo del interlocutor. En este caso la protagonista poemática se erige como amada al dirigirse al amado, amante o amigo en su forma más primitiva, o en la hija al interpelar a la madre. El arquetipo de la madre como confidente proviene de la tradición de la lírica primitiva y sus convenciones estilísticas que Carmen adapta al escribir “Por el río, ay madre, / Por el riachuelo, / Nado tras un amante / Que nunca encuentro” (Conde, 1971b, p. 26) con una métrica cercana a la seguidilla.

En aquellos poemas donde no hay un tú explícito encontramos cómo la voz femenina se dirige o utiliza la naturaleza como ambientación y marco discursivo para el cantar de enamorada. Encontramos una gran cantidad de elementos naturales, como el eco; el mar y

sus arenas, la barca y el marinero; el aire, con sus suspiros y nubes; la montaña; la fuente; los árboles; la noche y la luna; y diversos animales. La autora establece un diálogo a modo de soliloquio con entidades naturales que no responden, pero sí corresponden con su sentir. Dentro esta cosmología popular, la obra se desarrolla a partir de la traslación del sentir de la poeta y el mundo natural como catalizadores de emociones, de lo intuitivo, lo tradicional a partir de símbolos y metáforas claras. Como afirma Frenk (1971) las imágenes tomadas de la naturaleza van más allá del elemento decorativo por simple que parezca, pues suelen estar cargadas de valores simbólicos, cercano a lo inconsciente, que hunden sus raíces en la simiente humana y actúan como arquetipos (Frenk, 1971, p. 54) que huyen del uso de topónimos, sino que se revelan como una naturaleza sugerente (González, 2016). Dentro de estos, es destacable por su carga simbólica y arquetipos rastreables en toda la tradición literaria panhispánica la presencia de animales, los cuales funcionan como arquetipos con una carga metafórica, donde destaca principalmente la presencia de aves como el hiperónimo pájaro, los jilgueros o las palomas:

Cuando los amantes busquen
quererse como jilgueros,
tendrán que meterse en mí
que soy un bosque de viento.
(Conde, 1971b, p. 36)

Porque todo precipita
su cálida torrentera,
cuando mi voz, tu paloma,
zurea mientras te espera
(Conde, 1971b, p. 38)

Busca la cueva del Eco
y grita tu nombre en ella
los pájaros te conocen
y la fuente te recuerda.

Las arenas de mi luz
como nunca están sedientas
de tu cántaro de amor
que ni los suspiros llenan.
(Conde, 1971b, p. 33)

Que amante boca dormida
tan cerca del corazón...
Qué libre voló, volaba,
un pájaro que voló
(Conde, 1971b, p. 47)

Porque me paré en la fuente
donde un pájaro cantaba.
El viento gritaba: ¡Vente,
el agua vive hechizada!
(Conde, 1971b, p. 32)

así como determinados mamíferos como el corzo, el caballo o el toro:

Por tenerte sin tenerte
no sé qué vida daría.
Es tu voz una arboleda y
mi cuerpo una corza herida.
(Conde, 1971b, p. 41)

Si tú trajeras caballo
qué ligero llegarías,
con escarcha de la luz
qué caballo te traería!

[...]

Tu caballo para mí
de arcángel te me daría.
Si tuvieras un caballo,
amante, tú correrías.

(Conde, 1971b, p. 51)

Particularmente interesante es el motivo del toro entendido como símbolo derivado de la influencia de la obra de Miguel Hernández, evocándonos irremediablemente sus sonetos, composiciones que Carmen Conde conoce profundamente como demuestran los documentos inéditos publicados por Díez de Revenga donde Carmen utiliza este símbolo para definir la obra del alicantino al afirmar que su poética goza de una “fuerza telúrica, pasión de toro embravecido por su celo amoroso, generosa comprensión fraterna de hombre sencillo y anhelante de brazos que le ayuden a salir del pozo oscuro de su mediocridad social y política” (Díez de Revenga, 2020, p. 285). En este caso, el poema no trata el toro desde el punto de vista de la bravura, sino de la ternura y protección:

Mis toros no pastan; velan
y protegen mi andadura.
enormes toros ciclópeos
cuyas potencias retumban.

Yo camino con sigilo,
tengo miedo a su hermosura.
Uno de ellos se destaca:
brinda protección segura.

Toda la manada aguanta
su embestida. Y mi ventura
de que me lleve consigo,
como un lucero despunta.

(Conde, 1971b, p. 54)

Toda la emoción y el sentido del amor recrea un ambiente de un sensualismo y un vitalismo mágico que viene atemperado por el uso de la naturaleza y sus componentes con un lenguaje refinado, metáforas intuitivas y una sonoridad y sensibilidad poética muy acentuada, cercana a una poética de lo inconsciente. Aquí la naturaleza cobra aún más importancia y es partícipe del mundo interior de la poeta, y sirve como marco discursivo que propicia la reflexión del propio del cuerpo, una poética de la consciencia del estar que sirve como reflejo de la memoria y finitud. Es aquí, junto a lo expuesto, donde podemos percatarnos de la huella becqueriana, con el desarrollo de esta temática filosófica a modo de monólogo con constantes reflexiones mediante preguntas retóricas y un dialogismo que revelan la influencia de las Rimas. En este sentido determinados poemas como la rima LXI al decir “¿Quién en fin, al otro día, / cuando el sol vuelva a brillar, / de que pasé por el mundo / quién se acordará?” (Bécquer, 2007, p. 25) parecen ser respondidos taxativamente por Carmen Conde. En términos bajtianos, nos encontraríamos ante un dialogismo donde la voz de Bécquer y su conciencia de finitud entronca con la voz de Carmen Conde, donde esta bivocalidad se orientaría a lo que el teórico denominó estilización cercana a la parodia,

entendido como el aprovechamiento de “la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que [...] importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno” (Bajtín, 1986, p. 264).

Nadie se acuerde de mí
Cuando no pueda acordarme.

No todos sabrán que fui
Extensa como la tarde,
Solitaria como el mar
Aunque lo surquen las naves.

Yo quisiera que después
Alguien pueda descifrarme
Como un mensaje de piedra
Que fue encerrado en el aire.

Sólo un hueco en el vacío
para poder alojarme.
(Conde, 1971b, p. 60)

Este poema nos recuerda irremediabilmente a esos versos de Cernuda donde pide ser “memoria de una piedra sepultada entre ortigas” (Cernuda, 2002, p. 49) cuya intertextualidad con la rima LXVI es más que evidente donde proclama querer ser “una piedra solitaria / sin inscripción alguna”. El concepto de la finitud y de la memoria, relacionado siempre el amor como asidero vital, aparece en el poemario:

Si me muriera esta noche
que nadie venga a llorarme
[...]
Morirme, morirme aquí
sin que lo sepa la tierra.
Ay qué secreta me duele
hasta la luz de mi alma.
¿Por qué no salva el querer?
¿Por qué el amor no me salva?

(Conde, 1971b, p. 20)

La utilización de la anáfora desarrollada sintácticamente a partir de una estructura quiasmática de preguntas retóricas finales con las que cierra el poema que aportan un tono sentencioso y exasperado es un recurso intensificador característico de Bécquer en Rimas (Dobrián, 2002, p. 10). La influencia de Bécquer en Carmen es evidente y la propia autora manifiesta que, junto a Rubén Darío, fue su escritor predilecto:

Fui acompañada por Bécquer [...] ningún otro poeta me ponía tan a tono con la divina melancolía, con la elogiada tristeza [...] me invadieron las Rimas que más me gustaron

leer, y toda mi memoria las ha repetido siempre con la fruición de quien se reitera juramentos inolvidables (Conde, 1936, como se citó en Ferris, 2007, p. 164).

A diferencia de Bécquer y Cernuda, la cartagenera expresa una lucha patética por el estar y el recordar, una lucha contra el paso del tiempo y la agonía del *carpe diem* del goce del amor presente:

Yo sé que me acabaré
 que tú no serás un día...
 Que todo cuanto ahora digo
 irá perdiendo su vida.
 [...]
 Quisiera perderme ahora,
 morirme sin despertarme.
 No quiero olvidarte nunca,
 bebida de amor, amante.

(Conde, 1971b, p. 48)

No te he mirado bastante.
 Tu rostro escapa a mis ojos.
 ¿Cómo podré retenerlo
 cuando no tenga tu rostro?
 Voy a mirarte despacio,
 a no perder ni tu aire.
 Amor, qué pronto te olvido.

(Conde, 1971b, p. 49)

Los poemas van marcados por un tiempo inexorable que pasa por un proceso triste de introspección de su realidad amorosa que está abocado a la muerte y al olvido. Bécquer se vale de determinadas estrategias discursivas como el uso continuado de apóstrofes, que contrastan con preguntas existenciales, que enfatizan las contradicciones y problemáticas en las que se encuentra inmerso con versos como “¡Ay! En la oscura noche de mi alma, / ¿cuándo amanecerá?” de la rima LXII (Bécquer, 2007, 25). El uso de estructuras paralelísticas cercanas al contraste y al quiasmo funcionan como eje constructivo en el poemario escondiendo una función simbólica donde la reiteración y contradicción constante, a menudo desarrollada mediante encabalgamientos, materializa el sentir de la poeta al intentar materializar un amor marcado por la contrariedad, por la enajenación del amor:

¿Me llamas? Decir al viento.
 ¡Eres tú! Y nadie hablaba.

¿Qué puedo saber de amor
 si he vivido enajenada?
 El tiempo no corre, gime
 porque lo estruja mi alma.
 Y luego se va despacio,
 y nunca empieza ni acaba.

¿Es que voy a agonizar
 dentro del tiempo...?
 ¿Quién canta
 para que mi amor no venga,
 para que mi amor se vaya?
 (Conde, 1971b, p. 79)

El uso de preguntas retóricas, la interpelación directa al amado revestido a modo de soliloquio desesperado, la ambientación natural cercana a lo onírico se articula en el poemario *Cancionero de la enamorada* como una pretensión de transfiguración de la realidad donde el amor se vuelve imperturbable.

Como exposición final, es interesante cerrar el presente artículo con el siguiente poema, por tratarse de versos que demuestran fehaciente y sintéticamente lo expuesto con anterioridad, donde se percibe a la perfección su fuerte raigambre popular y la retícula de intertextualidades en su particular cantar.

No vengas. Y no te vayas.
 Cállate. Pero, ay, dílo.
 ¿Qué piensas si no me ves?
 ¿Qué temes si estoy contigo?

A nadie quieras así.
 No me hieras con tu fuego.
 Déjame que vaya sola.
 Si puedes amor, lo quiero.

Por tenerte sin tenerte
 No sé qué vida daría.
 Es tu voz una arboleda
 Y mi cuerpo corza herida.
 (Conde, 1971b, p. 41)

2. CONCLUSIÓN

El estudio de la tradición del cantar popular español revela la riqueza y complejidad de un legado que se nutre tanto de la raíz oral como de su reelaboración por parte de poetas cultos. La distinción entre lo popular, surgido de la colectividad y transmitido generacionalmente, y lo popularista, recreación consciente desde la escritura culta, se muestra fundamental para comprender la continuidad y la transformación de una tradición literaria que encuentra particularmente en Bécquer y Juan Ramón Jiménez sus mejores catalizadores y que constituyen un punto de inflexión en nuestra lírica por haber sabido destilar la voz del pueblo y tamizarla a través de su sensibilidad estética, orientada hacia nuevas formas líricas que preservan la esencia del cancionero popular y la profundidad expresiva del cante jondo y la poesía flamenca.

En este sentido, al analizar el poemario *Cancionero de la enamorada*, consideramos que el cantar de Carmen Conde se inserta con singularidad en esta tradición al recoger la raíz del cante minero y transmutarlo a la categoría de experiencia estética amorosa. Su escritura amalgama la hondura expresiva del cante popular, donde el dolor y la resiliencia, quedan cifrados en su palabra poética. En su quehacer popular, se ha advertido la huella de maestros y admirados amigos de la propia poeta, tales como Juan Ramón, la expresividad y filosofía bécqueriana o la simbología de Miguel Hernández, convirtiéndose su poemario y su poesía en un espacio de encuentro de voces y convenciones de otros tiempos, traídos al presente y al contexto de Carmen Conde a partir de una cosmología popular y una sensibilidad moderna

y femenina. No es de extrañar, pues, que Dámaso Alonso sobre ella afirmase que "nunca una palabra condensa el sentido total de una poesía, pero si quisiéramos definir la de Carmen Conde, pasión sería lo primero que nos vendría a la boca" (Alonso, 1952, p. 359).

Consideramos, asimismo, que este artículo contribuye directamente con las pretensiones que nuestra ilustre poeta acometió en vida, intentando dar voz e incluyendo un cantar de amor femenino en una tradición literaria donde aún solo resuenan voces graves de sus estimados “compañeros literarios” (Conde, 1971, p. 30).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcina, J. (Ed.). (1987). *Romancero viejo*. Planeta.
- Alín, J. M. (1983). Música y canción en el teatro de Lope de Vega. *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, 32(1), 155–170. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v32i1.2697>
- Alonso, D. (1935). Aquella arpa de Bécquer. *Cruz y Raya: Revista de afirmación y negación*, (27), 421-466.
- Alonso, D. (1944). *Ensayos sobre poesía española*. Revista de Occidente.
- Alonso, D. (1952). *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos.
- Alvar, M. (1981). Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (376-378), 518-531.
- Aullón de Haro, P. (1989). *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Taurus.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoiensky*, (T. Bubnova, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bécquer, G. A. (1893). Prólogo. En A. Ferrán, *Obras completas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-completas--2/html/fee6bb1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2
- Bécquer, G. A. (2007). *Rimas, leyendas y narraciones*. Porrúa.
- Bécquer, G. A. (2011). *El miserere*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-miserere/html/c058d34e-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html
- Cansinos-Assens, R. (1976). *La copla andaluza*. Demófilo.
- Castro, A. L. (2004). La vena popular de Bécquer. En *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”*. Sevilla, (pp. 419-430). Universidad de Sevilla.

- Castro, A. L. (2007). Juan Ramón Jiménez y la poesía tradicional. En A. López Castro & M. L. D. Cuesta Torre (Eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Vol. 2, pp. 763-781). Universidad de León.
- Cernuda, L. (2002). *Antología poética*. Espasa.
- Chicharro Chamorro, A. (1981). Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público. En *Criatura afortunada: estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez* (pp. 41-55). Universidad de Granada.
- Conde, C. (1971a). *Prólogo*. En C. Conde (Ed.) *Poesía femenina española (1950-1960)*, (pp. 30-31). Bruguera.
- Conde, C. (1971b) *Cancionero de la enamorada*. Bruguera.
- Conde, C. (1979). *La poesía como realidad* [Discurso de ingreso]. Real Academia Española. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Carmen_Conde.pdf
- Dámaso, A., & Bousoño, C. (1951). *Seis calas en la expresión literaria española*. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos. Gredos.
- Darío, R. (1904, 20 de marzo). Tierra solares: la tristeza andaluza. Un poeta. El diario *La Nación*.
- Díez de Revenga, F. J. (2006). *Prólogo*. En F. J. Díez de Revenga (Ed.) *Antología poética* (pp. 9-37). Biblioteca Nueva; Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.
- Díez de Revenga, F. J. (2020). *Carmen Conde, desde su Edén*. Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Dobrian, W. A. (2013). *Bécquer: modelos de intensificación y cierre en sus Rimas*. En *Cuadernos De Investigación Filológica*, (27), 7-30. <https://doi.org/10.18172/cif.2197>
- Frenk Alatorre, M. (1971). *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. Jornadas 68. El Colegio de México.
- Fundación Cante de las Minas. (2021). *Ginés Jorquera: el poeta del sentimiento flamenco*. En *Lámpara Minera*, (14), 103. <https://fundacioncantedelasminas.org/wp-content/uploads/2021/08/Lampara-Minera-n14-CANTE-MINAS-2021-Web.pdf>
- Gaos, V. (1993). *Prólogo*. En Juan Ramón Jiménez, *Antología Poética*. Cátedra.
- Garfías, F. (1961). *El trabajo gustoso (Conferencias)*. Aguilar.
- González, A. (2016). Fórmulas y estructuras descriptivas en el Romancero Viejo. *Medievalia*, (48), 71-82. <https://doi.org/10.19130/medievalia.48.2016.320>
- Gutiérrez Carbajo, F. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (Vols. 1). Cinterco.
- Jiménez, J. R. (1919). *Piedra y cielo. Versos (1917-1918)*. Fortanet.
- Jiménez, J. R. (1969). *Notas*. En Jiménez, J. R. (Ed.) *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, (pp. 260-264). Espasa-Calpe.

- Lázaro Carreter, F. (1976). *Estudios de poética*. Colección Persiles. Taurus.
- López Ojeda, E. (2013). Literatura y música. *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, (37), 121–144. <https://doi.org/10.18172/brocar.2541>
- Luján Atienza, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Arco/Libros.
- Luna López, I. M. (2017). La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla) <https://idus.us.es/items/13980221-16a9-4ff0-ac2a-0d19685fea57>
- Luna López, I. M. (2022). Hacia una nueva canción de soledad: copla flamenca y canción española. 1616: *Anuario De Literatura Comparada*, (11), 59–76. <https://doi.org/10.14201/16162021115976>
- Menéndez Pidal, R. (2014). *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid-Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Milá y Fontanals, M. (1853). *Observaciones sobre la poesía popular*. Narciso Ramírez.
- Murcia Galían, J. F., & Ortega, J. F. (2017). Cartagena, la copla y el cante. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugada"*, (13) <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/278191>
- Penna, M. (1969). Las Rimas de Bécquer y la poesía popular. *Revista De Filología Española*, 52 (1/4), 187–215. <https://doi.org/10.3989/rfe.1969.v52.i1/4.800>
- Quilis, A. (1975). *Métrica española*. Colección Aura Magna. Alcalá, Madrid.
- Ruipérez Vera, J. (2008). *Carmen Conde y el cante minero de Cartagena, el más dramático de España*. Áglaya.
- Sánchez Conesa, J. (2013). Suite flamenca en dos movimientos: La mina del cante (mitología y épica del cante de las minas) y la familia Piñana y los cantes de Cartagena-La Unión. *Cangilón. Revista del Museo Etnológico de la Universidad de Murcia*, (33), 163–174. <https://cangilon.regmurcia.com/revista/N33/N33-14.pdf>
- Vicente Ferris, J. L. (2007). *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)*, Universidad de Alicante.

IDENTIDADES EN LAS SOMBRAS: MUJERES MARGINADAS EN *LA MADRE DE FRANKENSTEIN*

IDENTITIES IN THE SHADOWS: MARGINALIZED WOMEN IN LA MADRE DE FRANKENSTEIN

Changjin Lan
School of Foreign Languages, Yunnan Normal
University, Yunnan

Xiyao Xia
School of Languages and Cultures, Nanjing
Tech University, Jiangsu

DOI: 10.64301/fc.v4i7.90



RECIBIDO:
29/08/2025
ACEPTADO:
04/01/2026

55

Resumen: Este artículo examina la representación de mujeres marginadas en *La madre de Frankenstein* (2020) de Almudena Grandes, enfocándose en republicanas y mujeres catalogadas como “locas” durante la posguerra franquista. Utilizando el manicomio femenino de Ciempozuelos como microcosmos de la sociedad represiva del régimen, se analizan las experiencias de violencia y exclusión de las mujeres más vulnerables mediante el marco teórico del triángulo de violencia de Johan Galtung. Se examina la relación entre memoria e identidad a través del personaje de María, quien reconstruye su subjetividad al conocer la verdadera historia de sus padres republicanos. El estudio revela cómo la pérdida de memoria histórica impacta en la construcción identitaria y cómo las conexiones intersubjetivas permiten recuperar narrativas silenciadas. Asimismo, se analiza el uso de la sexualidad como resistencia femenina contra el modelo del “ángel del hogar”, transformando los estigmas en herramientas de liberación subjetiva. La novela contribuye al “boom de la memoria” del siglo XXI reivindicando las voces femeninas excluidas de la historiografía oficial franquista.

Palabras claves: Almudena Grandes, memoria histórica, violencia de género, posguerra franquista, identidad femenina, marginación social

Abstract: This article examines the representation of marginalized women in *La madre de Frankenstein* (2020) by Almudena Grandes, focusing on republican women and those categorized as “mad” during the Francoist post-war period. Using the women's asylum of Ciempozuelos as a microcosm of the regime's repressive society, the experiences of violence and exclusion of the most vulnerable women are analyzed through Johan Galtung's theoretical framework of the triangle of violence. The relationship between memory and identity is examined through the character of María, who reconstructs her subjectivity upon learning the true history of her republican parents. The study reveals how the loss of historical memory impacts identity construction and how intersubjective connections allow for the recovery of silenced narratives. Furthermore, the use of sexuality as feminine resistance against the “angel of the home” model is analyzed, transforming stigmas into tools of subjective liberation. The novel contributes to the 21st century “memory boom” by vindicating female voices excluded from official Francoist historiography.

Keywords: Almudena Grandes, historical memory, gender violence, Francoist post-war, feminine identity, social marginalization

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XXI ha presenciado un «boom de la memoria» en la escritura española, centrado en la recuperación y reivindicación de historias e imágenes relacionadas con la guerra civil y la posguerra. Este impulso hacia la recuperación de la memoria histórica se ha consolidado gracias a la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en diciembre del 2000 y la promulgación de la Ley de Memoria Histórica el 31 de octubre de 2007, aunque esta última resultó fallida en su aplicación. Almudena Grandes (1960-2021) emerge como una figura destacada de la generación conocida como los «nietos de la guerra» (nacidos en los años 60), quienes sienten la imperiosa necesidad de reelaborar una memoria histórica que perciben como incompleta y turbia.

Dentro de este grupo de escritores se encuentran nombres como Dulce Chacón (1954-2003), Antonio Muñoz Molina (1956-), Manuel Rivas (1957-), Benjamín Prado (1961-), Javier Cercas (1962-), entre otros. Los relatos sobre la guerra y la dictadura franquista comenzaron a emerger a partir de la década de los 80, centrándose en narrar las experiencias testimoniales de la gente común. En comparación con la literatura de memoria histórica cultivada en el siglo XXI, la última adquiere un matiz más personal y humanista al explorar las experiencias de vidas anónimas y marginales en la historiografía tradicional, con el objetivo de comprender y empatizar con ellas. Asimismo, se caracteriza por su capacidad de despertar las emociones del lector y la intención de abordar los interrogantes identitarios (Fernández-Fernández, 2022, p. 18-23).

Almudena Grandes expone, en una entrevista, su preocupación por la crisis identitaria del pueblo español debido al silencio que envuelve la historia de la guerra civil y la posguerra después de la transición (Grandes y Lozano, 2021, p. 12). Desde su perspectiva, el arte tiene la capacidad de ser «un martillo de la realidad» siempre que logre reunir numerosas experiencias individuales (Grandes y Lozano, 2021, p. 14).

En contraposición a la historiografía tradicional, la nueva generación se propone desentrañar las historias silenciadas no solo durante la guerra civil, sino también en la etapa posterior. Para muchos, la guerra no concluyó en 1939, especialmente para aquellos que la perdieron y se vieron obligados a soportar años prolongados de persecución, represalias y discriminación. Más allá del primero de abril de 1939, la guerra persiste no solo en las esporádicas guerrillas, sino en «la prolongación del conflicto en las almas, el enajenamiento de medio país, la larga vida del odio y del miedo» (Pérez, 1986, p. 9-10).

A lo largo de los años de enajenación interna y persistente de la posguerra, las mujeres, particularmente las republicanas, sufren una represión que afecta todos los aspectos de sus vidas, desde la subjetividad personal hasta sus relaciones sociales. Como destaca Maud Joly, «las violencias perpetradas contra las mujeres, difícilmente “contabilizables” siguen siendo con frecuencia un tema marginal y marginalizado» (Joly, 2008, p. 93). Aquellas mujeres ignoradas en la sociedad franquista ya fueran republicanas o consideradas «locas», emergen como protagonistas en la novela *La madre de Frankenstein* (2020) de Almudena Grandes, relatando sus experiencias traumáticas pero olvidadas de la posguerra franquista.

En adelante, nos sumergiremos en el análisis de la situación vulnerable de las mujeres abandonadas en la sociedad de posguerra, exploraremos el triángulo de la violencia, examinaremos la relación entre la subjetividad y la memoria, y examinaremos la rebeldía de las mujeres consideradas débiles en una sociedad donde prevalecen los valores católicos y antagónicos.

2. LAS REPUBLICANAS Y LAS «LOCAS»

Una de las figuras centrales en la trama de la novela es Aurora Rodríguez Carballeira, una figura histórica que fue ingresada en el manicomio de Ciempozuelos tras el asesinato de su hija Hildegart Rodríguez Carballeira, y permaneció en el centro psiquiátrico de Ciempozuelos durante la mayor parte del período comprendido entre 1933 y 1955. Como es de conocimiento público, Aurora disparó a su hija, considerándola un experimento fallido del ideal de mujer del futuro. La condena de Aurora a años de reclusión en el manicomio, bajo el estigma de la locura, está estrechamente vinculada a su identidad como mujer republicana. Este juicio representa un enfrentamiento entre dos corrientes ideológicas: la liberal y la conservadora. La corriente liberal, encarnada por Aurora y las mujeres republicanas, defiende la autonomía femenina, la participación en el espacio público y el acceso a la educación y al trabajo, lo que se traduce conductualmente en el rechazo al modelo tradicional de domesticidad y la reivindicación de una ciudadanía plena. En contraste, la corriente conservadora franquista construye una identidad femenina basada en la subordinación patriarcal, la reclusión doméstica y los valores católicos tradicionales, manifestándose en la exaltación de la maternidad como único destino legítimo y la patologización de cualquier autonomía femenina.

La sentencia de Aurora se convierte en una manera de juzgar a las mujeres republicanas que buscan integrarse en todos los ámbitos sociales y marca una victoria para la ideología conservadora y la condena de las mujeres progresistas (Ruiz Serrano, 2022, p. 105).

En este proceso, los discursos psiquiátricos se convierten en cómplices del régimen franquista al identificar a las mujeres defensoras de la República y clasificarlas como «locas».

Durante el primer franquismo, la ideología del nacionalcatolicismo y la aversión a las mujeres republicanas, llevaron a etiquetar a las mujeres disidentes, bien por su vestimenta transgresora que relacionaban con una sexualidad considerada aberrante, bien por su ideología, como oligofrénicas, psicópatas y esquizofrénicas. (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023, p. 16)

En *El segundo sexo*, Beauvoir sostiene que «no se nace mujer: se llega a serlo», arguyendo que la identidad femenina no es una esencia biológica, sino un producto cultural elaborado históricamente (Beauvoir, 2005, p. 371). Esta conceptualización resulta fundamental para comprender cómo el régimen franquista construyó una identidad femenina normativa que relegaba a las mujeres al margen social cuando transgredían los límites impuestos, lo cual se manifiesta en la novela a través del diagnóstico psiquiátrico como mecanismo de control que convierte a las mujeres republicanas en sujetos carentes de agencia. El diagnóstico de un trastorno mental conlleva una serie de violaciones de los derechos humanos: no se acepta ninguna justificación por parte de la afectada, ni se admite ninguna razón expresada por ella misma. Incluso, las necesidades de las mujeres enfermas son sistemáticamente ignoradas. Aurora, mujer de gran intelecto, exhibe claridad de pensamiento en todas las etapas de su vida. Antes de su ingreso en el manicomio, se rehúsa a aceptar la etiqueta de «loca», proporcionando una explicación para el impactante acto de matar a su propia hija. A pesar de su estancia en el manicomio, en 1948, durante el Año Santo Compostelano, escribió una carta solicitando indulto y clamando por su libertad, argumentando que la condena a quince años de reclusión era injusta (Grandes, 2020, p. 56-57). Sin embargo, su solicitud fue desestimada sin generar ningún interés.

Aunque dentro del manicomio los trabajadores la menosprecian, se ven obligados a reconocer que posee un conocimiento superior al suyo (Grandes, 2020, p. 79). No obstante, una vez etiquetada como «loca», pierde irremediabilmente su agencia personal. Los discursos de las mujeres ingresadas son sistemáticamente desatendidos, dándole prioridad a las opiniones de los familiares e instituciones (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023, p. 16). Por lo tanto, la locura se convierte en un constructo colectivo dentro de contextos sociohistóricos y culturales específicos (Miranda, et al., 2020, p. 331). En el caso de las mujeres etiquetadas como «locas», esto ocurre principalmente debido a la amenaza que representan para el orden patriarcal. En el caso de Aurora, su mera existencia desafía el modelo de «ángel del hogar» promulgado por el bando conservador.

Las mujeres internadas ocupan una posición extremadamente marginal y vulnerable en la estructura social franquista. En primer lugar, se ven expuestas a la posibilidad de sufrir ataques violentos por parte de sus pares, quienes carecen de la necesidad de asumir responsabilidad alguna (Grandes, 2020, p. 121). Este entorno adverso impide que las enfermas reciban una atención médica adecuada, dado que el control sobre la práctica médica está en manos de los vencedores (Grandes, 2020, p. 348). Además, se perpetúa un «prejuicio religioso, presuntamente ético, que condenaba a las internas de Ciempozuelos a morir con

dolor» (Grandes, 2020, p. 367). En este contexto, cuando Aurora experimenta dolor y sufre de cáncer en los últimos días de su vida, se le niega el acceso al tratamiento de sedación. Este despojo de cuidados paliativos ejemplifica la extrema vulnerabilidad y la falta de consideración hacia las necesidades médicas básicas de las mujeres internadas en Ciempozuelos durante el régimen franquista:

Honestamente le dijo, si las cuerdas importamos poco, imagínese las locas, ellas son las últimas de todas las filas. [...] Aunque no fuera director de un manicomio masculino, una autoridad como Vallejo nunca aprobaría que las mujeres se beneficiaran de la nueva medicación antes que los hombres. (Grandes, 2020, p. 132)

Además de la situación de abandono y marginalidad que caracteriza a las internas del manicomio, estas mujeres, segregadas y aisladas, se encuentran también excluidas de la concepción convencional de la feminidad. Rafaelita, dotada de un cuerpo bien conformado, se convierte en un objeto de deseo constante y la atracción que provoca resulta intolerable; por este motivo, se impide a los celadores acercarse a ella (Grandes, 2020, p. 138). En este contexto, las características femeninas y sexuales de las internas adquieren connotaciones anómalas e intolerantes, en virtud de que estas mujeres «locas» se encuentran segregadas de la conceptualización social de la mujer normal. Según Winnicott, esa normalidad incluye la capacidad de la madre para alcanzar una «enfermedad normal» transitoria —la preocupación maternal primaria—, un estado que, fuera del contexto del embarazo y la crianza, sería considerado locura, pero que es sano y necesario para adaptarse sensiblemente al bebé (Winnicott, 1956, p. 302). Por ende, las internas han sido despojadas de su condición de feminidad. Este proceso de exclusión y desposesión se manifiesta de manera patente en el manicomio, donde las normas y percepciones sociales acerca de la feminidad se ven distorsionadas y subvertidas, reforzando así la marginalización y la degradación de las mujeres que allí residen.

3. EL TRIÁNGULO DE VIOLENCIA QUE SUFREN LAS MUJERES

Johan Galtung postula el conocido triángulo de violencia, una conceptualización que abarca la violencia directa, la violencia estructural y la violencia cultural. La violencia estructural se manifiesta a lo largo de todo el proceso al obstruir la formación de la conciencia y la movilización, condiciones esenciales para cuestionar y contrarrestar la violencia directa. En contraposición, la violencia cultural comprende los elementos culturales como religión, ideología, idioma, arte, ciencia empírica y ciencia formal, que sirven para justificar o legitimar tanto la violencia directa como la violencia estructural (Galtung, 2016, p. 149-153). Además, se puede entender que la violencia cultural contribuye a la presentación y percepción de la violencia directa y estructural como razonables. En el contexto de la sociedad patriarcal y dictatorial del régimen franquista, la violencia dirigida hacia las mujeres se percibe como inherente y no desviada de la norma. Esta percepción arraigada en la violencia cultural contribuye a la naturalización de las prácticas violentas contra las mujeres, perpetuando un ciclo de justificación cultural que refuerza la opresión de género.

Las mujeres, al ser etiquetadas como «locas», experimentan una privación sustancial de sus derechos humanos y se ven sometidas a niveles extremos de violencia. Además de la violencia física y corporal infligida a Aurora en el contexto del manicomio, la violencia sexual se manifiesta como un fenómeno lamentablemente común. Un ejemplo palpable es el caso de Rafaelita, quien queda embarazada como resultado de una violación, ocurrida en un estado de desesperación generado por la interrupción de su tratamiento médico. El perpetrador de la agresión se asegura de que ella no pueda denunciarlo, aprovechando la vulnerabilidad de su situación. Además de sufrir violencia sexual, la interna es víctima del robo de su bebé. A pesar de que el bebé no presenta ninguna condición de salud o mental adversa, es arrebatado con el pretexto de que su madre no está en condiciones de criarlo. En última instancia, la decisión de entregar al bebé a otra pareja se lleva a cabo por orden de la superiora, la hermana Anselma (Grandes 2020, p. 504). La crueldad de esta situación se intensifica al constatar que ni la madre ni la abuela del bebé conocen la realidad, ya que se les ha hecho creer falsamente que la criatura falleció.

Como es de conocimiento general, el conflicto que tuvo lugar en 1939 no marcó el fin de las adversidades para las mujeres que se encontraron en el bando vencido. Estas mujeres enfrentan represiones de índole dual, siendo víctimas tanto de su condición de género como de su afiliación política republicana (Ranz Alonso, 2019, p. 60). Por un lado, su identidad como mujeres republicanas las expone al secuestro, la tortura, el fusilamiento y la humillación, experiencias equiparables a las sufridas por los hombres en situaciones similares. Por otro lado, estas mujeres se ven obligadas a enfrentar desafíos y violencias adicionales debido a su rol de género femenino. Un ejemplo elocuente se observa en la madre y hermana del psiquiatra Germán, quienes, tras la muerte del padre en la cárcel y el exilio del Germán, asumen la responsabilidad de sostener a la familia, enfrentando la vigilancia y represión de la guardia civil.

Particularmente, el cuerpo de la mujer republicana se convierte en un nuevo campo de batalla en la posguerra (Ruiz Serrano, 2022, p. 97). Es habitual que los vencedores procedan a raparlas, hacerlas ingerir aceite de ricino y obligarlas a desplazarse hasta la plaza del pueblo, exhibiendo así la humillación de ver a una mujer republicana sin pelo (Ranz Alonso, 2019, p. 61). Además de las humillaciones infligidas a sus cuerpos, las mujeres republicanas se ven privadas de libertad y de derechos fundamentales para una vida digna. Un claro ejemplo es Pastora, quien, tras ser descubierta como espía por la guardia civil y después del suicidio de su esposo en 1949, enfrenta una serie de injusticias: «no cobra un céntimo de viudedad, no tiene vivienda, ni economato, ni derechos de ninguna clase, y si no la metieron en la cárcel después del suicidio de Sanchís no fue por falta de pruebas, sino para no darle publicidad al asunto» (Grandes, 2020, p. 168).

La situación de las mujeres republicanas experimenta un deterioro significativo con la derrota de la Segunda República en la guerra civil, ya que ello no solo implica la liquidación del régimen democrático, sino también la completa subyugación de la mujer. El triunfo del bando franquista implica, además, la imposición del nuevo paradigma femenino del «ángel del hogar», que confina a la mujer al ámbito doméstico, la relega al silencio y la somete a la

pasividad y sumisión hacia los hombres (González Fernández, 2006, p. 109). En una sociedad en la que se exalta la virilidad masculina y se espera sumisión por parte de las mujeres, aquellas pertenecientes a la clase baja se encuentran particularmente expuestas a diversas formas de violencia directa.

Un ejemplo ilustrativo de esta dinámica se observa en la vida de María, quien crece y reside en el manicomio con sus abuelos, jardineros del centro psiquiátrico. Al trabajar en una casa en Madrid, María se ve seducida por Alfonso, sobrino de la dueña, quien la explota como un mero recurso sexual. María accede a la invitación para asistir al baile de chachas organizado por los señoritos, evento en el cual cada uno lleva consigo a una sirvienta para llevar a cabo prácticas sexuales. Este contexto ejemplifica la complejidad de las violencias directas que enfrentan las mujeres, especialmente aquellas de estratos sociales más desfavorecidos:

Las cinco chicas que acompañaban a los amigos de Alfonso tenían las manos tan rojas, tan ásperas como yo, pero enseñaban mucho más, porque llevaban vestidos de tirantes escotados, [...] fuimos a dar a una escalera que estaba a oscuras y allí me apretó contra la pared, se apoyó en mí, frotó media docena de veces el bulto que le había salido contra mi tripa hasta que se corrió. [...] después volvieron a apagar las luces, y a poner boleros, y Alfonso vino a buscarme, y todo se repitió punto por punto, igual que la primera vez, solo que ya no me asusté, porque sabía lo que iba a pasar, que él tardó más en correrse... Yo entendía que iba a venirse conmigo, pero en el vestíbulo me besó en las mejillas, me achuchó un poco más y me dijo adiós. [...] Por el camino me sentí como una imbécil, pero logré llevarme la contraria con bastante éxito. (Grandes, 2020, pp. 276-277)

El señorito se retira sin despedirse después de su encuentro en el baile, y ambos vuelven a practicar las relaciones sexuales en el centro psiquiátrico de Ciempozuelos algunos años más tarde. En esta ocasión, Alfonso se evapora justo cuando María está preparada para comunicarle sobre su embarazo (Grandes, 2020, p. 287). En una sociedad donde impera el modelo de «ángel del hogar», las mujeres se vuelven particularmente vulnerables a la violencia de género. Aquellas pertenecientes a la clase baja, debido a su condición de mujeres y a su posición social, se hallan desprovistas de las herramientas necesarias para tomar conciencia y defenderse contra las injusticias. Como respuesta a la transgresión de las normativas sociales, la víctima suele enfrentarse a una serie de violencias estructurales que operan desde distintos niveles de poder institucionalizados. Esta estructura de violencia se organiza jerárquicamente: en el nivel institucional-religioso actúa la Iglesia católica a través de figuras como la hermana Anselma, quien ejerce control moral y jurídico mediante amenazas de denuncia; en el nivel social-comunitario opera la vigilancia colectiva que se manifiesta en comentarios sarcásticos y el escarnio público; en el nivel familiar-patriarcal se impone la autoridad masculina representada por la tía de Alfonso y posteriormente por Donato. Estas dinámicas de poder convergen para anular la agencia femenina, creando un sistema de coerción que naturaliza la violencia contra las mujeres que desafían el orden establecido. Este fenómeno se manifiesta, en la novela, de diversas formas: la humillación por parte de la tía de Alfonso cuando María busca informarle sobre su embarazo, el aborto clandestino en una clínica prohibida, los comentarios sarcásticos de la comunidad, los insultos de Donato, las

amenazas de la hermana Anselma y el matrimonio forzado con Donato. Esta estructura represiva genera en la obra un clima anímico de asfixia y desesperanza que reproduce la experiencia vital de las mujeres bajo el franquismo, donde toda posibilidad de autodeterminación queda cercenada por la convergencia de poderes que vigilan, juzgan y castigan cualquier desviación del modelo prescrito del «ángel del hogar».

Cuando la totalidad de la comunidad del barrio comenta sobre las relaciones sexuales entre María y el desaparecido Alfonso, se está llevando a cabo una manifestación de la devaluación del valor atribuido a María, generando un ambiente en el cual cualquier individuo puede menospreciarla. Donato, quien previamente solo se atrevía a contemplar el cuerpo de María, ahora se siente con la audacia de tocarla según sus propios deseos. Su expresión «¿Qué quisquillosa eres, mujer! Él no me tomaba en serio, nadie me tomaba en serio ya [...] me ponía una mano en la cintura, me acariciaba el cuello, o la clavícula, no deberías ser tan exigente, ¿sabes? Tampoco estás en situación de elegir» (Grandes, 2020, p. 411), evidencia una dinámica que refleja la falta de respeto generalizada hacia María. En este contexto, la desvalorización de María no solo se traduce en la pérdida de consideración social, sino que también se manifiesta en la pérdida de autonomía y capacidad de elección respecto a su propia integridad y bienestar. Mientras tanto, la dialéctica entre las acciones transgresoras de María y su consiguiente degradación social constituye una manifestación de la lucha conceptual que Díaz Mola (2024) identifica como fundamental en la vindicación poética femenina: el contagio de «luchar por un lugar conceptual (pero también físico) que se considera arrebatado» (p. 8). Esta tensión entre el discurso patriarcal dominante que reduce a la mujer transgresora al oprobio público, y la necesidad de reconfigurar esa transgresión como acto de resistencia, trasciende la mera representación de la opresión para articular un cuestionamiento profundo de las estructuras discursivas que sustentan la violencia de género.

Además de la violencia sexual experimentada, María se ve sometida a amenazas por parte de la hermana Anselma en relación con su decisión de llevar a cabo un aborto. El régimen franquista formaliza las disposiciones legales en contra del aborto en el Código Penal de 1944, categorizándolo como un delito social sujeto a condena y represión ejemplar (Gurruchaga, 2009, p. 192). La hermana obliga a María a contraer matrimonio con Donato, en contrapartida, para evitar la denuncia de su aborto. Este suceso ilustra cómo la coerción legal y social se entrelaza para restringir las opciones y autonomía de las mujeres en el contexto de la posguerra franquista, en el cual las decisiones personales, incluso aquellas relacionadas con la salud reproductiva, quedan supeditadas a las imposiciones de un marco normativo restrictivo y punitivo:

Porque abortar no es solo un pecado mortal gravísimo, el peor que puede cometer una mujer. Abortar también es un delito, penado con la misma severidad que un asesinato, pues eso y no otra cosa es. Y si a mí se me ocurriera llamar a la policía, si les fuera simplemente con la sospecha de que una trabajadora de este hospital había cometido un delito tan horrible, no solo te llevarían detenida de inmediato. Además, te obligarían a denunciar a quienes te ayudaron a cometer ese crimen [...] Es posible que se te ocurra la tontería de largarte sin avisar. No lo hagas, te lo digo por tu bien [...] Yo lo sabía, pues anda, claro, no faltaba más, sabía que mi destino se llamaba

Juan Donato Fernández y que tenía cuatro paredes de alambre [...] De esa jaula no me iban a librar ni la paz ni la caridad. (Grandes, 2020, pp. 424-426)

La amenaza y la utilización del miedo se perfilan como estrategias de bajo coste. Según la sugerencia de Gustavo Rojas, «en términos estratégicos la instrumentalización de los miedos es uno de los principales dispositivos de disciplinamiento social, una estrategia de despolitización, que no requiere medidas represivas. Hasta inducir la desvalorización de la capacidad, personal y colectiva, de influir sobre el entorno» (Rojas, 2009, p. 156). Las diversas formas de violencia que experimenta María, ya sea en forma de amenazas, violencia sexual, miedo o desprecio, representan manifestaciones de una violencia estructural a largo plazo. Estas acciones obstaculizan la formación de la conciencia y la movilización, restringen la percepción de la víctima a una visión parcial y sesgada, y amortiguan el sentimiento de reconocimiento personal y la percepción de la propia dignidad (Galtung, 2016, p. 153).

En última instancia, María se ve atrapada en una situación que la compara con la de un ratón enjaulado, viéndose compelida a aceptar un destino que le resulta desesperanzador. La violencia estructural no solo deja huellas en el cuerpo físico de la víctima, sino también en su psicología y pensamiento. En consecuencia, la víctima tiende a experimentar sentimientos de culpa e impotencia para resistir la explotación impuesta.

La violencia cultural opera como un elemento que legitima tanto la violencia directa como la violencia estructural, siendo percibida como razonable tanto por los agresores como por las víctimas. En el caso de María, la ideología conservadora y católica que prescribe el modelo ideal de mujer, reprimiendo la sexualidad femenina y violando los derechos humanos de las mujeres, constituye el fundamento de la violencia, ejerciendo así su carácter de violencia cultural. Conforme a la perspectiva de Galtung, «la violencia directa es un suceso, la violencia estructural es un proceso con sus altibajos, la violencia cultural es inalterable, persistente, dada la lentitud con que se producen las transformaciones culturales» (Galtung, 2016, p. 154). Cuando las personas se encuentran inmersas en una cultura que perpetúa la violencia, sus percepciones se impregnan de amenaza, convirtiéndose en una forma de vigilancia internalizada. En consecuencia, la aparente vigilancia externa se erige en una construcción autoimpuesta, lo que dificulta que la víctima desafíe eficazmente la violencia inherente a su entorno.

4. LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD

La memoria y la identidad constituyen conceptos inseparables en la construcción del sujeto. Piedad Bonnett subraya que «las cicatrices son las costuras de la memoria, un remate imperfecto que nos sana dañándonos», señalando que la memoria no es un archivo pasivo sino una fuerza activa que moldea la identidad a través del dolor y la sanación (Bonnett, 2011, poema «Las cicatrices», en *Explicaciones no pedidas*). La memoria e identidad se encuentran en una relación dialéctica donde una genera y configura a la otra, siendo imposible comprender la identidad sin atender a los procesos de rememoración que la constituyen.

Desde la perspectiva de Michel Foucault, se desprende que todas las relaciones de poder están intrínsecamente imbuidas en la dinámica interdependiente entre el poder y el saber:

Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. (Foucault, 1990, p. 34)

Las relaciones inextricables entre el saber y el poder denotan que el régimen de la memoria se configura como un producto del poder mismo, dependiendo de la memoria para validar su legitimidad. Recíprocamente, la modificación de la memoria también puede incidir en la redistribución del poder. En este sentido, el régimen gubernamental incide en la selección de lo que se considera memorable y se esfuerza por «dotar de sentido el pasado, y moldean, incluso delimitan, las interpretaciones divergentes» (Crenzel, 2007, p. 25).

En el periodo de posguerra, la instrucción impartida a la nueva generación acerca de la guerra civil se basa en la versión proporcionada por los vencedores, eliminando así la memoria de los vencidos. Hugo Zemelman señala que la subjetividad se constituye en la tensión entre memoria del pasado y perspectiva de futuro (1996, p. 106). No obstante, en el contexto franquista esta dialéctica se ve sistemáticamente obstaculizada: el régimen controla la memoria histórica para impedir la formación de una conciencia crítica, mientras que las estructuras de violencia descritas por Galtung cercenan las expectativas de futuro de las mujeres marginadas. Así, la capacidad de actuación del sujeto no emerge espontáneamente de la relación memoria-futuro, sino que depende de la ruptura con los mecanismos de dominación que distorsionan ambos elementos. En sintonía con esta perspectiva, Alejandro Araujo subraya la importancia que el pasado ostenta sobre la subjetividad del presente y las expectativas de futuro para el individuo, mientras que el lenguaje desempeña un papel crucial en esta dinámica (Araujo, 2004, p. 119-142). La narrativa de la vida de María ejemplifica de manera elocuente cómo la memoria ejerce influencia en la evolución de la identidad y su relación con el entorno. Desde su infancia, se le informa que sus padres fallecieron a manos de los “rojos” durante el traslado desde Málaga hacia Almería. Esta memoria sufre un cambio abrupto cuando el doctor Germán le narra la auténtica versión del pasado, afirmando que sus padres perdieron la vida como consecuencia de la matanza perpetrada por las fuerzas franquistas:

Por si me escuchaba, le conté que ya me había enterado de lo que pasó en la carretera de Málaga a Almería, y que me había puesto muy triste por mis padres, por los dos. [...] pues me lie a llorar y ya no paré [...] por eso había llorado, apenas por mi madre, jamás por mi padre hasta aquella noche, y me habría gustado haberlo hecho antes, haberlo hecho bien, a tiempo [...] solo lamentar lo que no había sabido, lo que ya nunca sabría. (Grandes, 2020, pp. 104-105)

Al conocer la verdad sobre la muerte de sus padres después de haber creído en una mentira durante tantos años, María experimenta un llanto que simboliza no solo el duelo por

sus progenitores, sino también la reconstrucción de su identidad. Germán comparte con ella numerosos aspectos sobre la Guerra Civil, los cuales difieren significativamente de la narrativa promovida por el régimen franquista. Este conflicto entre la historia oficial y la memoria subterránea proporcionada por Germán inicia gradualmente un proceso de reconstrucción de la identidad de María. La subjetividad no constituye un producto estático y pasivo, sino más bien un proceso activo y constructivo. En otras palabras, la construcción de la identidad no solo se ve influenciada por narrativas externas, sino que también se ve afectada por la propia narrativa del pasado, que constituye el núcleo del proceso de reconstrucción identitaria.

En este contexto, las narrativas no se limitan simplemente a relatos, sino que abarcan discursos y posturas ideológicas. Como señala Gabriel Gatti (2008), las narrativas constituyen posiciones discursivas asociadas con identidades específicas, funcionando como procesos performativos que sostienen y reproducen marcos generales de significado (p. 25). Así, cuando María escucha la versión oficial sobre la muerte de sus padres a manos de «los rojos», no solo recibe información factual errónea, sino que internaliza todo un sistema ideológico franquista que configura su comprensión del mundo y su posición dentro de él. La posterior revelación de la verdad por parte de Germán no es meramente una corrección de datos, sino la confrontación entre dos sistemas de significación antagónicos que disputan la construcción de la realidad histórica y, por extensión, de la identidad de María. Este proceso de confrontación discursiva ciertamente moldea la ideología de la protagonista y sus expectativas respecto a la sociedad y su propia vida, contribuyendo, sin duda, a su eventual elección entre el rol de «ángel de hogar» y el de «mujer libre».

La confirmación y reconstrucción de la identidad del sujeto están intrínsecamente vinculadas a la reparación de la memoria. La memoria individual comparte numerosos aspectos con la memoria colectiva, y, por ende, la elaboración de la memoria se vuelve «individualmente imposible si no se produce una elaboración política en la propia sociedad, que permita restablecer concreta y simbólicamente la existencia de la realidad pasada confirmándola como un hecho sucedido efectivamente» (Castillo, et al., 2014, p. 24). En situaciones donde el diálogo a nivel social no es posible, las conexiones a nivel intersubjetivo son fundamentales para la confirmación del sujeto. Germán emprende un viaje en solitario a Suiza en el último barco que parte de Alicante antes de la conclusión de la guerra. El billete es proporcionado por su padre, quien lo insta al exilio. Quince años después, al encontrarse con la interna Aurora en el manicomio, Germán experimenta una profunda empatía hacia ella, ya que su mera existencia reclama la memoria del año 1933, cuando la guerra aún no había comenzado y su padre aún estaba presente:

Aurora Rodríguez Carballeira me devolvía a una mañana calurosa de junio de 1933, al despacho de la consulta, a mi padre. [...] doña Aurora me regalaba retazos de una alegría pasada, irrecuperable ya. Era la única persona de este mundo con ese poder, yo lo sabía. Ese había sido el principal motivo que me impulsó a acercarme a ella cuando la encontré en Ciempozuelos. (Grandes, 2020, p. 227)

Cuando Germán se encuentra con Aurora en el manicomio, ambos comparten una identidad marcada por la ideología republicana y la exclusión del régimen franquista. La existencia de Aurora adquiere, para Germán, el significado de «reparar el desgarramiento con la “memoria colectiva” creada en torno del acontecimiento del que se han sentido excluidos» (Raggio, 2007, p. 44). En la sociedad franquista de la posguerra, las conexiones intersubjetivas desempeñan un papel crucial en la confirmación del pasado y la identidad para aquellos que resultaron vencidos. Esta reconfiguración identitaria de María ejemplifica lo que Díaz Mola (2024) denomina «vindicações poéticas», proceso mediante el cual las escritoras imprimen su carga testimonial a la experiencia colectiva desde una resistencia convencida de mantener la memoria (Díaz Mola, 2024, p. 8). En la narrativa de Grandes, la recuperación de la memoria histórica se convierte en un acto de reivindicación identitaria que permite a las mujeres marginadas reconstruir su subjetividad desde sus propios referentes, escapando así de la construcción patriarcal que Beauvoir denuncia como la reducción de la mujer a «lo Otro».

5. LA SEXUALIDAD FEMENINA Y LA RESISTENCIA

La percepción pública de la sexualidad ha experimentado una evolución a lo largo de la historia. En el siglo XX, la sexualidad se erige como un parámetro para evaluar los comportamientos individuales en relación con los principios ideales establecidos por la sociedad (Dean, 1996, p. XIII). Durante la posguerra franquista, la ideología católica ejerce un control y vigilancia rigurosos sobre las conductas individuales, convirtiendo la sexualidad en un tema tabú en el ámbito público. La sexualidad femenina se ve especialmente restringida al promulgar el ideal femenino de ser el «ángel del hogar» y adoptar la imagen de la Santa María, símbolo de la virginidad y la maternidad. En este contexto, a las mujeres se les prohíbe el disfrute del placer sexual, limitándose la función del acto sexual a la fertilidad y la maternidad (Gurruchaga, 2009, p. 192).

Hacia muchos, pero muchos años que no oía yo esa palabra, sexo, pronunciada como si fuera algo corriente, sin importancia. Al escucharla sentí un repeluzno, frío y calor a la vez, y miré a mi alrededor para comprobar que nadie le había oído, que nadie podría ir contando por ahí lo que él y yo hablábamos en los pasillos, como si esa palabra tuviera filo, como si pudiera atravesar mis oídos, instalarse en mis tripas, estallar como una bomba, hacerme daño. (Grandes, 2020, p. 79)

María adquiere conocimientos sobre la sexualidad masculina y femenina gracias a la educación sexual proporcionada por Aurora. Sin embargo, este aprendizaje no logra contrarrestar completamente el impacto del temor impuesto por su entorno conservador. La inculcación social engendra la autocensura en cada individuo, convirtiendo la sexualidad en una herramienta poderosa en las relaciones de poder y empleándola como una estrategia de control (Foucault, 2020, p. 95). Michel Foucault identifica cuatro estrategias principales para controlar la sexualidad de los ciudadanos: la histerización del cuerpo de la mujer, la pedagogización de la sexualidad infantil, la socialización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso (Foucault, 2020, p. 95-96). Todos estos mecanismos

persiguen el mismo objetivo: lograr el control y la estabilización con el menor costo posible a través de la obediencia espontánea.

El control de la sexualidad también se distingue por una doble moral en relación con ambos sexos. Cuando la comunidad se entera de las relaciones sexuales entre María y Alfonso, la primera es objeto de innumerables humillaciones, mientras que el segundo desaparece sin enfrentar críticas. La imposición de que María se case con el viudo Donato bajo la amenaza de revelar su aborto la coloca ante la disyuntiva de adoptar el rol de santa o prostituta. Sin embargo, ambos modelos femeninos constituyen formas de represión generadas por la voluntad de la otredad (Ueno, 2015, p. 37). En un contexto donde la sociedad se empeña en estigmatizar la sexualidad femenina, esta se convierte en un dispositivo a través del cual las mujeres pueden ejercer una resistencia posible. El bando conservador persiste en difamar la libertad sexual de las mujeres republicanas, una obsesión que perdura y se intensifica en la posguerra. Pastora, en una sociedad que no tolera su identidad, utiliza la sexualidad prohibida como medio para expresar su desafío:

Pastora eligió el momento, la postura, marcó el ritmo. Después cerró los ojos [...] Eso, la inquietante sospecha de que me estaba usando como a un instrumento de carne. (Grandes, 2020, p. 175)

Me dijo que se acostaba conmigo porque le daba la gana. Que nadie le iba a decir a ella con quién podía meterse en la cama y con quién no [...] Que no pensara cosas raras de ella porque Pastora Muñoz había nacido mujer libre. Que siempre lo había sido y siempre lo sería, por más que esos hijos de puta siguieran intentando someterla. (Grandes, 2020, p. 232)

67

En esta instancia, la sexualidad emerge como el único medio a través del cual Pastora puede afirmar su identidad como mujer libre y desafiar el régimen represivo de Franco. Del mismo modo, María utiliza la libertad sexual como último intento por vivir según su propia voluntad, encontrándose sitiada por un entorno represivo. En vísperas de aceptar el matrimonio con Donato, opta por confesar sus sentimientos a la persona amada y compartir un encuentro íntimo:

No podía echar a perder mi vida sin despedirme de los sueños que se me habían escurrido entre los dedos. No podía aceptar que me pusieran un yugo alrededor del cuello sin rebelarme ni un solo día. No podía sucumbir a la voluntad de los demás sin ejercitar, aunque solo fuera una vez, la última, mi propia voluntad. (Grandes, 2020, p. 432)

La ideología machista del régimen franquista y su aparato represivo erigen diversas barreras contra la agencia y la iniciativa subjetiva de las mujeres. La rebeldía de María, por un lado, refleja su desesperación definitiva respecto a la sociedad; por otro lado, revela la fortaleza de su conciencia subjetiva. Lo más irónico radica en que María obtiene mayores beneficios cuando adopta un comportamiento que, bajo la perspectiva del régimen, podría ser considerado como desviado:

Y sin embargo, aquella misma tarde empecé a poder. Aquella tarde fui capaz de comportarme por primera vez como la mujer que los demás creían que había sido siempre, y me transformé en una verdadera puta, una puta auténtica, cuando Juan Donato paró la furgoneta en el soto. [...] Aquella noche triunfé mucho como puta, fíjate. Más de lo que había triunfado nunca como mujer decente, las cosas como son. (Grandes, 2020, pp. 451-453)

La sociedad impone rigurosas disciplinas con respecto al modelo ideal femenino. Cuando las mujeres son objeto de castigos o humillaciones por no ajustarse completamente a las expectativas del entorno, la etiqueta de «puta» o «loca» puede convertirse en un factor significativo para que recuperen su propia subjetividad. Es tal como la autora concluye al final de la novela, refiriéndose a las mujeres que «no pudieron atreverse a tomar sus propias decisiones sin que las llamaran putas» (Grandes, 2020, p. 550).

6. CONCLUSIONES

La madre de Frankenstein interpreta el manicomio femenino de Ciempozuelos como una representación en miniatura de la sociedad represiva y jerarquizada del régimen franquista. Las mujeres consideradas como «locas», aquellas identificadas como republicanas, y las pertenecientes a la clase social baja encarnan a las féminas más marginadas y vulnerables. Las mujeres republicanas son estigmatizadas como «locas» y «putas», difamando tanto su inteligencia como su libertad sexual. La clasificación y la segregación interna entre las mujeres intensifican la autocensura y obstaculizan la conciencia subjetiva femenina. La represión y el control de los comportamientos femeninos se materializan a través del triángulo de violencia, comprendiendo la violencia directa, la violencia estructural y la violencia cultural.

En la sociedad franquista, donde la restricción y selección de la memoria histórica favorece a los vencedores, la memoria colectiva de los vencidos queda silenciada y relegada al ámbito subterráneo, resultando en la pérdida del pasado real por parte de la nueva generación y la incapacidad de los vencidos para reparar su memoria. La afirmación de la subjetividad individual se encuentra intrínsecamente vinculada a la reconstrucción de la memoria, un proceso que requiere diálogo en dimensiones sociales e intersubjetivas. Las conexiones entre los vencidos y la nueva generación emergen como una fuerza impulsora para recordar la realidad del pasado. Además, las mujeres que pertenecen a la esfera social más marginada se aventuran a utilizar la sexualidad como un arma subversiva contra la sociedad represiva. Esta estrategia adoptada por «las débiles» despierta la autoconciencia de las oprimidas y fortalece su lucha por la libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo Pardo, A. (2004). La enseñanza de la historia. Apuntes para crear espacios en blanco. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, 23, 119-142.
- Beauvoir, S. de (2005). *El segundo sexo* (J. García Puente, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1949)

- Bonnett, P. (2011). *Explicaciones no pedidas*. Visor de Poesía.
- Castillo Vergara, M. I., Díaz, M., & Gómez, E. (2014). Reconocimiento social y elaboración del trauma de origen sociopolítico. Una experiencia grupal con mujeres torturadas. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, 40, 19-42.
- Crenzel, E. (2007). *La historia política del Nunca Más*. Siglo Veintiuno Editores.
- Dean, C. J. (1996). *Sexuality and Modern Western Culture*. Twayne Publishers.
- Díaz Mola, A. (2024). La musa actualizada: Vindicaciones poéticas en Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono. En A. López Fernández (Coord.), *María Zambrano y su filosofía: Nuevos estudios críticos* (Vol. I, pp. 1-11). Dykinson.
- Fernández-Fernández, A. (2022). Memoria Histórica y Compromiso Feminista en los Episodios de una Guerra Interminable de Almudena Grandes. *Dissertations*, 3863. Western Michigan University. <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/3863/>
- Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (2020). *La voluntad de saber, tomo 1 de Historia de la sexualidad* (U. Guiñazú, Trad.; J. Valera & F. Álvarez-Uría, Eds.). Siglo XXI.
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de Estrategia*, 183, 147-168.
- García-Díaz, C., & Jiménez-Lucena, I. (2023). Clasificando mujeres: diagnósticos psiquiátricos y subjetividad femenina en el Manicomio Provincial de Málaga, España, 1909-1950. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 30, e2023003.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Ediciones Trilce.
- González Fernández, Á. (2006). Víctimas y heroínas, la mujer en la Guerra Civil. En L. Álvarez Rey (Ed.), *Andalucía y la Guerra Civil: estudios y perspectivas* (pp. 109-129). Universidad de Sevilla.
- Grandes, A. (2020). *La madre de Frankenstein. Episodios de una guerra interminable*. Tusquets.
- Grandes, A., & Rocco Lozano, V. (2021). La memoria no es un asunto del pasado: conversación. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 35, 11-15.
- Joly, M. (2008). Las violencias sexuadas de la guerra civil española: paradigma para una lectura cultural del conflicto. *Historia social*, 61, 89-107.
- Miranda, M. A., González, A., & Bega Martínez, R. (2020). Mujeres-locas: protección jurídica ante violencias de género intrafamiliares. En M. G. González (Comp.), *Todo lo que está bien no es lo que parece: Acceso a la justicia en casos de violencia de género y salud mental* (pp. 325-354). Universidad Nacional de La Plata.
- Montejo Gurruchaga, L. (2009). Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género. *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 34, 187-205.
- Pérez, J. W. (1986). A manera de introducción: La guerra, la literatura, la mujer y la crítica. *Letras Femeninas*, 12(1/2), 3-11.

- Raggio, S. (2007). Políticas de la memoria. Cuando el presente evoca el pasado. *Revista Puentes. Comisión Provincial por la Memoria*, 22, 30-34.
- Ranz Alonso, E. (2019). La represión franquista contra la mujer. *Femeris*, 4(3), 53-70.
- Rojas, G. (2009). Apuntes sobre linchamiento y la construcción social del miedo. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, 30, 135-158.
- Ruiz Serrano, C. (2022). Rojas: mujeres malas y peligrosas. La sexualidad femenina como arma subversiva en *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes. En C. Ruiz Serrano & M. J. Giménez Micó (Coords.), *De escrituras y escritoras: otras miradas, otras imágenes en la literatura española en los albores del siglo XXI* (pp. 91-138). Editorial Academia del Hispanismo.
- Ueno, C. (2015). 厌女: 日本的女性嫌恶 [Misoginia en Japón] (L. Wang, Trad.). Sanlian Library.
- Winnicott, D. W. (1956). Primary maternal preoccupation. En *Through paediatrics to psychoanalysis: Collected papers* (pp. 300-305). Tavistock Publications.
- Zemelman, H. (1996). *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*. El Colegio de México.

LA REPRESENTACIÓN DEL PATRIARCADO Y EL MACHISMO EN LA LITERATURA ECUATOGUINEANA CONTEMPORÁNEA: ANÁLISIS DE LA NOVELA *EBIHI NGA-MBOT* (*EL CLAMOR DE UNA ESPOSA*) DE ISABEL MIKUE ROPE

THE REPRESENTATION OF PATRIARCHY AND MACHISMO IN CONTEMPORARY EQUATORIAL GUINEAN LITERATURE: ANALYSIS OF THE NOVEL EBIHI NGA-MBOT (A WIFE'S CRY) BY ISABEL MIKUE ROPE

71

Pedro Bayeme Bituga-Nchama
Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial

Benedicta Adokarley Lomotey
University of Ghana

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2310-5879>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5337-4626>

DOI: 10.64301/fc.v4i7.88



RECIBIDO:

24/11/2025

ACEPTADO:

04/02/2026

Resumen: El presente artículo analiza la representación del patriarcado y el machismo en la literatura ecuatoguineana contemporánea, tomando como caso de estudio la novela *Ebihi Nga-Mbot* (El clamor de una esposa) de Isabel Mikue Rope. El contexto se sitúa en Guinea Ecuatorial, único país africano hispanohablante, donde la literatura escrita ha estado dominada tradicionalmente por voces masculinas y temas como el colonialismo y la dictadura, relegando las problemáticas de género y feminismo hasta tiempos recientes. La narrativa feminista surge con la novela *Ekomo* (1985) de María Nsue Angüe y se consolida con autoras de la “tercera ola” como Isabel Mikue Rope. El propósito

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 4, Núm. 7 (2026) - ISSN: 2990-3297, pp. 71-84

Pedro Bayeme Bituga-Nchama y Benedicta Adokarley Lomotey - La representación del patriarcado y el machismo en la literatura ecuatoguineana contemporánea: análisis de la novela *Ebihi Nga-Mbot* (*El clamor de una esposa*) de Isabel Mikue Rope

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)

del estudio es examinar cómo la novela refleja y denuncia las estructuras patriarcales y machistas dentro de la sociedad fang ecuatoguineana. El enfoque se concentra en analizar los personajes y la narración para visibilizar las desigualdades de género y las dinámicas de poder masculino. Metodológicamente, el trabajo se basa en un análisis literario crítico desde una perspectiva feminista, apoyándose en teorías y estudios previos sobre feminismo africano y literatura ecuatoguineana. El análisis muestra que *Ebihi Nga-Mbot* expone el patriarcado como sistema social profundamente arraigado que legitima la violencia de género, poligamia y subordinación femenina, mientras que también revela la complejidad y contradicciones en la vida de las mujeres, especialmente a través de la protagonista Chabeli. Como conclusión, la novela contribuye a un cambio epistémico en la comprensión del feminismo africano, promoviendo la crítica social desde la cultura ecuatoguineana y aportando a un discurso de emancipación femenina.

Palabras claves: Feminismo, Guinea Ecuatorial, literatura ecuatoguineana contemporánea, machismo, patriarcado

Abstract: This article analyzes the representation of patriarchy and machismo in contemporary Equatorial Guinean literature, using Isabel Mikue Rope's novel *Ebihi Nga-Mbot* (A Wife's Cry) as a case study. The context is Equatorial Guinea, the only Spanish-speaking African country, where written literature has traditionally been dominated by male voices and themes such as colonialism and dictatorship, relegating gender and feminism issues until recently. Feminist narrative emerged with María Nsue Angüe's novel *Ekomo* (1985) and was consolidated by "third wave" authors such as Isabel Mikue Rope. The purpose of this study is to examine how the novel reflects and denounces patriarchal and machismo structures within Equatorial Guinean Fang society. The focus is on analyzing the characters and the narrative to make gender inequalities and male power dynamics visible. Methodologically, the work is based on a critical literary analysis from a feminist perspective, drawing on previous theories and studies on African feminism and Equatorial Guinean literature. The analysis shows that *Ebihi Nga-Mbot* exposes patriarchy as a deeply rooted social system that legitimizes gender violence, polygamy, and female subordination, while also revealing the complexity and contradictions in women's lives, especially through the protagonist Chabeli. In conclusion, the novel contributes to an epistemic shift in the understanding of African feminism, promoting social critique from the perspective of Equatorial Guinean culture and contributing to a discourse of female emancipation.

Keywords: Feminism, Equatorial Guinea, contemporary Equatorial Guinean literature, machismo, patriarchy

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene el propósito de analizar cómo se representan el patriarcado y el machismo en el contexto de la literatura ecuatoguineana contemporánea, utilizando como estudio de caso la novela *Ebihi Nga-Mbot* (El clamor de una esposa) de Isabel Mikue Rope, con la intención de comprender mejor cómo la novela critica o se involucra con estos sistemas sociales y cómo encaja en la conversación más amplia sobre género y poder en la literatura africana. En otras palabras, se pretende estudiar cómo Mikue Rope utiliza su narrativa y sus personajes para desafiar o reforzar estas estructuras sociales.

Para evitar confusionismos, es importante presentar como matiz que, en este artículo se esgrimen argumentos enfocados en la literatura ecuatoguineana escrita, no la oral. Si bien la oralitura es una gran fuente para la literatura ecuatoguineana, este estudio se centra en el aspecto de la literatura ecuatoguineana escrita. De acuerdo con Bolekia Boleká (2012), “cada uno de los pueblos autóctonos de Guinea Ecuatorial presenta su propia producción literaria. Se trata de una producción literaria con un fundamento oral que nutre a la literatura escrita” (p.46).

Dentro del panorama de literaturas hispanas, la narrativa literaria africana en español no suele ser muy visibilizada. De hecho, los temas como patriarcado y machismo son todavía incipientes dentro de la literatura ecuatoguineana. Este hecho se debe, como se verá en adelante, principalmente porque antes de 1985 no existía una literatura centrada en los temas que afectan específicamente a la mujer. Por tanto, era una literatura presentada desde la perspectiva androcéntrica, anulando así temáticas feministas.

A nivel general de las literaturas africanas, es importante dejar claro un matiz, y es que, el patriarcado y el machismo han sido temas de gran interés para las escritoras feministas africanas desde su irrupción en el panorama literario africano en 1966, un espacio previamente dominado por voces masculinas. Aunque los enfoques feministas de las primeras generaciones de autoras de este período fueron en muchos casos desvirtuados por la necesidad de preservar la identidad, la cultura y las tradiciones africanas, la crítica al patriarcado y al machismo estuvo siempre presente en sus obras.

En el contexto de Guinea Ecuatorial, la narrativa feminista surge en 1985 con la publicación de la novela *Ekomo*, escrita por María Nsue Angüe, donde se ponía de relieve y por vez primera, cuestiones relacionadas a la subordinación de la mujer y su opresión por el sistema patriarcal. Siguiendo la tesis anterior, Lomotey (2024) sostiene que “la novela narra la historia de Nnanga, una mujer fang que, viviendo en una sociedad patriarcal, se enfrenta a la doble carga de la falta de hijos y el abandono de su marido” (p. 95).

De hecho, esta novela es la que inspira a las escritoras contemporáneas como Guillermina Mekuy, Trifonia Melibea Obono, Juliana Mbengono, O'sírma Mota Ripeu, Anita Hichaicoto Topopari, Isabel Mikue Rope, entre otras. Sin duda alguna, Mikue Rope difiere de Guillermina Mekuy, Trifonia Melibea Obono y O'sírma Mota Ripeu en sus experiencias diaspóricas, sin embargo, aborda el tema de la opresión de las mujeres de una manera que encapsula el “cambio epistémico en la comprensión del feminismo, la modernidad y lo que significa ser una mujer africana” (Pucherova, 2022, p. 1). En este sentido, Mikue Rope pertenece al grupo de mujeres africanas clasificadas como “escritoras de la *tercera ola* en referencia a las escritoras surgidas en el siglo XXI” (Fongang, 2021).

Analizar la literatura ecuatoguineana contemporánea desde una perspectiva de género implica desmontar las narrativas patriarcales que han dominado tanto en la tradición oral como en la literatura escrita. Las autoras contemporáneas no solo cuestionan estas estructuras, sino que también abren espacios de representación para voces históricamente silenciadas, promoviendo una visión crítica y plural de la identidad africana y femenina.

La pléyade de escritoras de la literatura ecuatoguineana tiene a María Nsue Angüe como la pionera y referente de las escritoras que hoy resuenan alzando la voz en defensa de los derechos de la mujer. En esta tesitura se sitúa la novela *Ebihi Nga-Mbot* (El clamor de una esposa) que ofrece una visión profunda de las vivencias de las mujeres ecuatoguineanas, explorando temas como la poligamia, la maternidad, la educación, la sexualidad, los roles de género y las dinámicas culturales.

Como señala Eze (2015), “las escritoras africanas contemporáneas, basándose en los esfuerzos de sus predecesoras, ya han insinuado la necesidad de reconceptualizar las realidades africanas” (p. 313). Este nuevo grupo de mujeres tiene un “nuevo enfoque sobre el cuerpo, la sexualidad, los derechos humanos y el posicionamiento transcultural del feminismo africano en el siglo XXI” (Pucherová, 2022, p. 14).

En términos de formulación del problema de investigación, para una mejor comprensión de este estudio, se pretende responder fundamentalmente al siguiente interrogante:

¿Cómo refleja la novela *Ebihi Nga-Mbot* de Isabel Mikue Rope la manifestación del patriarcado y el machismo arraigados en la sociedad ecuatoguineana, particularmente en la experiencia de las mujeres de la etnia fang¹? ¿Y de qué manera esta representación contribuye a visibilizar la desigualdad de género y las estructuras de poder masculino en la literatura ecuatoguineana?

Para la consecución de los objetivos marcados, este artículo se inscribe dentro del enfoque cualitativo crítico y contextualizado, supeditado en teorías de género y feminismo para comprender cómo la novela representa las relaciones de poder patriarcales y el machismo, y su impacto sociocultural. En las investigaciones enmarcadas en el campo de los estudios literarios de género, este método ayuda a profundizar en la comprensión de la novela para la deconstrucción de las estructuras patriarcales y machistas. Como técnicas de investigación se emplea el análisis textual y la revisión bibliográfica.

La hipótesis de la que se parte en esta investigación es la siguiente: La novela *Ebihi Nga-Mbot* refleja y denuncia la opresión patriarcal y las estructuras machistas presentes en la sociedad ecuatoguineana, exponiendo a la mujer como sujeto subalterno que, a pesar de las limitaciones impuestas por el sistema patriarcal, desarrolla formas de resistencia y búsqueda de emancipación.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS SOBRE EL PATRIARCADO Y EL MACHISMO EN LA LITERATURA ECUATOGUINEANA

La literatura ecuatoguineana es una ramificación dentro del panorama de las literaturas africanas. Su peculiaridad radica precisamente en que es una literatura en castellano. Al ser Guinea Ecuatorial el único país hispanohablante del continente africano,

¹ Los fang son la etnia más mayoritaria de Guinea Ecuatorial. Aunque también están presentes en otros países de la subregión como Camerún y Gabón.

las obras publicadas por los escritores están en español porque es la lengua oficial de dicho país. De hecho, “por ser el único país africano de habla española, la República de Guinea Ecuatorial se ha convertido por décadas en el principal eje de los estudios hispanos en África” (Lawo-Sukam, 2023, p. 11).

En la literatura ecuatoguineana, el patriarcado y el machismo son términos relativamente recientes, eso porque, como se mencionó anteriormente, los estudios de género se incorporaron en el panorama literario de Guinea Ecuatorial a partir de 1985, cuando se publicó la novela *Ekomo*, escrita por María Nsue Angüe. Ahora bien, para abordar estos términos dentro de la narrativa ecuatoguineana, se hace necesario ofrecer una aproximación conceptual de los mismos, a fin de evitar elucubraciones. En este sentido, debe destacar que los estudios de género junto a los feministas han permitido un mejor conocimiento de lo que se entiende por patriarcado y feminismo.

La literatura feminista ofrece varias conceptualizaciones que pretender visibilizar situaciones que convierten a las mujeres en subalternas dentro de varias sociedades. Los derechos humanos son innegociables y deben respetarse en todos los momentos, sin embargo, la lectura que se puede hacer del mundo contemporáneo confirma en que tal propósito no siempre ocurre.

Desde distintas disciplinas, entre ellas, la sociología, psicología, antropología, etc., se puede encontrar una definición de los términos de patriarcado y machismo. Sin embargo, es en el seno de la teoría feminista donde se pueden hallar conceptualizaciones más amplias sobre este particular. Desde esta perspectiva, cabe señalar que, en el contexto ecuatoguineano, los conceptos de patriarcado y machismo no estuvieron originalmente asociados al ámbito literario, sino que su incorporación se produjo de manera tardía como resultado del impacto del movimiento feminista.

Con base al planteamiento anterior, las teóricas del feminismo como Gerda Lerner (1986), Alicia Puleo (1992), Judith Butler (1990), Kate Millet (1970), Amelia Valcárcel (1997), Celia Amorós (1985), Rosa Cobo (2011), Carole Pateman (1988), entre otras, son las responsables de reflejar cómo estos conceptos intervienen directamente en las estructuras de poder. Siguiendo el planteamiento de Millet (2019), el patriarcado se define como “una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres) [...] se manifiesta en todas las formas políticas, sociales y económicas, religiones” (pp. 70-71). La tesis de Millet es presentar al patriarcado como un sistema entramado o una red donde lo masculino impera sobre lo femenino.

Desde el patriarcado se crea la asimetría en las relaciones de género, convirtiendo a los hombres en los más dominantes. Como señala Lerner (1990), “Esta característica de la hegemonía masculina... ha resultado más perjudicial a las mujeres y ha asegurado su estatus de subordinación durante milenios” (p. 322). No es un sistema específico que afecta a un espacio geográfico concreto o a una determinada comunidad humana, sino que es universal y está presente en todas las sociedades. De hecho, “aunque existen notables diferencias en los roles respectivos de las mujeres y los hombres en las diferentes culturas, no existe una

sola sociedad conocida en la que las mujeres sean más poderosas que los hombres” (Giddens, 1991, p. 201). Para contextualizar los argumentos que se vienen esgrimiendo, es importante resaltar que:

En el continente africano, las sociedades están marcadas no solo por la colonización sino también por la tradición fuertemente atada a la hegemonía patriarcal. Por ello, las mujeres tienen dictadas las reglas desde el principio por el patriarcado. De este modo su existencia fue invisibilizada y se reduce al papel de madre-esposa. Ensimismada en una trinchera donde espera instrucciones por parte del mandamás, que es en este caso el marido. (Bituga Nchama, Adamou, Osá Bindang, y Nguema Adugu, 2024, p. 15)

La literatura es un espacio donde se ha visibilizado la temática de los roles de género y los estereotipos que están presentes en muchas sociedades y que reflejan la asimetría que existe entre hombres y mujeres. En este sentido, los términos ‘patriarcado’ y ‘machismo’ son empleados desde la literatura para cuestionar el sistema patriarcal. De acuerdo con las exigencias de la argumentación y la concatenación lógica de la temática que se presenta, es necesario destacar que el machismo está emparentado al patriarcado, es decir, presentan una relación de simbiosis, porque el machismo no es sino una forma de discriminación que sufren las mujeres según su sexo.

La otra variante más aguda del machismo es la misoginia, entendida como una animadversión hacia las mujeres, a veces, de forma patológica. De manera un poco más específica, el machismo se puede entender como “una ideología que defiende y justifica la superioridad y el dominio del hombre sobre la mujer; exalta las cualidades masculinas, como agresividad, independencia y dominancia, mientras estigmatiza las cualidades femeninas, como debilidad, dependencia y sumisión” (Moral de la Rubia y Ramos Basurto, 2016, p. 39).

Se trata de una discriminación que florece gracias a la impunidad del sistema patriarcal que establece unas pautas de comportamiento para los hombres y otras para las mujeres y que tiende a premiar lo masculino socavando lo femenino. Tal como se ha remarcado en los acápites anteriores, el propósito de esta investigación no es subsumirse en el marco teórico de las teorías feministas ni de género, sino que parte de estos conceptos claves para hablar de su representación en la literatura ecuatoguineana.

Dentro del análisis de la literatura ecuatoguineana, no existen varios referentes femeninos. Un ejemplo de ello es que, en la Antología de la literatura ecuatoguineana, obra publicada en 1984 por Donato Ndong Bidyogo, está plagada de escritores ecuatoguineanos, donde la única mujer es Raquel Ilombé. Todo ello es una muestra de que, por un buen tiempo, las mujeres estuvieron apartadas del ámbito de la literatura, lo cual explicaría la incursión tardía de María Nsue Angüe en el mundo de la literatura. (Bituga-Nchama, Nsue-Nsá, Ayíngono-Edú, y Hichaicoto-Topapori, 2023, p. 106)

El espacio literario en Guinea Ecuatorial está dominado principalmente por hombres, por lo que es una literatura hecha desde una perspectiva masculina. De hecho, los principales temas tienen que ver con el colonialismo, dictadura, el exilio, etc. Es sobre todo en la literatura contemporánea de Guinea Ecuatorial donde encontramos temas que tienen

que ver con el feminismo, cuestiones de género o un poco más preciso sobre la realidad queer o de las minorías sexuales.

La literatura contemporánea de Guinea Ecuatorial todavía no cuenta con un corpus teórico desarrollado en el ámbito académico. Esto significa que apenas se está hablando de ella en el ámbito académico, pero es importante establecer este matiz, si se tiene en cuenta que, en el año 2000 se entra en un nuevo siglo. Por lo que, en dicha literatura aparecen otra generación de escritores que, además, tal como se ha evocado anteriormente, traen una novedad temática alejada de los temas clásicos como el colonialismo, la dictadura, exilio, etc.

Las escritoras feministas de la literatura ecuatoguineana se ubican dentro de los feminismos africanos que “abarcan diferentes teorías y esfuerzos dirigidos hacia la mejora de la condición de las mujeres” (Amaefula, 2021, p. 290). Por consiguiente, la literatura ecuatoguineana contemporánea irrumpe en el panorama literario para reflejar y combatir las opresiones culturales en los que se encuentra la mujer ecuatoguineana y reivindicar cambios a nivel institucional. Los temas de interés de estas escritoras de la tercera ola incluyen lo que es la violencia de género, la maternidad, el matrimonio, el analfabetismo, etc. Se trata de cuestiones que también aparecen en varias escritoras consideradas precursoras del feminismo africano como Buchi Emecheta, Ken Bugul, Flora Nwapa, Ama Ata Aidoo, Fatou Diome, Mariama Bâ, Fatou Keita, Aminata Sow Fall, etc.—es decir, escritoras de la primera ola. En efecto:

Las escritoras africanas tienen a reflejar problemas más complejos que la lucha de género, incluye la opresión colonial, la herencia de las tradiciones locales, la superstición, el contraste de ser campesina o trabajar en la ciudad, las carencias en la educación de las mujeres, la sexualidad femenina, el vivir en una familia polígama, el divorciarse, el ser viuda, el tener diez hijos, la maternidad frente a ser estéril, la independencia económica y política, el nuevo papel de la mujer en las nuevas naciones, etc. (Pascua Febles, 2017, pp. 292-293)

A raíz de lo anterior, como se podrá observar, Isabel Mikue Rope es una escritora contemporánea que aborda estas temáticas con una honda preocupación, convirtiéndose así en una de las escritoras feministas más relevantes de la creación literaria en el contexto ecuatoguineano y más allá.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL PATRIARCADO Y EL MACHISMO EN *EBIHI NGA-MBOT*

La literatura feminista africana ha recorrido un largo camino, que según Boampong (2021), “está decididamente en contraste con aspectos clave de la ideología feminista africana” (p. 96). En el contexto de Guinea Ecuatorial, una de las escritoras más representativas de esta transformación es Isabel Mikue Rope. Se trata de una escritora novel en el panorama literario ecuatoguineano. En paralelo con las obras de escritoras feministas africanas contemporáneas, su narración no solo refleja la situación de la mujer, sino también la manera en la que la cultura afecta al desarrollo de los varones cuando toman decisión para complacer a las tradiciones ancestrales.

La novela, al situarse dentro del movimiento de escritoras ecuatoguineanas de la llamada “tercera ola”, utiliza la ficción para generar conciencia y promover nuevas formas de entender el género y el poder. Así, alcanza el objetivo de la crítica social al influir tanto en la esfera cultural como en la académica, fomentando el debate sobre los derechos y la identidad de la mujer africana contemporánea.

La novela *Ebihi Nga-Mbot* (*El clamor de una esposa*), retrata la dura realidad que vive Chabeli. Es una joven esposa que enfrenta innumerables vejaciones dentro del matrimonio, y tras la misteriosa muerte de su esposo, Ndonguito. El patriarcado y el machismo se representan en la novela como estructuras socioculturales profundamente arraigadas que condicionan la vida de las mujeres. De hecho, Ndonguito, el marido de la protagonista de la novela, Chabeli, se encarga de convertir su vida en un auténtico calvario.

La novela refleja que, en la sociedad ecuatoguineana, especialmente dentro de la etnia fang, el patriarcado es un sistema que determina y controla la vida de las mujeres, estableciendo roles de género rígidos y una jerarquía masculina donde el hombre tiene autoridad absoluta. Esta estructura está tan integrada en las costumbres y tradiciones que legitima la subordinación femenina, la violencia de género y la desposesión tras la viudez.

Chabeli, al casarse, primero se enfrenta a la realidad del matrimonio fang: “coger el *ncueñ* y el machete para acompañar a su suegra a la finca, para ayudar en los trabajos de campos. Era momento de demostrar lo que valía, tenía la obligación de ser buena madre y buena proveedora” (Mikue Rope, 2018, p. 33). Pero Chabeli no era buena cocinera ni era hábil para los trabajos de campo y con esto pierde la aceptación de la familia de su esposo— había fracasado como mujer y esposa fang.

Tenía que enfrentarse a la segunda prueba, tras suspender la primera, su fertilidad estaba en juicio ya que si no era buena para trabajos de mujer fang al menos debía ser madre y lo consiguió. Pero tras traer al bebé al mundo Chabeli no podía seguir estudiando, había que estancar los cuadernos en el olvido debido a que en la tradición fang “estudiar no es para una mujer casada, estudiar no es para una mujer fang. Tocaba dedicarse en cuerpo y alma al cuidado de su familia” (Mikue Rope, 2018, p.35), mientras su esposo seguía estudiando.

Ebihi Nga-Mbot ofrece un diálogo abrasivo sobre la poligamia desde una perspectiva feminista africana de tercera generación, centrándose en el adulterio. La novela critica cómo la sociedad patriarcal avala la libertad sexual en los hombres, glorificándola como un signo de masculinidad y virilidad en los hombres. Así, Ndonguito fue “El esposo de Chabeli, el amante de Dorcas, Andong, Carmenchú, Maja y unas cuantas más” (Mikue Rope, 2018, p.18). A través de la protagonista, Chabeli, Mikue Rope pone de relieve las injusticias de este arreglo patriarcal y el efecto en la familia, fundamento de la sociedad: “Lloraba en la tenebrosa noche y en el oscuro atardecer. Lloraba en la cocina, en el salón y en la soledad de su cuarto. Lloraba con salida y puesta de sol, no cesaba de llorar” (Mikue Rope, 2018, p. 31).

La novela expone cómo las mujeres se permiten convertirse en herramientas destructivas en la vida de sus compañeras, una ausencia de sororidad, para obtener ganancias egoístas:

Eldemira cortejó a Ndonguito-con el que se topada en el banco- durante varias semanas. Sabía que era un hombre casado, pero poco o nada le importó. Por eso, Chabeli conoció el momento más tormentoso de su vida. Todas las noches regada su cama con lágrimas. (Mikue Rope, 2018, p. 34)

Lo mismo le ocurre a Edet que “sabía que Ndonguito tenía una vida hecha junto a su esposa y sus hijos, pero eso le importaba un reverendo rábano” (Mikue Rope, 2018, p.36). La novela reivindica la empatía feminista, es decir, “la capacidad de sentirse en la experiencia de una mujer en un sufrimiento inmerecido” (Eze, 2015, p. 311). A través de la novela, la autora critica las relaciones asimétricas de poder en el matrimonio: “Sus hermosos ojos blancos dejaron de emanar lágrimas, había que aceptar y compartir lo que antes había sido suyo únicamente” (Mikue Rope, 2018, p. 37).

En esta obra se coloca el matrimonio en el centro del escenario como un lugar principal para las relaciones desiguales entre mujeres y hombres a través del tema de la poligamia. El sistema patriarcal avala las desigualdades. De hecho, cuando Ndonguito se involucra en relaciones extramatrimoniales sin tener en cuenta los efectos emocionales, físicos y psicológicos que le producen a su mujer, Chabeli se ve obligada a resignarse a la situación, viviendo en lo que para ella resulta ser una experiencia infernal prolongada: “Aparte, para Ndonguito, Chabeli se había convertido en la guardiana de la casa, la esposa de las paredes y de los muebles o, simplemente, un mueble más en la casa. La máquina de hacer hijos, la empleada doméstica” (Mikue Rope, 2018, p. 32).

Su situación se ve agravada por la falta de educación suficiente, ya que como mujer está cargada de roles de género como la maternidad y el cuidado que limitan su libertad para el autocuidado y el desarrollo personal.

Esto la lleva a perder su poder, obligándola a permanecer subyugada a su esposo mientras él se empodera al cursar una educación superior al extranjero. Además de sus funciones femeninas, también tiene la carga de proveer económicamente a la familia durante la ausencia de su marido: “Con lo que sacaba, se encargaba del pago de la renta de la casa y demás dispendios, incluso apoyaba a su cuñada con los gastos para el proceso curativo de su esposo” (Mikue Rope, 2018, p.30). Fruto de ello, Ndonguito alcanza el éxito profesional y económico que le convierte en una figura de interés para las mujeres:

Su esposo Ndonguito ya no era el mismo. Era un hombre poderoso y poseedor de una gran fortuna, sus bolsillos estaban tan cargados que le empezaban a rebasar. Podía conseguir todo lo que el dinero le permitía: cualquier marca de mujer..., además en Mondoasi y en Ngolo los hombres con póker y “bugati” tienen “vía libre” (Mikue Rope, 2018, p. 34).

Irónicamente, la recompensa de Chabeli, por otro lado, es convertirse en “toda una mujer, una mujer fuerte y luchadora” (Mikue Rope, 2018, p.30). Esta afirmación aparentemente sarcástica establece una ecuación entre la feminidad y el sufrimiento.

Las raíces patriarcales de la poligamia se hacen evidentes cuando Mikue Rope expone la desigual situación socioeconómica entre mujeres y hombres que obliga a las mujeres a condonar su cosificación. Esto se refleja en los pensamientos de Edet, una de las amantes de Ndonguito: “Entonces, se le ocurrió lo hermoso que sería casarse con el exitoso Ndonguito. Él le compraría una casa en las viviendas sociales de Nkoantoma, tendrían unos hijos bellos como el sol y se convertiría en la mujer más feliz de la tierra” (Mikue Rope, 2018, p.36).

A diferencia de las protagonistas de obras anteriores, como *Efuru* en *Efuru* de Nwapa (1966), Nnanga en *Ekomo* de Nsue Angüe (1985) y Ramatoulaye en *Une si longue lettre* de Bâ (1979)—quienes soportan la infidelidad de sus esposos—Chabeli, al igual que su contemporánea Melba en *Tres almas para un corazón* (Mekuy, 2011), toma un enfoque diferente. Decide reclamar su sexualidad como una forma de sobrellevar el abandono de su esposo, manteniendo un romance con Emeka, un vendedor nigeriano de películas nigerianas y muchos más:

Chabeli tenía que taparse los oídos con cera de abajas para no perder el sentido de la realidad... Con él, Chabeli vivió un intenso y fugaz romance, que duró hasta que el pobre nigeriano se dio cuenta de que había cometido *abominación*, se había acostado con una mujer ajena. Aparte del nigeriano, una fila interminable de codiciosos de lo ajeno ayudó a Chabeli a taparse los oídos. (Mikue Rope, 2018, p. 38)

Chabeli demuestra que cualquiera, hombre o mujer, puede ser adúltero. Sin embargo, la libertad sexual femenina está restringida por las ideologías patriarcales de género. Aunque encuentra un escape en sus aventuras románticas, la disposición desigual de los roles de género y el desequilibrio de poder la llevan a la ruina cuando su marido descubre su “abominación”. La reacción de Ndonguito, que de hecho puede interpretarse como una forma de castigo o venganza hacia ella, es retomar su estilo de vida licencioso.

La novela pone en evidencia la doble moral presente en la cultura local, donde la infidelidad masculina es tolerada, pero la femenina es castigada severamente, a menudo con violencia justificada socialmente. Esto muestra cómo la cultura mantiene y reproduce estructuras machistas que dañan la vida de las mujeres, reflejando dinámicas reales observadas en la sociedad ecuatoguineana. Así pues, Chabeli sufre agresión y violencia sexual en manos de su esposo tras descubrir su infidelidad:

Chabeli recibió su merecido, su castigo fue mucho más áspero: le dio una buena somanta, la mantuvo encerrada en su cuarto durante varios días con sus brazos y piernas atados de extremo a extremo a ambos lados de la cama y abusó de ella sexualmente. Los vecinos al escuchar los ruidos de Chabeli acudieron a su rescate, pero Ndonguito estaba hecho una fiera. Juró maltratar a cualquiera que se atreviera acercarse, pues era un problema de pareja y estaba en todo derecho de tratar como quisiese a su esposa. (Mikue Rope, 2018, p. 58)

A lo largo del relato, Chabeli sufre abandono, maltrato emocional y físico, y las múltiples infidelidades de su esposo, quien como se ha expuesto, se casa con otra mujer. La sociedad y la familia refuerzan esta opresión: si se divorciaba, perdía el derecho sobre sus hijos. Tras cometer adulterio, es brutalmente castigada por Ndonguito, revelando la hipocresía social respecto al género.

Al mostrar en la trama las normas sociales y culturales que oprimen a la mujer, la autora utiliza la narrativa literaria como un instrumento de denuncia social. La exposición de la violencia de género, la desposesión tras la viudez y la reproducción de roles estigmatizantes constituye una forma activa de criticar el statu quo, cumpliendo así el objetivo de emplear la literatura como espacio de cuestionamiento y reflexión sobre el poder masculino y la desigualdad de género.

De forma muy conectada a la novela, la magia y las creencias tradicionales también tienen un enfoque de género. La magia negra es una práctica común en Guinea Ecuatorial y muchas otras partes de África. Por lo tanto, no es de extrañar que, al igual que sus predecesoras y coetáneas, Mikue Rope introduzca estos temas en su novela. Al igual que los personajes femeninos de las novelas de primera generación, como *Ekomo* (1985) y *Efuru* (1966), así como las protagonistas de la tercera generación, como Melba en *Tres almas para un corazón* (Mekuy, 2011), los personajes femeninos de la novela de Mikue Rope recurren a la magia negra para captar la atención de los hombres. En esta línea, la autora alude las mujeres que “se ocupada de preparar pocimas y hechizos para mujeres desesperadas que deseaban atrapar a sus esposos” (Mikue Rope, 2018, p. 39). Sin embargo, Mikue Rope toma la narrativa desde otra perspectiva. La de una mujer, Eldemira, que utiliza la magia negra para conquistar el corazón del marido de otra mujer. Ella hace lo mismo para alcanzar el papel de madre una vez que logra convertirse en la segunda esposa de Ndonguito.

Lo interesante aquí, sin embargo, es el hecho de que, a pesar de tener seis hijos para Ndonguito, eso no impide que el esposo de Chabeli la considere como “una hechicera y testaruda, la pesada y amargada que vive en mi casa que me hace la vida de cuadritos, mi vecina de al lado o, simplemente, la madre de mis hijos” (Mikue Rope, 2018, p. 32).

La amiga de su coesposa, Belinda, también se burla de Chabeli: “una no se puede dar cuenta de que no tiene nada más que hacer, jajaja, vieja chota” (Mikue Rope, 2018, p. 41). La novela critica cómo la sociedad reduce el valor de la mujer a su belleza, juventud, capacidad de procreación y su papel en la generación de ingresos para la familia.

La negatividad de la sociedad fang hacia la esterilidad queda plasmada en la siguiente descripción de la madre de Ndonguito, quien, al principio, tenía dificultades para concebir un hijo: “Y que sus suegros la consideraban bruja por su condición, puesto que una mujer estéril era considerada un árbol seco que no daba fruto” (Mikue Rope, 2018, p. 22). Las mujeres como la madre de Ndonguito, que no pudo concebir inicialmente, son etiquetadas como brujas.

La asociación del mal con la feminidad también se evidencia en el hecho de que Chabeli es acusada de brujería por sus suegros porque no cumple con las expectativas de la

familia: “No era buena para trabajos de mujer fang, pero debía ser madre” (Mikue Rope, 2018, p.26).

La escritora revela el calvario de las mujeres casadas en manos de sus suegros que no las aceptan fácilmente como parte de la familia. Tras la muerte de Ndonguito, Chabeli se enfrenta a la realidad de la esposa del fallecido, fue acusada de haber asesinado a su esposo, de inmediato fue sometida a los ritos asociados al entierro.

Chabeli tenía que seguir aguantando todo lo citado con anterioridad al mismo tiempo que sufro la dolencia de haber perdido a su esposo, en cambio las amantes se mantuvieron indiferentes pues no podían acercarse ya que según la tradición fang la esposa legítima era la que se llevaba todos los problemas y complicaciones.

El sistema patriarcal fang queda evidenciado por Rope Mikue que refleja como la cultura es presentada para oprimir a la mujer. Así pues, en la novela se observa que, tras la muerte de Ndonguito, Chabeli es acusada de asesinarlo y queda despojada de “toda la riqueza que había trabajado junto a su esposo durante años de convivencia, tras los actos de defunción, pasaron a manos de los Nzomo. Eran ellos los que regían ahora el destino de Chabeli y el de sus hijos” (Mikue Rope, 2018, p.64).

La dimensión sobrenatural no se presenta como superstición, sino como parte integrante del pensamiento fang, donde lo visible y lo invisible están conectados. Isabel Mikue Rope da voz a estas creencias sin exotismo, permitiendo acceder a una comprensión profunda de cómo la tradición sigue marcando la conducta, los miedos y las decisiones de los personajes. La protagonista se debate entre la fe heredada y la lógica del mundo moderno.

La representación de la opresión y resistencia femenina en la obra no solo documenta una situación social, sino que la interpela, motivando así lecturas críticas y promoviendo la posibilidad de cambio. Esto reafirma el papel de la literatura como agente de transformación social, objetivo central del enfoque crítico en la literatura ecuatoguineana actual.

4. CONCLUSIONES

Las conclusiones del estudio evidencian que la novela *Ebihi Nga-Mbot* cumple con el objetivo central de analizar la manifestación del patriarcado y el machismo en la literatura ecuatoguineana contemporánea, especialmente en la experiencia de las mujeres de la etnia fang. Isabel Mikue Rope representa en su narrativa estructuras profundamente arraigadas de poder masculino y control social que oprimen a las mujeres, ejemplificadas en la protagonista Chabeli, cuya vida refleja la subordinación cultural, la violencia de género y la desigualdad inherente al sistema patriarcal fang. La novela no solo denuncia estas realidades socioculturales, sino que también contribuye significativamente a visibilizar estas problemáticas en la literatura ecuatoguineana, que hasta hace poco mantenía una perspectiva mayoritariamente androcéntrica y marginalizaba las voces femeninas.

Isabel Mikue Rope encuentra una voz poderosa que se hace eco de las preocupaciones feministas de generaciones anteriores de escritoras africanas. La novela también resuena con los temas feministas contemporáneos y proyecta la fuerza de un

feminismo africano dinámico que, empoderado por la globalización y la digitalización, se ha convertido en una fuerza formidable dentro del discurso feminista global.

En una sociedad patriarcal como la de Guinea Ecuatorial, particularmente entre los fang, la cosificación sexual de las mujeres se convierte en una norma no solo como resultado de su menor estatus educativo, económico y sociocultural sino también, debido a las ideologías de género. Esto incluye considerar a las mujeres como objetos de placer.

Este trabajo destaca la importancia de la literatura como vehículo de crítica social y feminista dentro del contexto africano hispanohablante, señalando cómo la narrativa contemporánea, especialmente en la llamada tercera ola de escritoras africanas, está promoviendo un cambio epistémico respecto a la comprensión del feminismo y el rol de la mujer africana. De esta forma, la novela de Mikue Rope no solo aborda la opresión femenina en Guinea Ecuatorial, sino que también se inscribe en un movimiento más amplio que cuestiona y desafía las estructuras patriarcales tradicionales, aportando un discurso que articula tanto la identidad cultural como la resistencia femenina.

Esta novela es feminista, pues ofrece una narrativa íntima y crítica que denuncia el patriarcado, visibiliza el sufrimiento femenino y da voz a la cosmovisión fang sin rechazarla completamente, revelando cómo la tradición aún condiciona profundamente la vida de las mujeres.

Como escritora feminista africana del siglo XXI, Mikue Rope adopta una postura descarada en el debate sobre la poligamia como una parte importante de la cultura y la identidad africanas. Mikue Rope, como ejemplo de este nuevo grupo de escritoras, no siente la necesidad de defender la cultura africana y, por lo tanto, produce narrativas envalentonadas que desafían sin concesiones al patriarcado.

Entre las implicaciones más relevantes del estudio está la necesidad de continuar profundizando en la presencia y análisis de temáticas de género dentro de la literatura ecuatoguineana, fomentando un corpus académico que permita valorar la producción femenina y su contribución al cambio social. Esta línea de investigación es fundamental para entender mejor la dinámica entre cultura, poder y género en sociedades africanas contemporáneas.

Como recomendación y futura línea de investigación, se sugiere ampliar el análisis a otras obras y autoras africanas para contrastar y enriquecer la comprensión de la representación del machismo y el patriarcado en diferentes contextos culturales y sociales del continente. Asimismo, sería valioso explorar la intersección de estas problemáticas con factores como la diáspora, la modernidad y la globalización, que también influyen en la producción literaria feminista contemporánea en Guinea Ecuatorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaefula, R. C. (2021). Feminismos africanos: paradigmas, problemas y perspectivas. *Feminismo/s*, (37), 289–305. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.12>.

- Bâ, M. (1979). *Une si longue lettre*. Nouvelles Editions Africaines.
- Bituga Nchama, P. B., Adamou, A., Osá Bindang, P. E., y Nguema Adugu, M. A. N. (2024). La narrativa feminista en la literatura africana en español: Análisis de las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magneché Ndé. *Revista De Literaturas Modernas*, 54(2), 13–48. Recuperado a partir de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmmodernas/article/view/8036>
- Bituga-Nchama, P. B., Nsue-Nsá, M. B., Ayíngono-Edú, M. S., & Hichaicoto-Topapori, A. (2023). El feminismo en la literatura ecuatoguineana: una aproximación al estudio socioeducativo de la novela *Ekomo* de María Nsue Angüe. *Cátedra*, 6(2), 100–123. <https://doi.org/10.29166/catedra.v6i2.4353> (Trabajo original publicado el 25 de julio de 2023)
- Boampong, J. (2021). *Reconfigurations of the Female Protagonist in Hispanophone African Literature*. In J. Boampong (Ed.), *In and Out of Africa: Exploring Afro-Hispanic, Luso-Brazilian, and Latin-American Connections* (pp. 96-108). Cambridge Scholars Publishing.
- Bolekia Boleká, J. Guinea Ecuatorial: literatura, política y desarrollo. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 45-49. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>.
- Eze, C. (2015). Feminist empathy: Unsettling African cultural norms in the secret lives of Baba Segi's wives. *African studies*, 74(3), 310-326.
- Fongang, D. (2021). *African Women Writers*. In O. Yacob-Haliso & T. Falola (Eds.), *The Palgrave Handbook of African Women's Studies* (pp. 1899-1918): Springer.
- Giddens, A. (1991). *Sociología*. Alianza Editorial, S.A.
- Lawo-Sukam, A. (2023). *La literatura africana en castellano, de los antiguos territorios españoles del Sahara Occidental y de Marruecos*. Universidad del Valle.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Crítica.
- Lomotey, B. A. (2024). African women writers across generations: Navigating local contexts and evolving feminist approaches. *Gender Studies*, 23, (1), 93-119.
- Mekuy, G. (2011). *Tres almas para un corazón*. Grupo Planeta Spain.
- Mikue Rope, I. (2018). *Ebihi Nga-Mbot (El clamor de una esposa)*. Erial.
- Millet, Kate (2019). *Política sexual*. Catedra.
- Moral de la Rubia, J y Ramos Basurto, S. (2016). Machismo, victimización y perpetración en mujeres y hombres mexicanos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII (43), 37-66.
- Nsue Angüe, M. (1985). *Ekomo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- Nwapa, F. (1966). *Efuru*. Heinemann.
- Pascua Febles, I. (2017). El womanism, visión de la mujer africana en la literatura postcolonial. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3 (17), pp. 284- 302.
- Pucherová, D. (2022). *Feminism and modernity in anglophone African women's writing: A 21st-century global context*: Routledge.