

# UC Irvine

## UC Irvine Electronic Theses and Dissertations

### Title

La autobiografía, la flâneuse y la sexualidad: actos de resistencia en Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5t31r1cf>

### Author

Lau, Victoria Lizet

### Publication Date

2018

### Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,  
IRVINE

La autobiografía, la *flâneuse* y la sexualidad: actos de resistencia  
en Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes

DISSERTATION

Submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish

by

Victoria Lau

Dissertation Committee:  
Professor Gonzalo Navajas, Chair  
Assistant Professor Santiago Morales-Rivera  
Professor Jacobo Sefamí

## **DEDICATORIA**

A mis padres

A mi hermano

A mi abuelita

A mis tíos

¡Los quiero mucho!

## ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRACIONES	iv
AGRADECIMIENTOS	v
CURRICULUM VITAE	vi
ABSTRACT	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: El intelectual contemporáneo, la mujer y la resistencia	7
I.    Configuraciones del intelectual contemporáneo	7
1.    Nacimiento del intelectual moderno	8
2.    Gramsci, el intelectual orgánico y la hegemonía	11
3.    Foucault, el poder y la resistencia	15
4.    Spivak, lo subalterno y el esencialismo estratégico	19
II.   La mujer española intelectual	24
CAPÍTULO II: La autobiografía como resistencia	31
I.    El yo autobiográfico	31
II.   La autobiografía femenina	37
1.    El cuestionamiento de la autobiografía tradicional	37
2.    El yo relacional y el yo doble	45
3.    La hermandad femenina	55
4.    El destino de la mujer excepcional	59
III.  Conclusión	69
CAPÍTULO III: El espacio urbano como transgresión	71
I.    El espacio	71
II.   El nacimiento del espacio urbano y el <i>flâneur</i>	77
III.  El espacio urbano y la mujer	88
1.    La esfera privada y la esfera pública	88
2.    La transgresión de la esfera pública	92
3.    La existencia de la <i>flâneuse</i>	100
4.    Mujeres en la ciudad	114
IV.  Conclusión	126
CAPÍTULO IV: <i>Malena</i> , la feminidad y lo erótico	128
I.    El contexto: los 1970-1980	128
II.   El cuestionamiento de la feminidad y lo erótico como transgresión	136
III.  Conclusión	171
CONCLUSIÓN	174
OBRAS CITADAS	177

## LISTA DE ILUSTRACIONES

**Figura 1** *Louis Huart, Physiologie du flâneur (1841)*

**Figura 2:** *Five O’Clock Tea de Mary Cassatt. (1880). Museum of Fine Arts City Boston.*

**Figura 3:** *Portada de Nada. Edición Destino.*

**Figura 4:** *Louis Huart, Physiologie du flâneur (1841)*

**Figura 5:** *Portada de Nada. Edición Vintage Publishing (en inglés).*

**Figura 6:** *Paris Almanach. Georges de Gure.*

**Figura 7:** *The Shop Girl. James Tissot. 1883-1885.*

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mis padres que son las personas que me han motivado más en la vida para alcanzar esta meta. Sin sus consejos y su amor, esto no sería realidad. También agradezco a mi hermano por ser una de las personas que más admiro y siempre sé que estará ahí para apoyarme. A mi abuela que está en el cielo y a mis tíos que ayudaron a criarme, muchas gracias.

Agradezco sinceramente a todos los profesores y la administración del departamento de español de UC Irvine. Muchas gracias a mi comité: Profesor Gonzalo Navajas, Profesor Santiago Morales-Rivera y el Profesor Jacobo Sefamí. En especial le agradezco al Profesor Navajas por su comprensión y ayuda en todo este proceso. Sin él, no hubiera logrado llevarlo a cabo. También le agradezco a Evelyn Flores por su ayuda con todos los trámites administrativos.

Agradezco a mis profesores de Loyola Marymount University. Sin su ayuda, sus consejos y su empuje, nunca hubiera logrado lo que he logrado hasta ahora. Ustedes son un ejemplo a seguir y les estaré siempre agradecida por las oportunidades que me han brindado.

Finalmente, agradezco a mis amigas, Cassandra, Kati y Mariana, por siempre alentarme para terminar la tesis y obtener este doctorado. Sus palabras de ánimo me ayudaron a no darme por vencida. ¡Muchas gracias!

# CURRICULUM VITAE

VICTORIA LAU

## EDUCATION

---

**University of California, Irvine.** Doctorate Degree: PhD. Spanish Literature. December 2018.

**University of California, Irvine.** Master's Degree: M.A. Spanish Literature, June 2010.

**Loyola Marymount University.** Bachelor's Degree: B.A. Spanish and Political Science, May 2005.

**Saint Louis University.** Course work toward the B.A. degree in Spanish. Madrid, Summer 2004.

## PROFESSIONAL EMPLOYMENT

---

**Loyola Marymount University.** Visiting Assistant Professor of Modern Languages and Literatures. Spanish, August 2016- May 2018.

**Bellarmino-Jefferson High School.** High School Spanish Teacher. March 2013-June 2016.

**Bellarmino-Jefferson High School.** Sophomore Religion Teacher. August 2015-June 2016.

**Bellarmino-Jefferson High School.** Junior Moderator. August 2015-June 2016.

**University of California, Irvine.** Spanish Instructor/Teaching Assistant (TA). September 2008-September 2012; Winter 2016.

**Parker-Anderson Enrichment Program.** Spanish Instructor. Spring 2013.

**Chapman University.** Adjunct Faculty. Fall 2012.

**HS2 Academy.** Spanish Instructor. Summer 2009- Spring 2010.

**Louisville High School.** High School Spanish Teacher. August 2005-June 2008

**Louisville High School.** Freshmen Moderator. August 2005-June 2008.

## COURSES TAUGHT

---

### University Levels

Stylistics and Composition	SPAN 2804
Intermediate Spanish	SPAN 2102
Intermediate Spanish	SPAN 2C
Intermediate Spanish	SPAN 2B
Intermediate Spanish	SPAN 2A
Intermediate Spanish	SPAN 201
Elementary Spanish	SPAN 1C
Elementary Spanish	SPAN 1B
Elementary Spanish	SPAN 1A
Five Latin American Poets	SPAN (Teaching Practicum)

### High School and Middle School Levels

AP Spanish Language and Culture	AP Spanish
Advanced Spanish Honors	Spanish 3H
Advanced Spanish	Spanish 3
Intermediate Spanish Honors	Spanish 2H
Intermediate Spanish	Spanish 2
Elementary Spanish	Spanish 1
The Church	Sophomore Religion
Paschal Mystery	Sophomore Religion

## ACADEMIC CONFERENCES, ORGANIZATIONS, AND WORKSHOPS

---

Advanced Placement Conference in Spanish Language and Culture. La Jolla, CA. **Attendee.** November 2018.

California Language Teachers Association World Language Jamboree Workshop. **Attendee.** October 2018.

“La mujer caminante”. Paper presented at the Universidad Privada del Norte, Lima, Perú. **Presenter.** July 2018.

Modern Language Association. **Member.** January 2018- present.

“El rol de la mujer intelectual en la posguerra civil española” 2017 AATSP Conference. **Presenter and attendee.** July 2017.

The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. **Member.** January 2017 - present.



AATSP Southern California Fall 2016 Conference. **Conference moderator and attendee.** November 2016.

“Faculty Service Report Workshop.” Loyola Marymount University. **Attendee.** November 2016.

CP3 Conference. Loyola Marymount University. Integrating technology in the classroom **attendee.** August 2014 and August 2015.

“Latin American Women Directors” Spanish Film Forum. University of California, Irvine. **Organizer and presenter.** January and October 2014.

Juan Bruce-Novoa Mexican Conference. University of California, Irvine. **Volunteer.** 2011.

Latin American Film Festival. University of California, Irvine. **Volunteer.** 2010.

Modern and Classical Language Association of Southern California. **Member.** September 2006- June 2008.

“Teaching Strategies Workshop.” Modern and Classical Language Association of Southern California. **Attendee.** October 2006.

## ABSTRACT

La autobiografía, la *flâneuse* y la sexualidad: actos de resistencia en Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes

By Victoria Lau

Doctor of Philosophy in Spanish

University of California, Irvine 2018

Professor Gonzalo Navajas, Chair

In this dissertation I intend to explore three acts of resistance done by intellectual women against the Franco dictatorship that lasted from 1939 until 1975. At the same time, these acts of resistance are forms of subversion against the hegemonic patriarchal system that has always placed men in a superior position when compared to women. This has been true especially when it comes to literature and the public realm. The fact is that men have dominated the fields of intellectuality and have therefore controlled who belongs to the canon and who does not, placing women and their experiences in what the influential literary critic Gayatri Chackvorty Spivak calls the subaltern.

It is well known that after the Spanish Civil War, Spain endured one of its most repressive periods with Francisco Franco in power bringing back many laws that discriminated against minority, marginalized groups such as homosexuals, Jews, people from the Basque, Catalonia, and Galicia regions, and women, amongst others. Although, the totalitarian government tried to control every aspect of its citizens' lives, women writers did not stay silent and through their texts resisted the censorship that was imposed on them. As the French philosopher Michel Foucault would point out: "where there is power, there is resistance" and

writing is one of the most effective forms of resistance. In this dissertation I intend to focus on three strategies women used to have their voices heard and resist: autobiography, the *flâneuse*, and sexuality.

In the first chapter, I start exploring how the contemporary intellectual was established with Zola and the Dreyfus affair, following with Antonio Gramsci's concepts of the organic intellectual and hegemony. Zola and Gramsci were influential on how the rest of the intellectuals would describe their role in society in the twentieth century by siding with marginalized groups and speaking truth to power. In the second half of this chapter, I also explore Michel Foucault's relationship between power and resistance and Spivak's strategic essentialism and the subaltern. These are key concepts that helped shaped how women have been able to resist the hegemonic patriarchy they have lived under. In the rest of the dissertation I explore three specific acts of resistance: the autobiography, the *flâneuse*, and sexuality. I start the second chapter examining different configurations of autobiography and how this genre is used by women as resistance to patriarchy. I argue that when women make their personal lives public, they take control of their own narratives and they directly commit an act of subversion against hegemonic societal rules. In the third chapter, I study the domestic and public spheres well established in the nineteenth century and how the act of women entering the urban space is a sign of transgression which leads them to be judged by the community they live in. At the same time, I also argue for the existence of the *flâneuse*, whose experience in the city is not the same as the *flâneur*. In the final chapter I explore the traditional definitions of femininity and sexuality and how women, especially Malena, in *Malena es un nombre de tango*, play with these definitions. Almudena Grandes gives feminine traits to male characters and traditional masculine characteristics to the protagonist, exposing a more realistic women's experience.

To conclude, in my dissertation I argue that, although women have been largely portrayed in canonical texts and paintings in the domestic sphere, they still made their lives public by writing and have always walked in the urban space. As the same time, I propose that women, being unable to get out of what Julia Kristeva calls “the symbolic”, play with the definitions of femininity and sexuality in order to narrate a more realistic feminine experience and resist the idea of the “Angel of the House” established in the 19<sup>th</sup> century.

## INTRODUCCIÓN

En el quinto capítulo de *A Room of One's Own*, Virginia Woolf describe a una mujer anciana que está con una mujer madura cruzando la calle:

but if one asked her what her life has meant to her, she would say that she remembered the streets lit for the battle of Balaclava, or had heard the guns fire in Hyde Park for the birth of King Edward the Seventh. And if one asked her, longing to pin down the moment with date and season, but what were you doing on the fifth of April 1868, or the second of November 1875, she would look vague and say that she could remember nothing. For all the dinners are cooked; the plates and cups washed; the children sent to school and gone out into the world. Nothing remains of it all. All has vanished. No biography or history has a word to say about it. And the novels, without meaning to, inevitably lie. All these infinitely obscure lives remain to be recorded... (ebook).

Lo que Woolf destaca con esta anécdota es el silenciamiento que la mujer ha sufrido durante la historia. La autora señala todas las narrativas silenciadas y perdidas de mujeres que han vivido en el espacio doméstico y nunca han contado su historia desde su propia perspectiva. En su artículo “La flaneuse en la historia de la cultura occidental”, Dorde Cuardi-García explica: “[L]a historia de la literatura (y, más particularmente, de la novela), ha aniquilado o silenciado simbólicamente (discursivamente) los sentimientos y las actividades laborales realizadas en el hogar y en el espacio público por las mujeres” (80).

Este estudio se propone explorar cómo la experiencia femenina ha sido ignorada y borrada en tres aspectos: la autobiografía, el espacio urbano y la sexualidad y cómo, a pesar de

esto, las mujeres han luchado contra esta práctica al narrar sus vidas. En esta investigación, me enfocaré en tres autoras: Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes y sus textos *Nada* (1944), *El cuarto de atrás* (1978) y *Malena es un nombre de tango* (1993) para revelar los mecanismos hegemónicos a los que han estado sujetas por su sexo y su resistencia contra esos mecanismos. Propongo que, al escribir públicamente empleando técnicas literarias de resistencia, las mujeres intelectuales combaten el sexismo prevaleciente en la sociedad; sexismo que también se extiende al mismo campo de la intelectualidad.

En el primer capítulo se verá cómo las responsabilidades de los intelectuales cambiaron a partir del caso Dreyfus. A medida que el rol del intelectual ha cambiado a favor de los grupos marginados en el siglo XX, las teorías sobre el intelectual orgánico, la hegemonía, la resistencia y el poder, y la representación del “otro” se han vuelto conceptos esenciales cuando se trata de entender la relación entre la literatura femenina y el canon literario. La primera parte de este capítulo se concentra en cuatro intelectuales del siglo XX: Émile Zola, Antonio Gramsci, Michel Foucault y Gayatri Chakravorty Spivak. He escogido a estos intelectuales porque en mi opinión son representativos de cómo los movimientos teóricos se han alineado con las comunidades históricamente oprimidas, lo que ha llevado a tomar la voz femenina con seriedad en las últimas décadas. La postura de Foucault: “where there is power, there is resistance” ha llevado a entender que las relaciones entre el sistema hegemónico y los que viven en los márgenes son más complicadas de lo que aparenta a primera vista. Asimismo, la teoría de Spivak ha desenmascarado la representación del <<otro>> definido por los mismos grupos dominantes. Spivak escribe: "I think it is important to acknowledge our complicity in the muting, in order precisely to be more effective in the long run" (citado en Maggio 420). Maggio en su artículo ““Can the Subaltern be Heard?": Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri

Chakravorty Spivak” explica que “Like Said, Spivak wants to expose the complicit nature of literature and the intellectual elite, which often appears innocent in the political realm of oppression. The intellectual elite of the Western (and sub-Western) academy pretends to be blameless in the arena of colonialism” (420). Si bien Spivak habla desde una perspectiva poscolonial, los mismos discursos aplican a la mujer española. Es por esto que la segunda parte de este capítulo se enfocará en cómo la experiencia de la mujer española tiene que estar en constante lucha para ser visible.

El segundo capítulo analiza la autobiografía como una de las <<tretas del débil>>, como la llamaría Josefina Ludmer, para luchar contra el silenciamiento impuesto. Aquí se verá cómo la mujer lucha con su propio yo lo que produce es un desdoblamiento de la persona. En su libro *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Isolina Ballesteros explica que mientras el “yo” masculino puede ser un sujeto fragmentado, indeterminado y múltiple, la mujer trae consigo una doble identidad femenina. Mientras que Carol Gilligan en *In a Different Voice* explica:

Women appeared to have a problem with competitive achievement, and that problem seemed to emanate from a perceived conflict between femininity and success, the dilemma of the female adolescent who struggles to integrate her feminine aspirations and the identifications of her early childhood with the more masculine competence she has acquired at school[...] Homer reports that, ‘when success is likely or possible, threatened by the negative consequences they expect to follow success, young women become anxious and their positive achievement strivings become thwarted’ (14-15).

La experiencia femenina en cuanto al triunfo público versus las responsabilidades personales difieren profundamente de los objetivos masculinos. Los hombres son educados para pertenecer a la esfera pública mientras que las mujeres, debido a su yo relacional, no lo son. Esto crea un yo doble entre lo que la mujer debe ser y lo que verdaderamente es.

Estas ideas sobre la identidad femenina son analizadas en los textos de Laforet y Martín Gaité. Las protagonistas de estas novelas rompen con las ideologías sobre lo que la mujer debe ser. Andrea en *Nada* y C. en *El cuarto de atrás* no son seres relaciones, triunfan en un entorno femenino y no buscan ni casarse ni a entregarse al servicio de Dios para sentirse realizadas. En todo caso, ambas son mujeres inteligentes que disfrutaban de su libertad mental y física.

El tercer capítulo aborda el tema de la existencia de la *flâneuse*. Este empieza con acercamientos al espacio, el *flâneur* de Baudelaire y el establecimiento de las esferas pública y privada en textos y pinturas canónicos del siglo XIX como *Madame Bovary* de Flaubert y *Five O'Clock Tea* de Mary Cassatt. Teóricas como Griselda Pollock y Janet Wolff examinan al *flâneur* y la *flâneuse* y concluyen que esta no existe porque su experiencia en el espacio urbano no es igual a la del hombre. Por otra parte, las autoras Maria Dibattista, Deborah Epstein Nord y Lauren Elkin se oponen a esta opinión. Elkin escribe: “The great writers of the city, the great psychogeographers, the ones you read about in The Observer on weekends: They are all men, and at any given moment you’ll find them writing about each other’s work . . . . As if a penis were a requisite walking appendage, like a cane” (19). En el artículo “Flâneuse by Lauren Elkin Review- wandering women”, Lucy Scholes explica que la

*Flâneuse* is characterised by such playful subversiveness[...] Elkin isn’t the first to contest the status quo – feminist scholars have long debated the existence of the flâneuse,



and Rebecca Solnit covered some of Elkin's ground in *Wanderlust: A History of Walking* – but her call to “redefine the concept itself”, rather than simply attempt to squeeze female experience into the masculine mould, is effectively clear-sighted. “We can talk about the social mores and restrictions,” she says with a similar straight-talking clarity, “but we cannot rule out the fact that women were there”.

La presencia de la mujer en la calle ha sido tabú. Sin embargo, las mujeres siempre han caminado en el espacio urbano. Andrea y C. son caminantes urbanas activas como también lo eran Virginia Woolf, George Sand and Jean Rhys.

El último capítulo postula la feminidad y sexualidad de Malena de *Malena es un nombre de tango* como un acto de transgresión al patriarcado. El texto empieza con la protagonista a la edad de doce años (1972) no sintiéndose como ella misma y/o sintiendo que su manera de pensar y ser es incorrecta. Malena dice de su sexo: “me creía una niña distinta de las demás, un niño equivocado [como tantos psicólogos interpretaron a la mujer a partir de ideas freudianas], un pobre proyecto de mujer destinado a no florecer jamás por puro defecto...” (373). Para Malena, el mundo simbólico del que habla Julia Kristeva se hace cada vez más real y opresivo a medida que va creciendo. A diferencia de Reina, Malena es inquisitiva, cuestionadora, retadora y rebelde. Por este motivo ella, repetitivamente a través del texto rompe con la feminidad tradicional y al conocer a Fernando, su primer novio y primo, le dice: “Yo no. Yo no soy como los demás...”, refiriéndose a sus primos, amigos y hermana. “Yo no, ¿sabes? Yo soy una tía cojonuda” (196). A través de su vida Malena adopta características masculinas y femeninas haciéndola una persona más real. Si en *The Second Sex*, Simone de Beauvoir postuló la idea del “Eternal Feminine”, Malena contradice esta definición. La protagonista se deja ver como una

mujer de carne y hueso y así reta la feminidad tradicional que describe a la mujer como pura, pasiva, doméstica y no sexual.

Para que la voz de la mujer sea escuchada tiene que ser documentada. Bajo el franquismo, la dictadura intentó silenciar estas experiencias, pero en narraciones como las de Laforet y Martín Gaité, la mujer pudo encontrar un lugar en donde expresarse. Esta tesis verá algunas de las estrategias desde la debilidad que las intelectuales mujeres han tenido que emplear para hacer sus experiencias más visibles y cuestionar conceptos canónicos que todavía colocan su experiencia en un nivel inferior.

## CAPÍTULO 1

### El intelectual contemporáneo, la mujer y la resistencia

#### I. Configuraciones del intelectual contemporáneo

¿Qué significa ser un intelectual? ¿Cuáles son algunas de las acciones que definen y diferencian a los intelectuales? ¿Cómo se ha definido al intelectual en el siglo XX? ¿Qué significa el concepto de resistencia? ¿Cómo se ha desarrollado la resistencia? ¿Cuáles son algunas de sus definiciones? ¿Cómo y por qué los intelectuales del siglo XX se han alineado con este concepto? ¿Cómo es que la resistencia ayuda a los grupos históricamente marginados? ¿Cómo se puede ligar la resistencia con la experiencia femenina? Este capítulo intentará responder cómo en el siglo XX el rol del intelectual se desarrolló y cómo es que se ha alineado con el término de la resistencia, especialmente la resistencia desde una voz femenina. Para esto, se verá cómo la versión del intelectual ha cambiado empezando con el caso Dreyfus y el intelectual Émile Zola, que dieron los cimientos para el intelectual que piensa fuera de la hegemonía social y cultural y directamente la cuestiona. Se continuará con la definición del intelectual orgánico de Antonio Gramsci y con el concepto de resistencia y poder de Michel Foucault. Finalmente se verá la figura del <<otro>> de Gayatri Chakravorty Spivak y cómo es que se relaciona con la experiencia de la mujer española del siglo XX. He escogido enfocarme en estos cuatro pensadores puesto que son representativos de los movimientos intelectuales del siglo XX. Los cuatro han tenido una vasta influencia de cómo el intelectual se ha desarrollado y cuáles han sido sus posiciones y razonamientos con relación a la historia de la humanidad.

Asimismo, en la segunda parte de este capítulo, se expondrán brevemente los retos que algunas intelectuales española han tenido que enfrentar. España ha tenido una historia diferente a la del resto de Europa en el siglo XX y eso hace que la experiencia de la mujer en este país no siga los parámetros de otros países europeos. Para esto las intelectuales tuvieron que desarrollar <<tácticas de resistencia>> para poder ser reconocidas y escuchadas.

## **1. Nacimiento del intelectual moderno**

Cuando se piensa en el nacimiento del intelectual contemporáneo lo primero que se le viene a la mente es el caso Dreyfus. En resumen el caso Dreyfus ocurrió así:

En 1894 el servicio de contraespionaje francés interceptó unas notas dirigidas al agregado militar alemán en París, donde se le daba información secreta. Había que encontrar un culpable y resultó que el oficial Dreyfus era judío, lo que le convertía automáticamente en sospechoso. Se le enjuició en 1895 por espionaje y fue condenado a cadena perpetua en la Guayana Francesa. Pero su familia no se rindió, convencida de su inocencia. Y en 1896 el coronel Picquard encontró pruebas que señalaban al comandante Ferdinand Walsin Esterhazy (Bendahán , 31 ene 2008).

Lo cierto es que los años anteriores al caso Dreyfus ya venían anunciando una época en que Francia tendría que hacerle frente a sus principios y valores como nación. Christophe Charle, en su libro *Birth of the Intellectuals*, describe cómo la situación de estos años fueron la base para la definición del intelectual de la actualidad. El autor explica que en Francia se vivía: “the rise of social movements in the context of a depressed economy, a rejection of political democracy by certain political movements (an upsurge of nationalism and anti-Semitism), and the nepotism and

favouritism practiced by the government elites” (76). Charle declara que a medida que la situación en Francia iba decayendo al final del siglo XIX, los “Poets and *intellectuels*<sup>1</sup> generally had to assign themselves a social and political function and be the teachers of a new Truth” (84), creando así la fundación para el intelectual moderno.

En su libro *El peso de la responsabilidad*, Tony Judt explica cómo:

fueron los intelectuales los que contribuyeron más que nadie a la autocomprensión de la Francia moderna[...] Una de las razones de ellos es que la historia de la participación intelectual en la vida pública estaba circunscrita a aquellas ocasiones en las que parecía responsabilidad de escritores, maestros y pensadores elegir de qué lado estaban, alinearse con una u otra parte en los grandes conflictos nacionales. Estar a favor o en contra de Dreyfus; ser un socialista internacional o un nacionalista[...] (25).

Puesto que Francia atravesaba una época de fuerte rechazo hacia la figura del “otro<sup>2</sup>”, los prejuicios del país hicieron posible que las decisiones y los actos de las autoridades francesas durante el caso Dreyfus fueran ilegales, corruptos e inmorales. Por este suceso Francia y los intelectuales<sup>3</sup> se dividieron en dos. Como explica el periódico *Los Angeles Times*: “[The Dreyfus Affair] split French society, pitting artist against artist, intellectual against intellectual. Among the Dreyfusards were Camille Pissarro, Claude Monet, Paul Signac and Mary Cassatt. The ranks

---

<sup>1</sup> Charle explica que utiliza el término *les intellectuels* para referirse únicamente al sentido que adquirió a finales del siglo XIX en Francia. Mientras que usa “los intelectuales” para referirse al sentido más ampliamente sociológico.

<sup>2</sup> Cuando me refiero a la figura del “otro” hablo de las mujeres, los judíos, y todas las minorías que han sido silenciadas a través de la historia.

<sup>3</sup> Los intelectuales franceses del siglo XIX eran los que dominaban la cultura occidental del mundo, haciéndolos así figuras prominentes del progreso y pensamiento. De hecho su influencia se propagó de tal manera que el filósofo alemán Walter Benjamin exclamó que París era la capital del siglo XIX.

of the anti-Dreyfusards were equally formidable, among them Edgar Degas, Paul Cezanne, Auguste Rodin and Pierre-Auguste Renoir<sup>4</sup>". (Meisler, 9 Jul 2006). Con este suceso empieza el término del *intelectual*, en donde los que no apoyaban a Dreyfus, llamaban a las figuras que sí lo hacían *los intelectuales*, pero con una connotación despreciativa. Para contrarrestar a los que se oponían a la inocencia de Dreyfus, las figuras importantes a favor acogieron el término *los intelectuales*. Desde entonces estos intelectuales se alinearon a los grandes pensadores que defienden a las comunidades históricamente maltratadas en busca de la justicia y verdad. En su artículo "An Affair to Remember", Philip Nord escribe:

To Dreyfusards, such were indeed the terms of battle: Truth against an unholy alliance of Church and Army<sup>5</sup> - unholy in part because the Church and military bore the taint of a reactionary past, a taint which had never been fully erased even with the advent of the Republic[...] the [Dreyfus] Affair metamorphosed into a political campaign arraying the forces of light against an anti-republican cabal (43).

Con su carta abierta al presidente francés: *Yo acuso*, publicada en el periódico *L'Aurore* en 1898<sup>6</sup>, Émile Zola fue el primero que reveló públicamente lo que ocurría. Él defendió al

---

<sup>4</sup> Desacuerdos entre intelectuales siempre se han dado a través de la historia y esto no fue una situación exclusiva del caso Dreyfus. Ejemplos de esto son las diferencias entre John Dos Passos y Ernest Hemingway o Albert Camus y Jean-Paul Sartre.

<sup>5</sup> Cabe recordar que las instituciones y militares y religiosas han sido a través de la historia organismos que han intentado dominar a comunidades y países. Basta ver los múltiples teocracias, dictaduras y derrocamientos gubernamentales que han llevado a la imposición de fe y opresión de sus ciudadanos.

<sup>6</sup> El mismo Zola recogió todos los artículos que había publicado acerca del caso desde que decidió enfrentarse a las autoridades de su país y los publicó en el libro *Yo acuso*. En este texto se utiliza el libro de Zola en donde también se encuentra la carta abierta "Yo acuso" que Émile Zola le escribió al presidente francés Félix Faure analizando el caso Dreyfus. En ella formalmente acusa a las varias figuras corruptas que continuaban culpando al oficial sabiendo que él no había cometido crimen alguno. A medida que Zola acusa a una persona también describe el por qué de sus acusaciones: "Yo acuso al teniente coronel Du Paty du Clam de haber sido el diabólico artífice del error judicial... Acuso al general Mercier de haberse hecho cómplice... Acuso al general Billot de haber tenido en sus manos las pruebas evidentes de la inocencia de Dreyfus y de haber echado tierra sobre el asunto..." ( 51).

capitán judío de las falsas acusaciones sabiendo que podría haber represalias contra él. Él declara: “Al lanzar estas acusaciones, no ignoro que me expongo a que se me apliquen los artículos 30 y 31 de la Ley de Prensa del 29 de julio de 1881, que castiga los delitos de difamación. Pero me arriesgo voluntariamente” (*Yo acuso*), señalando el riesgo personal que corría por exponer la verdad.

A medida que ha ido pasando el tiempo el caso Dreyfus se ha vuelto un símbolo en contra de la corrupción, la injusticia y la discriminación de los sistemas institucionalizados hacia las poblaciones de la periferia. El caso estableció las raíces del intelectual como se le conoce en el presente y cómo es que estos forman parte de la resistencia contra los poderes hegemónicos. Como explica Nord: “As for intellectuals, they also inherited a legacy of self-questioning from the Affair. The final room of the Dreyfus exhibit [in New York] is labeled ‘The salon of the intellectual, The politicization of the arts.’ The Affair did indeed politicize the arts[...].” (46).

## **2. Gramsci, el intelectual orgánico y la hegemonía**

Si bien Zola y sus acciones crearon al intelectual moderno a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, el filósofo Antonio Gramsci desarrolló aún más el término. En *Prison Notebooks*, Gramsci desarrolla el término del intelectual orgánico separando el concepto del filósofo en dos grupos de intelectuales. Estos dos conceptos sobre el rol del intelectual en la sociedad todavía son relevantes en la actualidad, especialmente cuando se trata de organizarse para resistir el sistema hegemónico. Primero Gramsci describe al intelectual tradicional como: “[a] vulgarized type of intellectual [who] is the man of letters, the philosopher, the artists. Therefore journalists, who claim to be men of letters, philosophers, artists, also regard

themselves as the ‘true’ intellectuals” (citado en Gottlieb 116). El segundo intelectual de Gramsci es el intelectual orgánico. Él explica que “every social group, coming into existence on the original terrain of an essential function in the world of economic production, creates together with itself, organically, one or more strata<sup>7</sup> of intellectuals which give it homogeneity and an awareness of its own function not only in the economic but also in the social and political fields” (citado en 113). En el texto “‘Organic’ and ‘Traditional’ Intellectuals”, K.P. Kannan hace la distinción entre los dos intelectuales: “Let me bring in here the role of what Gramsci called organic intellectuals. He divided intellectuals into two groups: one, traditional and the other, organic. The former originate and exist outside the common people but the latter emanate and evolve out of the growth of people's movements in the rural context” (1426).

Gramsci mantiene que el intelectual debe ser una persona activa en su comunidad. Él declara: “The mode of being of the new intellectual can no longer consist in eloquence... but in active participation in practical life, as constructor, organizer, ‘permanent persuader’ and not just a simple orator...” (citado en Gottlieb 116). En “Gramsci's Hegelian Marxism”, Paul Piccone aclara que “The crucial qualification for intellectuals is not, according to Gramsci, that they theorize – everyone does that – nor that they deal with highly sophisticated ideas – which is persistently mocked – but that they actually run society: they organize culture, production, and so on, and make sure that everything functions properly” (40).

En su polémico libro *The Treason of the Intellectual*, Julien Benda ofrece una visión del intelectual mucho más restrictiva, adhiriéndose a la del intelectual tradicional. En su artículo

---

<sup>7</sup> En *An Anthology of Western Marxism* se explica que “The Italian word here is ‘ceti’ which does not carry quite the same connotations as ‘strata’, but which [they] were forced to translate in that way for lack of alternatives. Por razones de censura Gramsci intenta evitar la palabra “clase” en contextos donde los tonos marxistas puedan ser aparentes, prefiriendo... el más neutral “group social”... (119)



“From Public Intellectuals to Technointellectuals: Gunslingers on the Cyberspace Frontier”, Paul G. Ashdown explica: “Julien Benda's more restrictive definition views intellectuals as independent persons of high calling, a select and morally charged group that stands apart[...].” (206). Mientras que Nord describe la postura de Benda hacia el caso Dreyfus de la siguiente manera:

Benda[...] raged against politicized intellectuals as traitors to the life of the mind. A true intellectual, Benda argued, devoted himself to the high-minded pursuit of truth, shunning the arena of politics save when issues of great import were involved. Then a momentary descent into the market-place was permitted, not of course to gain partisan advantage, but to provide a moral lead. Such a position, to Benda's mind, sanctioned a pro-Dreyfusard commitment (46).

Tony Judt describe *Treason of the Intellectuals* y el razonamiento de Benda manteniendo las buenas intenciones del filósofo, pero también señalando sus errores:

Con la experiencia y el ejemplo del caso Dreyfus siempre en mente, Benda sostenía que la tarea del intelectual es la de la búsqueda de la justicia y la verdad, la de proteger los derechos de los individuos y, por tanto, la de proceder en consecuencia cuando se trate de alinearse con un lado o con el otro en las grandes opciones de la época.

Pero una vez que justicia, verdad y derechos cayeron víctimas de la definición ideológica en el curso de los años treinta, la distinción de Benda perdió su significado y careció de cualquier punto de referencia imparcial, como pudiéramos ver en la presencia del mismo Benda después de la Liberación[...] (26-27).

Aunque Benda estuvo correcto en anunciar un nuevo rol para los intelectuales del siglo XX que se iba dando a medida que los gobiernos fascistas y totalitarios llegaban al poder, su postura acerca de la “traición” del intelectual no ha convencido al resto de la sociedad y se le considera anticuada e irrelevante. Sus opiniones acerca del tema han sido descalificadas, aunque sí ayudan a entender cómo los intelectuales funcionan y cuál es o debería ser su rol en la sociedad.

Uno de los términos claves que Gramsci desarrolló fue el de la hegemonía. En su artículo “Religion and Politics in Gramsci: An Introduction”, John Fulton explica que

[F]or Gramsci, the Western Capitalist democracy consists, yes, of a state which has near monopoly of coercion (police, armed forces); but just as important as the coercive power of the state is the cultural power of civil society, which combines democracy capitalism to produce a force for social control of extraordinary resilience. In the face of revolution, the structure of Western democracies is infinitely more resourceful than that of Czarist Russia (198-199).

En *An Anthology of Western Marxism: From Lukács and Gramsci to Socialist-Feminism*, Roger S. Gottlieb explica que la hegemonía es “the way class domination is based not just upon physical force but on the cultural and ideological acquiescence of the working class and the peasantry” (112). Gramsci toma el concepto marxista y lo reinventa al llevarlo a la misma cultura e ideología que son los medios utilizados por clases con poder para controlar a las comunidades de un estrato socioeconómico inferior. McLaren declara que

Hegemony invents a coincidence among four relevant sites of ideological production:

identity politics; "imagined" communities; the state administration; and social relations of

production. Hegemony points to the essential caducity of ideology; not only does hegemony eluviate over time, it also enlists new forms and assemblages; it is able to permute new social relations and formations; it functions as a public regulatory agency that embargos certain ideas and promotes others. In other words, hegemony points to the constitutive nature of ideology (16).

El concepto de hegemonía y del intelectual orgánico son los conceptos más importantes de Gramsci e influyeron a todos los intelectuales del siglo XX como se verá en el resto de este capítulo.

### **3. Foucault, el poder y la resistencia**

Durante las décadas de 1930 a 1950 el mundo occidental presenció el ascenso del nazismo, la Guerra Civil Española, el Holocausto, la Segunda Guerra Mundial, el uso de la primera bomba nuclear, el comienzo de la Guerra Fría, las consecuencias del colonialismo entre otros eventos. Fue a partir de estos eventos que los intelectuales se dividieron más según sus creencias políticas. Tony Judt escribe que en el siglo XX a partir de los 1930, el intelectual tenía que escoger entre:

ser fascista o antifascista[...] ; estar con la Resistencia o con la colaboración durante los años de la Ocupación; elegir entre comunismo y <<capitalismo>>, entre Este y Occidente en la Guerra Fría; favorecer la descolonización o la defensa del imperio; propugnar radicales políticas antiautoritarias (nacionales y extranjeras) o firmes gobiernos presidenciales; y siempre y en todas partes ser izquierda o derecha: esos eran los términos en que los intelectuales se definían[...] La sola idea de un *intelectual* que no pensara en

esos términos o que optara por transgredirlos, o por separarse completamente de tales identificaciones públicas, parecía una contradicción en los términos (25-26).

Lo cierto es que algunos pensadores prominentes que tal vez estaban “del mismo lado” también argüían por diferentes tácticas de cómo lograr igualdad en la sociedad, separando aún más las posiciones políticas de estos. En estas décadas, que pusieron a prueba los valores del ser humano, el compromiso político fue una de las mayores influencias en las posturas de los intelectuales. Estos tomaron el rol del intelectual orgánico que se involucraba directamente con la política de su país y se volvieron figuras activas en la sociedad. Intelectuales como Jean-Paul Sartre con *Being and Nothingness* (1943), Albert Camus y su abogacía por la no violencia, la Escuela de Frankfurt y su postura marxista, entre muchos otros fueron imperativos en el alineamiento izquierdista que caracterizó a la época.

Puesto que los intelectuales del siglo XX tomaron conciencia de los poderes sistemáticos opresivos, en esta parte de la tesis me interesa examinar el término <<resistencia>>. Este término y su relación con el poder son imperativos para entender los mecanismos de la sociedad y cómo los actos de poder y resistencia se encuentran en todos los niveles. De aquí parten muchas de las teorías de las comunidades marginadas que trabajan dentro de la hegemonía para resistir al poder.

Michel Foucault es uno de los filósofos que examinó la relación entre la resistencia y el poder. En su antología *Contemporary Political Theory*, los editores M. J. Vinod y Meena Deshpande citan a Foucault y su filosofía sobre estos dos conceptos: “Foucault wrote, ‘as soon as there is a power relation, there is the possibility of resistance. We can never be ensnared by

power: we can always modify its grip in determinate conditions and according to a precise strategy” (471). Los autores explican que

Power and resistance go hand in hand; the presence of one certainly brings in the other.

Without power relations resistance does not arise. Foucault makes this very clear [y escribe en *Politics*]:

[I]f there was no resistance, there would be no power relations. Because it would simply be a matter of obedience. You have to use power relations to refer to the situation when you are not doing what you want. So resistance comes first, and resistance remains superior to the forces of the process; power relations are obliged to change with the resistances (citado en Vinod y Deshpande 471).

John Muckelbauer en su artículo “On Reading Differently: Through Foucault's Resistance” explica que, “For Foucault's subject, resistance is not to Power itself ([...]power is not a single, univocal entity), but to particular technologies of power, to specific strategies of social practices. Like power, resistance is a local event that must be concerned with the specificity of the practices in particular power relations” (79). En otras palabras la resistencia al poder es específica y toma lugar en prácticas sociales en varios niveles e instancias. En general, la resistencia no existe sola, sino que es una dicotomía que va de la mano del poder. La resistencia se da en estrategias utilizadas por los que resisten al poder hegemónico.

En su libro *Sexuality*, Michel Foucault declara: “Where there is power, there is resistance, and yet, or rather consequently, this resistance is never in a position of exteriority in relation to power” (citado en Vinod y Deshpande 471). Lo cierto es que mientras Foucault se ha concentrado en cómo funciona el poder para normalizar los efectos en sus sujetos, Muckelbauer explica

his continual insistence that the subject cannot get outside of power relations indicates a social field totalized by power. While some critics, such as Charles Taylor, believe that Foucault's description of power "does not make sense" without an opposing concept such as "liberation" or "freedom"[...], by far the most prevalent critical response reads it, in Edward Said's terms, as "a profoundly pessimistic view" of social relations[...]. If power has no external limit, then one cannot get outside of power in order to oppose it. As a result, Said reads this "pessimistic view" of power as being directly linked to what he reads as Foucault's "singular lack of interest in the force of effective resistance[... ] Said is correct in recognizing that Foucault's books are almost entirely about power and its effects. It is true that Foucault provides virtually no discussion of resistance other than to say – and to say repeatedly – that where power acts, resistance is always present (75).

Jurgen Haberman y Nancy Fraser también destacan los defectos del razonamiento foucaultiano y “feel that the normative yardstick is missing from Foucault’s theory. [Para ellos] some questions remain unanswered – why to resist to power? why resist domination? what is the intention and what is the purpose? This makes some critics remark that since normative suggestion is absent why not call Foucault’s theory nihilist” (citado en Vinod y Deshpande).

La crítica más fuerte que se le hace a Foucault es: ¿puede existir la resistencia fuera del poder hegemónico? “Foucault writes, ‘To say that one can never be 'outside' power does not mean that one is trapped and condemned to defeat ... [but] that there are no spaces of primal liberty[...]'” ( citado en Muckelbauer 79). De acuerdo con Muckelbauer:

In this quotation, we again encounter the interior/exterior binary. One cannot get outside of power precisely because[...] power is the proper name for the outside. But, for

Foucault, this inability to get outside of power (the inability to get outside the outside-a different, transcendent rendering of interiority) does not mean one is hopelessly paralyzed and unable to resist[...] Resistance does not need to originate from somewhere outside of power, such as a privileged subjective space, in order to be real and effective. No one needed to plan the audience's response to a particular execution, or even to understand that response, in order for a resistant response to occur (79-80).

Después de examinar varios acercamientos a la teoría de Foucault, Vinod y Deshpande concluyen que “Resistance is one form of power. In power relationships, one is more powerful than the other, the less powerful, tries to exercise power over the powerful, this act is referred to as resistance, and the powerful exercising power over the less powerful is referred to as domination. Thus domination and resistance become two forms of power: one, of the powerful and the other, of the less powerful” (471).

#### **4. Spivak, lo subalterno y el esencialismo estratégico<sup>8</sup>**

Hasta ahora los intelectuales examinados en este capítulo han sido hombres. Esto es porque históricamente el campo de la intelectualidad ha sido dominado por el sexo masculino que ha tratado como objeto la experiencia femenina. Si bien con la primera ola feminista a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se lograron varios derechos para las mujeres, la experiencia femenina no era valorada y se le consideraba como inferior o secundaria. Fue a partir de la segunda ola feminista, en el último tercio del siglo XX y todo el siglo actual, cuando los estudios de género y estudios sobre la mujer tomaron más fuerza y fueron reconocidos como

---

<sup>8</sup> El término creado por Spivak es “strategic essentialism”. Esencialismo estratégico es mi propia traducción.

temas serios de investigación. Una de las mejores exponentes de las últimas décadas ha sido la intelectual Gayatri Chakravorty Spivak. En su artículo “Everybody’s Afraid of Gayatri Chakravorty Spivak: Reading Interviews with the Public Intellectual and Postcolonial Critic”, Mridula Nath Chakravorty describe los trabajos de Spivak:

Her analyses frame the condition of the Anglo-American academy during the past forty five years through the spectacular rise of postcolonial theory; the debates in contemporary feminist politics; the tensions between native informant, investigating subject, and postcolonial third-world teacher; the international division of labor and political economy of women from the global South; the usurpation of literary criticism by cultural studies; the thorny narratives of experience and representation; the fraught relationship between political correctness, minority/marginalization studies, and affirmative action models; the “emancipatory” discourses of development studies, enlightenment values, and human rights; and finally, the question of academic freedom and the death of a discipline (622).

Los trabajos de Spivak son una representación de los problemas que enfrenta el mundo – no sólo el primer mundo sino el mundo entero – en la actualidad incluyendo la mirada femenina. En *The Spivak Reader*, Donna Landry y Gerald McLean describen a Spivak como “among the foremost feminist critics who have achieved international eminence, and one of the few who can claim to have influenced intellectual production on a truly global scale<sup>9</sup>” (2). Si el intelectual

---

<sup>9</sup> En su artículo, Mridula Nath Chakravorty posiciona a Spivak con los grandes pensadores de la historia como Sócrates, Cicerón, Chomsky, Derrida, Foucault, etc.. Ella escribe que “These academics occupy the position of what Peter Osborne calls the ‘intellectual as moral hero’[...] and profess to what Chela Sandoval identifies as a ‘differential’ or ‘oppositional consciousness’[...]. Osborne traces the evolution of this figure through various intellectual philosophical movements in the modern world and concludes that it draws its lifeblood from ‘an exclusion from power’[...], aspires toward ‘a radical democratic public sphere’[...], and contributes to the ‘development of a civic republicanism for more highly differentiated societies, in a state of constant interaction and internal flux’[...].” (626-627).



moderno comenzó con el caso Dreyfus, los trabajos de Spivak son una representación más contundente y desarrollada del significado de este caso puesto que analizan desde la mirada de la periferia – del otro – los mecanismos sociológicos que mantienen al poder hegemónico en el poder y también los cuestiona.

En este estudio lo que más me interesa es el aspecto feminista de Spivak y cómo es que ella explica el silenciamiento femenino y cuál es su forma de combatirlo. En su trabajo más influyente “Can the Subaltern Speak?”, Spivak habla del rol de los intelectuales y cómo la historia se ha visto desde un punto de vista masculino y blanco<sup>10</sup>. La crítica literaria examina el silenciamiento de la mujer que viene de minorías, haciéndola todavía más vulnerable a la discriminación por parte del sistema dominante y por parte de su grupo racial/étnico. Para esto Spivak toma el ejemplo de la mujer hindú y el sacrificio *sati* de la India en donde la mujer toma su propia vida después de la muerte de su esposo. En su artículo *Hyper-self-reflexive development? Spivak on representing the Third World 'Other'*, Ilan Kapoor explica que en este ritual:

the widow's own voice is ignored. 'Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears... There is no space from which the sexed subaltern can speak'[...]. Spivak ends the article by pointing out that, even when the female subaltern does speak, she cannot be heard[...]. In this regard, she mentions the case of Bhuvaneswari Bhaduri, whose suicide in 1926 is interpreted 'as sati resulting from illicit love, in spite of her deliberately leaving signs that she committed it for other (ie political) reasons. The crux of Spivak's argument is that the above representations of the Third World conflate two related but discontinuous

---

<sup>10</sup> Spivak critica a Foucault y Deleuze y su usurpación del “otro”.

meanings of 'representation'[...] 'speaking for', in the sense of political representation; and 2) 'speaking about' or 're-presenting', in the sense of making a portrait. Thus, the British abolition of sati rests on a claim to represent the Hindu widow politically and to portray her 'as she really is or desires'. But not only does this claim end up silencing her, it also erases the role the British play when staging her representation. In conflating the two meanings, in speaking for her even as they re-present her, the British neglect their own complicity in the representational process (627-628).

En su texto “Gayatri Chakravorty Spivak’s Influence: Past, Present, and Future”, Rashmi Bhatnagar explica que “The consistent theme in this work is that research and activism to bring attention to the myriad ways women perform unpaid labor in the everyday, together with struggles against the international division of labor, presuppose a rational universal model for a woman's rights as a human being and as breadwinner for her family” (236). Así Spivak revela las varias y diferentes realidades que existe en la periferia o en el lugar del <<otro>>. Dentro de estas existe sexismo, racismo, discriminación por educación, estatus socioeconómico, etc., los cuales hacen las experiencias de cada persona diferentes.

Para combatir estas prácticas discriminatorias con actos de resistencia, la filósofa creó el término: “strategic essentialism”. En su artículo “Strategic Essentialism in Nationalist Discourses: Sketching a Feminist Agenda in the Study of Religion”, Susan Abraham explica que

Strategic essentialism as a category was significantly influenced by Gayatri Chakravorty Spivak’s presentation as a concept to challenge Western feminism’s historical complicity with imperialism. Spivak’s understanding of the term, however, was in the context of cultural negotiations. Thus transnational feminist work not only identifies patriarchal

institutional control of women but also explores the ways in which gendered, cultural, and political identity can be mobilized as part of a strategic proposal to patriarchy (157).

En su artículo “The Epistemology on the Question of Authenticity, in Place of Strategic Essentialism”, Emily Lee explica que: “Spivak advances strategic essentialism not simply as a strategy for moments of representing, but conceptually to theoretically address essentialist ideas. Working within a post-structuralist framework, Spivak argues that the structure of language prohibits anti-essentialist ideas from existing outside of a dichotomous relationship to the essentialist ideas—one is or is not essentialist” (263) La misma Spivak declara sobre el tema:

I am fundamentally concerned with ... heterogeneity but... I felt that rather than define myself as repudiating universality, because universalization, finalization, is an irreducible moment in any discourse—rather than define myself as specific rather than universal—I should see what in the universalizing discourse could be useful. ... I think we have to choose again strategically, not universal discourse but essentialist discourse. (citado en Lee 263).

A pesar de las buenas intenciones de Spivak, su concepto de esencialismo estratégico ha recibido mucha crítica. Susan Abraham declara que

The many ways in which her notion of strategic essentialism has been used and mobilized, including the problematic move to make it an anthropological category, led Spivak to disavow the term. In her latest book, *Other Asias*, Spivak claims to have ‘thoroughly repudiated the idea of strategic essentialism’. She has continued to observe that when strategic essentialism is deployed for nationalist or consolidating enterprises, it results in the strategic and violent exclusion of women. Similarly, Schüssler Fiorenza’s

essay on nationalism asserts that nationalist discourses use both religion and woman as identity and boundary markers, whether these discourses are politically conservative or emancipatory. Such identity further is “rhetorically constructed,” resulting in hegemonic identity construction and control of wo/men (157-158).

Lo cierto es que, aunque hay problemas teóricas en el concepto de esencialismo estratégico, este provee una estrategia para que los grupos subalternos femeninos se reúnan, trabajen juntos y sus metas sean más fáciles de conseguir.

## **II. La mujer española intelectual**

En el caso de las mujeres intelectuales españolas del siglo XX, estas tuvieron que enfrentarse a un sexismo fuerte y utilizar esta “tácticas del otro” para poder narrar sus historias. Las mujeres intelectuales en España no solo eran discriminadas por su condición femenina, sino que los mismos “intelectuales progresistas” de la época las rechazaban y menospreciaban sus trabajos. Un ejemplo de esto fue Emilia Pardo Bazán. Aunque esta fue reconocida por sus aportaciones literarias, apenas ahora se aprecia su trabajo por los derechos de la mujer. En su libro *Feminismo en España: la lenta conquista de un derecho*, Anna Caballé declara: “Pero ¿se ha subrayado lo suficiente la firmeza con que Emilia Pardo Bazán encaró la hostilidad y el acoso de sus colegas (<<la inevitable>> , la llamaría despectivamente Zorrilla), las muchas observaciones que se hicieron sobre su fantaseada masculinidad o su supuesta frivolidad intelectual...” (101).

Otra literata que sufrió maltratos similares y recientemente fue rescatada del olvido fue Carmen de Burgos. En su libro *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, Roberta Johnson afirma:

Although Burgos may epitomize a social modernism and although she lived and wrote in the Spanish modernist period, she is excluded from the literary categories. She, like **every woman writer, is rarely mentioned**<sup>11</sup> in studies of the period[...] The canonically recognized modernist novel in Spain is diverse and heterogeneous, but it coincided with European versions in its emphasis on male consciousness and the masculine subjective experience of the world, a subjective experience that often reflects nostalgia for the past (1-2).

A pesar de estos obstáculos, las mujeres intelectuales españolas eran intelectuales orgánicas que resistían el poder hegemónico. Ellas producían artículos, libros y ensayos y se mantenían activas en el ambiente literario y político. Johnson explica que estas mujeres “resisted the historical impulse and the obsession with the past (a diferencia de sus colegas hombres), preferring to imagine a Spain struggling to modify traditional constraints. Women chose to depict a contemporary Spain and to imagine a future in which new social configurations would be possible” (3). Aunque no tan populares como sus homólogos masculinos, sus temas incluían el estado y los derechos de la mujer. Figuras como Victoria Kent, María de Maeztu y Margarita Nelken luchaban por el progreso femenino, aunque se enfrentaban a mucha más resistencia que otros países europeos.

---

<sup>11</sup> El énfasis es mío. En sus notas Roberta Johnson explica que “Bieder’s pioneering article – ‘*Woman and the Twentieth Century Canon*’ (1992) -, which launched a Burgos ‘industry’ in U.S. Hispanism, sets Burgos’s intellectual and artistic endeavors within the context of canonical male modernist writing and is a model for this book. Ugarte’s book – *Madrid 1900* (1996) – includes a chapter on Burgos that analyzes a number of male authors who wrote about Madrid, and Mangini’s study – *Las modernas de Madrid* (2001) – covers a number of women writers of the modernist era” (281).

A partir de la posguerra, la dinámica de la mujer española cambió. Bajo Francisco Franco, la oposición tuvo que encontrar formas para ser publicada y evitar la censura. En el caso de Carmen Laforet, su trabajo *Nada* (1944), que ganó el primer premio Nadal, se puede considerar la primera gran novela española femenina del siglo XX. La razón por la que *Nada* ha obtenido una gran difusión y es calificada como un texto canónico es debido a los varios acercamientos a los cuales el libro se presta. En su artículo “Narrators, Readers, and Writers in Laforet’s ‘Nada’”, Barry Jordan explica que la novela se puede interpretar de diferentes formas:

For example, does Andrea develop progressively into a mature, self-confident female subject and achieve a secure, stable identity? Can she be regarded as a victim of male oppression and patriarchal relations? How does the widespread use of animal and water imagery function in the novel? How does Laforet's evident interest in Art relate to the novel's over all concerns? How might the novel best be described? As a bildungsroman or a gothic romance, a version of the 'oneiric grotesque' or a rewriting of children's stories? (87).

*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, que ganó el Premio Nacional de Narrativa, goza de la misma popularidad. Joan Brown en su artículo “Carmen Martín Gaité, The Canon, and ‘El cuarto de atrás’” describe el texto como: “a landmark hybrid: a metaliterary memoir that also invokes the fantastic” (676). El texto también sirve como una protesta hacia la opresión del franquismo y revela en un estilo de monólogo interior la voz femenina en los años de la Transición.

En 1993, cuando España ya estaba completamente integrada al paradigma europeo, Almudena Grandes publica *Malena es un nombre de tango*<sup>12</sup>. Por ser una escritora más joven, la autora expone en sus trabajos una España diferente a la de sus predecesoras. En el texto Grandes nos ofrece una perspectiva más actual de la condición femenina española siendo ella y sus trabajos unos de los resultados de la Segunda República, la Guerra Civil, la dictadura, la Transición y de la postransición española.

El lazo que une a estas tres intelectuales es que a pesar de publicar en años diferentes, las tres han tenido que esforzarse para sobresalir en un campo mayormente masculino por sus propios méritos. Laforet, Martín Gaité y Grandes son el resultado de sus contextos y de los grandes eventos del siglo XX español. Esto está permeado en la gran mayoría de sus trabajos hablando desde una voz femenina que fue discriminada y oprimida profundamente durante la dictadura y después de esta. Para combatir este sexismo, ellas tienen que trabajar dentro de la hegemonía impuesta y buscar estrategias efectivas en donde su historia pueda ser contada y escuchada.

En su trabajo teórico Luce Irigaray, influida por Spivak, ha desarrollado el concepto de “mimesis”. La filósofa declara:

To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself... to ideas about herself, that are elaborated in/by a masculine logic, but so as to make "visible," by an effect of playful repetition, what was supposed to remain invisible.... It also means to "unveil" the fact that, if women are such good mimics, it is

---

<sup>12</sup> El libro *Malena es un nombre de tango* tuvo tanto éxito que se hizo una película.

because they are not simply resorbed in this function. *They also remain elsewhere....*  
(citado en Kozal 116).

En su artículo “The Diabolical Strategy of Mimesis: Luce Irigaray's Reading of Maurice Merleau-Ponty”, Susan Kozal describe mimesis como:

a powerful tool available for women to subvert the social order as it is presently defined and preserved by patriarchal structures. As the phase that aims to bring about the conditions for the possibility of social and cultural change, mimesis involves women consciously stepping into the sexual stereo-types provided for them by men. It thus becomes a process of eroding the stereotypes from within. Mimesis is the choice of a tactical philosophical or social middle ground between women adopting a "male" code of ethics and discourse (i.e., being just like a man) and women withdrawing completely into their difference (i.e., the radical separatist route) (116).

Puesto que teóricos como Foucault, Spivak y Kristeva afirman que no se puede salir de la hegemonía, de lo simbólico y que lo subalterno no puede hablar, Irigaray provee una estrategia en donde la mujer sucumbe a la hegemonía misma para cuestionarla y desarticularla.

En el texto de *La respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea*, la argentina Josefina Ludmer muestra cómo Sor Juana Inés empleó justamente esta táctica para analizar “el [lugar] que ocupa una mujer en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva precisa” (Ludmer 1). Sor Juana juega con el lenguaje para narrar su perspectiva sobre el lugar de la mujer como intelectual. Puesto que la carta es verdaderamente dirigida al Obispo, “[l]eemos en esta carta ciertas tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” (Ludmer 2). De acuerdo con Ludmer, lo que logra Sor Juana es:



1. [El establecimiento de la] separación de saber y decir[...] El no saber conduce al silencio y se liga con él; pero aquí se trata de un no saber decir relativo y posicional: no se sabe decir frente al que está arriba, y ese no saber implica precisamente el reconocimiento de la superioridad del otro. La ignorancia es, pues, una relación social determinada transferida al discurso: Juana no sabe decir en posición de subalternidad (2).
2. [El] saber sobre el no decir. Este movimiento implica una reorganización del campo del saber. Para discutir la sentencia de Pablo sobre el silencio de las mujeres en la iglesia, erige una doctrina de la lectura (no propia, no revulsiva sino estrictamente escolástica) que niega la división entre saber profano y saber sobre el más allá, en un árbol de las ciencias (a la manera de Raimundo Lulio) en cuya cúspide se encuentran los textos sagrado (3).
3. Aceptar, pues, la esfera privada como campo “propio” de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual (4).

Estas tretas de débil, utilizadas por Sor Juana Inés de la Cruz en 1691, son las que han sido empleadas por las mujeres intelectuales durante toda la historia, especialmente bajo gobiernos totalitarios y ultraderechistas. En España específicamente las mujeres han tenido que emplear tales tetras de débil para narrar sus historias.

El resto de esta tesis identificará tres tácticas de resistencia hechas por Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes: la autobiografía, la mujer en el espacio urbano y la

sexualidad. Las tres utilizan el género autobiográfico para relatar sus experiencias en la calle y sexuales. Ludmer al final de su texto explica que

Desde la carta y la autobiografía, Juana [como Laforet, Martín Gaité y Grandes] erige una polémica erudita. Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil (53-54).

El género autobiográfico se presta para hablar sobre experiencia personales y cuestionar el yo femenino. Las protagonistas no sufren tantas restricciones y tienen más libertad de narrar sus historias sean domésticas o públicas. El mismo hecho de hacer un texto femenino público y dentro de él relatar experiencias que complican la definición de lo femenino como pisar la calle o el deseo sexual, es un acto de desafío contra el patriarcado.

## CAPÍTULO 2

### LA AUTOBIOGRAFÍA COMO RESISTENCIA

#### I. EL YO AUTOBIOGRÁFICO

Desde el principio de la historia la mujer ha sufrido la marginación del hombre que la ha posicionado en una esfera exclusivamente privada. Esto ha traído actos de resistencia por parte de las intelectuales que demandan mejor educación, trato y derechos para la mujer. Una de estas tácticas de resistencia ha sido hablar acerca de la experiencia femenina a través de la autobiografía. Este capítulo se propone investigar cómo a través del yo autobiográfico Laforet y Martín Gaité se resisten a la discriminación al desarrollarse en un mundo que siempre ha sido dominado por hombres. Ambas escritoras usaron este género en sus trabajos literarios como manera de resistencia contra las doctrinas patriarcales del régimen franquista. De esta manera, ellas muestran su desacuerdo con la dictadura y con los sistemas de opresión hacia el sexo femenino durante la historia.

Algunas preguntas que se responderán en este capítulo son: ¿Qué significa hablar desde el yo? ¿Qué es el yo autobiográfico/la autobiografía? ¿Existen reglas que un texto debe de seguir para ser considerado una autobiografía? ¿Qué es una autobiografía femenina? ¿Cómo se diferencia la autobiografía tradicional de la autobiografía de la mujer? ¿Cómo la autobiografía se presta como resistencia a los roles asignados a la mujer? ¿Cómo las intelectuales resisten/responden a esta represión? Para indagar más en el tema primero me gustaría

brevemente examinar diferentes acercamientos al concepto de la autobiografía en general y luego ver cómo es que la autobiografía desde el punto de vista femenina es usada como una técnica literaria en contra de la dictadura de Franco.

El hablar desde el yo es una técnica que se volvió popular en España a partir de la represión de la dictadura. En *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo XX*, Gonzalo Navajas explica que:

La circunstancia específica propia de la posguerra española se hace eco de esta caracterización del yo individual con relación a su entorno, pero la configura concretamente dentro de la visión cultural nacional definida por las relaciones entre el sujeto y un medio represivo y hostil que impide su desarrollo libre y creativo[...] A causa de la historia nacional que se magnifica exponencialmente con la implantación del franquismo, la alienación del yo individual y del medio circundante se concretiza, en el caso español, en el determinismo de un medio social y cultural abrumador (198).

El hablar desde el yo es relatar desde el espacio íntimo las experiencias vividas de manera sincera y abierta. Se puede enseñar lo que el protagonista de la historia ve a través de sus propios ojos. Pero cabe señalar que esto no quiere decir que el yo hablará acerca de sí mismo. Isolina Ballesteros en *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española* diferencia entre la primera persona narrativa y el género autobiográfico: “La primera persona en la novela puede ser un ‘yo’ observador que presenta un relato casi objetivo, como el que se escribiría en tercera persona, puede ser un ‘yo’ retórico que une observación e interpretación, o un ‘yo’ íntimo que actúa e interpreta desde una conciencia decididamente subjetiva...” (2). En sí las novelas escritas desde la primera persona, aunque narren desde la propia experiencia

personal, no siempre tienen en mente la rememoración de su propia vida y hasta pueden tomar una postura sumamente objetiva dependiendo de cómo el autor o autora quiera narrar su historia.

El yo autobiográfico o la autobiografía - no sólo el hablar desde el yo – es narrado desde el modo narrador-protagonista en donde el protagonista de la historia es también el narrador de esta. Este es precisamente el yo en el que nos enfocaremos en esta parte de la tesis. La autobiografía brinda un espacio personal y poderoso para el narrador en donde este tiene mayor control sobre su discurso y en general sobre lo que quiere discutir y cómo lo quiere hacer acerca de su propia vida. Esto ha hecho de este género un espacio que las mujeres de posguerra pudieron utilizar para narrar sus historias y afirmar cierta autonomía de sus relatos y más aun como personas.

El género autobiográfico no se identificó formalmente hasta finales del siglo XIX; aunque hasta hoy existen diferentes definiciones de este. La primera autobiografía aceptada en la cultura occidental es *Las Confesiones de San Agustín*, publicada en el siglo V, que relata su conversión al cristianismo. La Real Academia Española define la autobiografía como “la vida de una persona escrita por ella misma”. Mientras que Wilhelm Dilthey en *El mundo histórico* declara:

La autobiografía es la forma suprema y más instructiva en que se nos da la comprensión de la vida. En ella el curso de una vida es lo exterior, la manifestación sensible a partir de la cual la comprensión trata de penetrar en aquello que ha provocado este curso de vida dentro de un determinado medio. Y, ciertamente, quien comprende este curso de vida es idéntico con aquel que lo ha producido. De aquí resulta una intimidad especial del comprender (224).

Dilthey en su libro ofrece un acercamiento a la autobiografía que tiene que ver con el esfuerzo del ser humano por entender su pasado para después verter sus experiencias en un libro. Por otro lado, Paul De Man en su ensayo *La autobiografía como desfiguración* (1991) analiza los límites de este género:

Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto que produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?” (2).

Así Paul De Man toma una postura opuesta a la de Wilhelm Dilthey en donde ni el narrador de la autobiografía es creíble ni tampoco lo es el sujeto que al que se refiere el texto. De Man explica que tal vez la autobiografía se produce a partir de lo que ya está institucionalizado en el género y no como parte creativa del autor, otorgándole a su argumento rasgos posmodernos.

Según el artículo “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial” de Francisco Rodríguez para el crítico alemán Bernd Neumann la autobiografía se define mediante la distinción entre ella y la memoria:

Para este autor, la tipología genérica -distinción autobiografía/memoria- está planteada por la incorporación del individuo a los procesos económico-productivos del sistema capitalista<sup>13</sup>. Es autobiografía cuando el texto relata el período de la infancia, la adolescencia o la vejez, en el sentido de que son acontecimientos privados, propios del

---

<sup>13</sup> Neumann argumenta que la autobiografía se escribe cuando el narrador rememora su pasado pero desde un estado socioeconómico más alto. Esto se podría aplicar a San Agustín ya que el narra sus *Confesiones* siendo ya sacerdote desde una posición de poder.

sujeto, de su vida íntima. Por su parte, las memorias son el relato del período productivo de la persona, es decir, cuando desempeña un cargo reconocido socialmente. Desde este punto de vista, el ámbito de lo privado no tiene ninguna repercusión en la vida social de un pueblo. El género se delimita y modeliza por el contenido temático... (12).

Por su parte, Phillipe Lejeune dice que la autobiografía es “la narración retrospectiva en prosa que alguien hace de su propia existencia cuando pone el acento principal en su vida, especialmente en la historia de su propia personalidad” (50). Edith Vargas Jiménez resume el “El pacto autobiográfico” de Lejeune diciendo que

“[I]ntentó resolver el problema de la representación del sujeto (que la crítica posestructuralista había anulado con la muerte del autor) basándose en la referencialidad, es decir, en la necesaria relación identitaria entre autor, narrador y personaje principal, por la cual el texto se debía considerar como un discurso no ficticio pronunciado por una persona real; esto quería decir que el escritor, mediante su firma, le aseguraba al lector ser autor y protagonista de su discurso, por lo que le proponía que éste fuera leído con un valor no ficticio” (55).

Elizabeth Bruss y Rita Felski piensan similarmente a Lejeune y explican que no hay una forma autobiográfica intrínseca. Ellas argumentan que podemos entender mejor la

autobiography as a speech act which makes certain claims rather than as a structure governed by unique formal rules. First the author is assumed to be both creator and subject matter of the literary text (the autobiography presupposed ‘that some shared identity bind author, narrator, and character together’) Second, a claim is made for the truth-value of what the autobiography reports, however difficult it may in fact be to

ascertain this truth-value in practice. Third, the autobiographer purports to believe what she or he asserts (Felski 89).

A diferencia de Lejeune, Bruss y Felski, los filósofos Mijaíl Bajtín y Georges Gusdorf explican que la autobiografía no tiene que identificarse con el creador-protagonista de la novela sino que hay diferencias entre estos conceptos. De acuerdo con Vargas Jiménez, Bajtín concibe las relaciones de esta manera:

Es decir, el autor-observador es otro con respecto al héroe y gracias a esto puede tener una actitud creativa, pues tiene un excedente de visión que le permite dirigir y concluir la vivencia del personaje. Este excedente es posible en la autobiografía gracias a su carácter retrospectivo, es decir, gracias a que el autobiógrafo tiene una distancia temporal con respecto a la vivencia, que le permite diseñar su unidad y su identidad siguiendo un guión preconcebido, pues no debe olvidarse que la autobiografía, al ser una escritura motivada, se trata de una proclamación de identidad, como individuo y como sujeto público, que escribe con intenciones determinadas (57).

Durante la época de la posguerra Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Dolores Ibárruri y Juan Goytisolo fueron algunos de los escritores que se dedicaron a escribir sus memorias. Todas estas autobiografías pertenecen a todas estas categorías ya que todas no solo son autobiografías de narrador-protagonista sino que tienen la relación de Lejeune (autor-narrador-protagonista) y el común denominador de la mirada retrospectiva hacia el pasado. En el caso de *Nada*, Andrea reflexiona sobre su pasado desde un lugar más estable y maduro. Ella explica: “Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba; la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de



Aribau no me llevaba nada. Al menos así creía yo entonces” (297). Pero Andrea no se llevó *nada* como ella pensaba a la edad de diecinueve años. Como explica Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*<sup>14</sup>: “La prueba de que Andrea se llevaba algo de la calle de Aribau es ese relato que tenemos entre las manos, rescatado para el lector gracias a quien supo identificarse con su función de narrador testigo” (603).

Hasta ahora hemos visto varios acercamientos al género autobiográfico, pero ¿qué hace diferentes a las autobiografías femeninas de las autobiografías <<tradicionales>>? ¿Cómo es que el yo autobiográfico femenino transgrede los discursos patriarcales al contar sus experiencias? ¿Cuáles son algunas de las características de este tipo de novelas? ¿Qué es lo que hace una autobiografía específicamente femenina?

## II. LA AUTOBIOGRAFÍA FEMENINA

### 1. El cuestionamiento de la autobiografía tradicional

John Ruskin escribió en *The Stones of Venice*: “Great nations write their autobiographies in three manuscripts; the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three the only quite trustworthy one is the last” (citado de Haskell 309). Esta cita deja entender que existe una dialéctica entre todos los tipos de autobiografía que algunas veces pueden estar en desacuerdo. Lo importante es recordar que la autobiografía del arte de una sociedad es la más importante ya

---

<sup>14</sup> *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987) es una compilación de cuatro conferencias que Martín Gaité hizo en la Fundación Juan March en noviembre de 1986. En el texto Martín Gaité escoge a varias autoras para crear un esquema de la literatura española femenina empezando con mujeres intelectuales del Renacimiento dejadas en el olvido, Teresa de Jesús en el siglo XVI, el Romanticismo y su mujer ideal inexistente, hasta Laforet y otras grandes escritoras del siglo XX. La edición usada en esta tesis es la edición definitiva de 1992 que se encuentra en *Carmen Martín Gaité. Obras completas V. Ensayos II Ensayos literarios*. Ed. de José Teruel.

que esta refleja el verdadero estado del país del cual se escribe. Ruskin se refiere a que el arte expone la verdad, mientras que “*the book of deeds*” y “*the book of words*” pueden ser influidos por los que están en el poder. La autobiografía del arte saca a flote los sentimientos del país libremente ya que expresa el sentir de su pueblo a pesar de que contraste con las ideologías institucionalizadas.

Si bien tenemos como referencia *Las Confesiones de San Agustín*, *Confesiones* de Rousseau, *Poesía y verdad* de Goethe y en el caso español a *Lazarillo de Tormes* (1554), todas estas autobiografías clásicas son escritas desde un punto de vista masculino. En la literatura española contemporánea *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela “sigue... el modelo del pícaro, forma predilecta de la literatura clásica nacional. Su relato conecta con la fórmula iniciada por el *Lazarillo* y continuada luego por otras narraciones del género” nuevamente afirmando el yo como “una vida antinormativa y turbulenta, con frecuencia al margen de la ley o en la frontera dudosa entre la ley y la ilegalidad, tratando de hallar modos de justificación para su conducta” (Navajas 198-199).

A medida que el tiempo ha ido progresando la crítica feminista ha participado activamente “del debate teórico actual [y] ha asumido sus posiciones en relación con la autobiografía”. Esta crítica ha demostrado que este sujeto “supuestamente neutro pero en realidad occidental/blanco/masculino” solo ha extendido y afirmado la exclusión de las mujeres “de la autobiografía [que se asocia] con la grandeza de una vida pública” y así ha silenciado su voz (Araújo 77). Nara Araújo en su artículo “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?” explica que las apariciones femeninas en el género autobiográfico han sido escasas y no representativas de la experiencia femenina.

En su libro *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Robert Folkenflik copila diferentes ensayos sobre el género autobiográfico. En el artículo “Toward and Anti-Metaphysics of Autobiography”, Julia Watson declara que “Gusdorf regards autobiography as a cultural monument to the individualized subject of Western culture – inevitably white, male, and highly literate – and to the metaphysical aspiration of that culture itself, whose achievement was to produce a universalizing, transcendent subject memorialized by life writing in metaphors of stasis and permanence” (59). La autobiografía establecida y aceptada socialmente siempre ha sido la del hombre blanco, intelectual que es el único con “derecho” a la vida pública, manteniendo a todos los grupos minoritarios y a las mujeres en los márgenes. El hombre blanco e “inteligente” hace su vida pública, mientras que “los otros” se quedan silenciados. Esto quiere decir que las personas no pertenecientes al canon que invaden este territorio crean un conflicto y desestabilizan la idea del *bios*. Watson explica que el enfoque de las autobiografías “of writers who are canonical or whose life writings have canonical status points to the stubborn persistence of *bios* as giving cultural status to particular lives. In that sense autobiography has remained, in mainstream theorizing, <<the genre of exemplary lives<sup>15</sup>...>>” (61). Por consiguiente las únicas autobiografías con “valor” de ser documentadas son las del grupo dominante.

Bajo esta definición, históricamente la autobiografía occidental en sus principios estaba unida a la idea del triunfo masculino, mientras que las del esclavo, mujer, judío, etc. estaban ausentes en las corrientes aceptadas del *bios*. Por lo tanto, los hombres *hacen* y las mujeres – o los otros – *son* en relación al hombre. A pesar de esto, Laforet y Martín Gaité utilizaron el género como resistencia y le otorgaron a la protagonista su independencia, lo que rompe con la dicotomía de hacer y ser. Las intelectuales buscan hacer sus vidas públicas y vivir en esta esfera

---

<sup>15</sup> El énfasis es mío.

también, despojándose de la pasividad que se les ha sido asignada. De esta forma, estas “violán” el código de la interioridad al exteriorizarla e invaden el territorio masculino.

El hecho es que cuando buscamos figuras emblemáticas femeninas que hayan escrito autobiografías españolas antes del siglo XX, en la primera que se piensa es en Teresa de Jesús. La gran escritora española también escribió durante el Renacimiento y continúa siendo una figura popular en España. A pesar de esto, Teresa de Jesús no ha gozado de la misma difusión en España que Quevedo o Lope de Vega<sup>16</sup>. En su artículo, “Yo soy así y así me he construido. El poder de la voz autobiográfica femenina en la Edad Moderna hispana,” Nieves Baranda Leturio afirma:

El caso de Teresa de Jesús ilustra bien algunos procedimientos con que las mujeres pudieron sortear el veto que pesaba sobre una expresión del yo cuestionada: por un lado construyendo para su texto un marco pragmático en el que estaban autorizadas a realizar un acto de escritura; por otro empleando géneros o subgéneros retóricos correspondientes a ese marco, pero alterando algunas de sus características formales o temáticas para dar cabida a una expresión individual marcada por lo femenino. En ambos aspectos se actúa desde lo convencional, con lo que el acto queda socialmente justificado, pero se subvierte su sentido último para dar cabida en él a la expresión de un yo femenino que de otra

---

<sup>16</sup> Nieves Baranda Leturio explica que Teresa de Jesús empezó a escribir “su autobiografía, el *Libro de la vida...* con 47 años; y que el resto de sus escritos se componen en escasos años, entre 1572 y su muerte en 1582... **Ninguna de las obras llegó a verse publicada en vida** (el énfasis en mío), aunque tuvo una gran fama” entre monjas y curas que leían sus escritos (21). Asimismo, Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana* escribe que aparte de Teresa de Jesús “que en todo fue extraordinaria, pocos datos dignos de mención se encuentran en la biografía” de María de Zayas y Sotomayor o de Josefa Amar Borbón. María de Zayas y Sotomayor, “uno de nuestros prosistas más insignes del siglo XVII y precursora en cierto sentido de la novela psicológica, [de ella] no se sabe absolutamente nada, a pesar de que sus *Novelas amorosas y ejemplares* alcanzaron tantas ediciones como la obra de un Quevedo o un Cervantes... Ni siquiera se conoce la fecha de su muerte, ni los lugares donde habitualmente residió” (Obras completas 546-547). De esta manera se deja ver la marginación a la que la mujer intelectual siempre ha estado sujeta a través de la historia.

forma, como parte del grupo subalterno, no podría acceder a él. <<Estrategias del débil>><sup>17</sup>, según las llamó Josefina Ludmer ya en los años ochenta, es decir, métodos de los grupos subordinados para legitimarse y hacerse oír, superando las limitaciones, como agudamente señaló Spivak (24).

Lo cierto es que los libros de Teresa de Jesús fueron aceptados por su contenido fuertemente religioso. Desde ahí nacen las <<tácticas del débil<sup>18</sup>>>de la Santa que al obtener permiso para relatar sus experiencias en un contexto católico, también expone una sensibilidad femenina no antes vista. Teresa de Jesús era consciente de su *status* como mujer del siglo XVI y entendía que tenía que incluir el catolicismo para que sus textos fueran aceptados entre el clérigo y después ante el público, una estrategia que llevó a cabo con eficacia.

Textos canónicos del siglo XIX como *Sense and Sensibility* (1811) de Jane Austen, *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot, *Little Women* (1869) de Louisa May Alcott, *Middlemarch, a Study of Provincial Life* (1872) de George Eliot, *Anna Karenina* (1877) de Leo Tolstoy y *The Awakening* (1899) de Kate Chopin fueron los que resaltaban la definición de la mujer desde la visión patriarcal de las sociedades que les asignaron a la esfera privada.

Alexander R. Selimov explica que

---

<sup>17</sup> El énfasis en mío.

<sup>18</sup> Como ya se ha discutido en el primer capítulo las <<tácticas del débil>> de Teresa de Jesús son los actos de resistencia utilizados por mujeres intelectuales para poder expresarse. Sus estrategias cambian dependiendo del contexto en el que viven. Las intelectuales como Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán, Carmen Laforet, Mercè Rodoreda, Ana María Matute, Martín Gaité y Almudena Grandes tienen que usar su ingenio para evitar problemas con el sistema patriarcal en el que viven. Esto sucede más aun cuando los sistemas pertenecen a la Iglesia, se vive bajo un gobierno ultraderechista, totalitario o en campos literarios en donde las mujeres han sido consideradas como inferiores.

A pesar de que a partir del siglo xviii, el número de lectoras y escritoras comenzará a crecer como resultado de los avances ilustrados - según se ve por las portadas de las obras originales o traducidas y por las sugerencias de autores como Nifo y Josefa Amar y Borbón[...] -, la formación del canon de la literatura femenina experimenta una fuerte presión de la cultura patriarcal, y como consecuencia, se define a partir de la tradición moral conservadora. A las literatas se les impone una serie de restricciones y limitaciones; y la constante amenaza de la censura las lleva a tomar una actitud de autocensura (107).

Las mujeres en las novelas del siglo XIX son analizadas y descritas siempre desde la mirada masculina y al no poder escapar de su realidad, sus protagonistas se ahogan en su mediocridad. La experiencia femenina expresada en estas novelas se suponía que mostraba la realidad de la mujer en el mundo occidental. Joaquín Álvarez Barrientos en “El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII” explica que “la narrativa europea femenina será edificante y conservadora, apoyada en valores establecidos por la familia y la religión, sin atreverse a tocar ciertos temas, o todo lo más, haciéndolo de modo no problemático colocando a la mujer en un papel secundario y dependiente del hombre" (5). Esto no es exclusivo del siglo XVIII, sino que los discursos patriarcales fuertemente represivos continuaron hasta el siglo XX<sup>19</sup>. Por este motivo las escritoras debían de amoldar su escritura al sistema opresivo dominante que no dejaba que la mujer expresara lo que realmente quería hacer y cómo quería vivir.

---

<sup>19</sup> Este es un punto discutible puesto que la situación femenina a nivel mundial no es la misma. Mientras que las mujeres han obtenido el derecho a votar en la mayoría de países occidentales durante el siglo XX, otras apenas acaban de conseguirlo hace menos de diez años. Asimismo, a nivel mundial las mujeres no tienen el mismo acceso a educación y otros privilegios que goza el género masculino. Ya que esta tesis se enfoca en la situación española, cuando nos referimos a “la situación de la mujer”, nos referimos a la situación de la mujer occidental.

Tuvieron que pasar siglos en España para que saliera una autobiografía femenina crítica, social y nacionalmente aceptada que no se contextualizara en la religión y rechazara los roles forzados de la mujer. En *Nada*, Carmen Laforet presenta a Andrea, una joven huérfana alejada de la religión y desilusionada al encontrarse con una Barcelona en ruinas. Si bien, Teresa de Jesús se encontraba bajo la opresión masculina del siglo XVI, Laforet se encontraba bajo la represión extrema del franquismo en el siglo XX. A partir de esta represión es donde se producen narrativas como *La plaza del diamante* (1962), *Nada* (1944), *Primera Memoria* (1959), *El único camino* (1962), *Memorias de Pasionaria* (1984), y *El cuarto de atrás* (1978) y textos más actuales que todavía tocan la Guerra Civil y la dictadura como *Las edades de Lulú* (1989), *Malena es un nombre de tango* (1994) y *El tiempo entre costuras* (2009). Estos textos encuentran en el género autobiográfico un lugar para narrar sus historias.

Debido a que la autobiografía en España se da para figuras marginales como lo explicó Navajas – las mujeres intelectuales utilizaron este género como un espacio para establecer su independencia y su propia voz. Ballesteros explica que “Dentro del panorama de novelas que prefieren la forma autobiográfica se incluyen un gran número de novelas escritas por mujeres que[...] pretenden dar un tratamiento abierto a la experiencia femenina, para así definir su propia identidad a través de la escritura” (1). Joanne Frye declara que

Once the female ‘I’ has spoken, the subversion is begun – even in novels embedded in a patriarchal context, even in novels by men. The moment Richardson’s Clarissa Harlowe or Defoe’s Moll Flanders speaks in her own voice she initiates a resistance to the femininity text. By virtue of speaking as a woman, any female narrator-protagonist evokes some awareness of the disjunction between internal and external definitions and some recognition of her agency in self-narration. To speak directly in a personal voice is

to deny the exclusive right of male author-ity implicit in a public voice and to escape the expression of dominant ideologies upon which an omniscient narrator depends (51).

Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité, aunque sean mujeres, se posicionan en un lugar público con acciones que desafían la dictadura no solo exteriorizando los espacios de la interioridad y lo doméstico sino también encuadrando su narración en un género históricamente masculino. Ellas utilizan protagonistas activas y pensantes, dueñas de sus decisiones que tienen que tomar en un sistema que las reprime. Éstas tienen que aprender a navegar en un mundo de hombres. Al mismo tiempo, Laforet y Martín Gaité tienen que usar el lenguaje ya establecido para demostrar las dicotomías de interioridad/exterioridad y pasividad/actividad impuestas.

En el libro *Beyond Feminist Aesthetics*, Rita Felski arguye que no existe una estética feminista ni que todos los textos subversivos contienen temas o lenguajes de esta ideología. Sin embargo, Felski explica que un texto sí se puede leer como una construcción literaria con tanto significado político como subversivo en donde “[t]he complex structure of literary form and language is perceived to undermine, distance, or otherwise call into question the fixed meaning of [the dominant] ideology” (4). Para ella, no existe una estética exclusivamente feminista, sino diferentes técnicas que se utilizan como resistencia. De esta manera la ideología feminista sí se puede encontrar en trabajos literarios para socavar el paradigma patriarcal, pero sus <<tácticas del débil>> no solo les pertenecen a ellas<sup>20</sup>. Felski argumenta que la literatura “subversiva” va a la par con las condiciones sociales en que el texto se escribe para así proveer un contexto que el lector pueda entender: “The political value of such works of literature from the standpoint of feminism can be determined only by an investigation of their social functions and effects in relation to the interests of women in a particular historical context” (1).

---

<sup>20</sup> Como ya se ha señalado el género autobiográfico no es únicamente de la escritura femenina, pero sí se presta para dar voz a grupos marginados no reconocidos en la literatura dominante.



## 2. El yo relacional y el yo doble

La experiencia femenina difiere profundamente de la masculina. Las intelectuales en sus textos plasman la vida desde la perspectiva de la mujer y así subvierten lo establecido: hablar solamente desde la mirada del hombre. Puesto que las vivencias de la mujer vienen de los márgenes, los textos que se concentran en estas vivencias usan técnicas diferentes a los grupos dominantes para representar mejor su experiencia. Una de estas es cómo la mujer se relaciona con el mundo y cómo se le imponen responsabilidades basadas únicamente en su género.

Nara Araújo explica que “A diferencia de los grandes egos autobiográficos, como el de Rousseau[...] que ve a los otros como escenario para la autoexaltación dramática, en los textos de mujeres las otras voces son aspectos del 'yo autobiográfico'” (78). En *In a Different Voice*, Carol Gilligan explica que la mujer no es guiada por “the primacy and universality of individual rights, but rather on what she describes as a ‘very strong sense of being responsible to the world’” (21). Es así como la experiencia femenina se enfoca en las relaciones interpersonales y su responsabilidad moral con el mundo, no con ella misma. “This conception of morality as concerned with the activity of care centers moral development around the understanding of responsibility and relationships (mujeres), just as the conception of morality as fairness ties moral development to the understanding of rights and rules (hombres)” (Gilligan 19). Susan Friedman piensa similarmente y explica que en la experiencia femenina se puede encontrar, “una conciencia del ser en la cual el sujeto (femenino) siente mucho la relación con otros en una existencia interdependiente (Citado en Folkenflik 70).

En *The Doll's House* (1879), Henrik Ibsen le da un giro al yo femenino y subvierte la idea de que todas las mujeres son únicamente relacionales dándonos una protagonista que “rejected her stultifying middle-class life and infantilization within a ‘doll house’ and declared

her independence from men<sup>21</sup>” (Freedman 92). Al final del texto Nora Helmer se libra de su “prisión” y escapa hacia su lugar de nacimiento ya que ha pasado toda una vida sin saber lo que quiere y sin conocerse a sí misma.

A los reclamos de Nora sobre su condición de <<muñeca>> en una <<casa de juguete>>, viviendo manipulada por su marido con una personalidad impuesta, su esposo Helmer responde: “Oh, you blind, inexperienced creature![...] To forsake your home, your husband, and your children! And only think what people will say about it[...] Oh, it drives one wild! Is this the way you can evade your holiest duties?[...] **Are they not your duties to your husband and your children**<sup>22</sup>? (96). Aquí, el yo femenino es definido únicamente por sus relaciones familiares y no como un ser independiente con identidad propia. Helmer se dirige a Nora imponiéndole y reclamándole sus responsabilidades por ser mujer en relación con él (su esposo) y sus hijos, descartando su responsabilidad con ella misma.

De acuerdo con el sistema patriarcal, Nora solo debe de vivir para atender a los otros, no para su propia persona. Esta es la manera tradicional de retratar a la mujer. Ella es descrita constantemente en relación con sus parientes y conocidos y nunca es reconocida como un ser autónomo. En estos textos “la mujer normal” es únicamente relacional y si no actúa de forma acorde a lo establecido socialmente, es aislada y maltratada por la comunidad en donde vive. A pesar de esto, al final de *The Doll’s House*, Nora decide dejar a su familia en un acto de liberación. La protagonista en un acto de independencia deja de lado sus relaciones con otros y se enfoca en el compromiso que ella tiene consigo misma.

---

<sup>21</sup> Estelle Freedman hizo una compilación de textos – *The Essential Feminist Reader* – que ella considera los más importantes para la historia feminista. Estos son pasajes cortos de obras, conferencias, artículos, novelas, etc. que tratan el tema de la mujer.

<sup>22</sup> El énfasis es mío

Lo cierto es que textos como *The Doll's House* o *The Yellow Wallpaper*<sup>23</sup> (1892), en donde la protagonista se vuelve “loca”, apuntan a la independencia de la mujer y como esta “nueva mujer” emerge cuando piensa fuera de lo establecido. Si bien se ha determinado por el hombre que la mujer es un ser que “es” o “debe ser” relacional; cuando emerge una mujer nueva que no lo es, ésta desestabiliza la imagen de la mujer ya institucionalizada. Por consiguiente, a la mujer que no cabe en los parámetros aceptados de la conducta femenina se le tilda de “mujer rara” o “mujer mala”. Esto crea un conflicto en la identidad femenina en donde la mujer no sabe quién es o cómo comportarse al no poder reconciliar lo impuesto por la sociedad desde el exterior y lo que siente en su interior. Rita Gilligan explica que

The conflict between self and other thus constitutes the central moral problem for women, posing a dilemma whose resolution requires reconciliation between femininity and adulthood. In the absence of such reconciliation, the moral problem cannot be resolved. The ‘*good woman*<sup>24</sup>’ masks assertion in evasion, denying responsibility by claiming only to meet the needs of others, while the ‘*bad woman*<sup>25</sup>’ forgoes or renounces the commitments that bind her in self-deception and betrayal. It is precisely this dilemma – the conflict between compassion and autonomy, between virtue and power – which the feminine voice struggles to resolve in its effort to reclaim the self and to solve the moral problem in such a way that no one is hurt (70-71).

---

<sup>23</sup> Freedman explica que *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gillman “foreshadows later feminist critiques of men’s monopoly of medical care, the story details the morbid effects of the infantilization of women patients and, more generally, the societal constraints on women’s creativity. [Perkins] Gilman’s own mental state improved only when she rejected the claims of familial duty – leaving her husband and child – and embraced the life of the mind” (130).

<sup>24</sup> La cursiva es mía.

<sup>25</sup> La cursiva es mía.

Este dilema hace la experiencia femenina confusa y difícil de esclarecer. Mientras el hombre es un ser múltiple con varios roles en las esferas públicas (figura de autoridad) y privadas (padre de familia), la mujer no lo es. Para ella se han creado las dicotomías de la <<buena mujer>> y <<mala mujer>>, en donde si la mujer no actúa de acuerdo a las normas socialmente aceptadas será castigada y estigmatizada por <<el qué dirán>><sup>26</sup>. Siguiendo estas reglas patriarcales las protagonistas de *The Doll's House* y *The Yellow Wallpaper* caen en la categoría de <<mujeres anormales>> al abandonar a su familia en la primera y <<volverse loca>> en la segunda.

Mary G. Mason “argues that women writers delineate identity relationally, through connection to significant other, that ‘the self-discovery of female identity seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness, and the disclosure of female self is linked to the identification of some ‘other’ (citado en Folkenflik 69). La mujer por su característica de yo relacional es el otro del hombre y se describe en comparación con este. De aquí nacerán las dicotomías que describen los dos géneros. Isolina Ballesteros declara: “La mujer, que a menudo no se reconoce a sí misma en las imágenes de la representación tradicional, desarrolla una conciencia dual; sin poder despojarse drásticamente de un ‘yo’ social y culturalmente definido, aspira a dar expresión, a través de la escritura, al otro lado de su personalidad que se aleja de la prescripción cultural” (32). Asimismo, afirma Shari Benstock en *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*: “the alienation from the historically imposed image of the self is what motivates the writing, the creation of an alternate self in the autobiographical act” (41).

---

<sup>26</sup> Se puede ver esto en *La letra escarlata*.

Lo que Ballesteros y Benstock quieren decir es que en el espacio autobiográfico femenino se produce un desdoblamiento de la mujer en donde esta tiene su “yo” interno que ella reconoce como ella misma y un “yo” externo que viene de las percepciones de los otros. Gilligan explica que existen “these disparate visions [that] in their tension reflect the paradoxical truths of human experience – that we know ourselves as separate only insofar as we live in connection with others, and that we experience relationship only insofar as we differentiate other from self” (63). En *Understanding the Self* de Richard Stevens, Borges explica como existe una imagen pública y un yo paralelo que no se reconoce como tal:

The other one, the one called Borges, is the one things happen to. ... I know of Borges from the mail and see his name on a list of professors or in a biographical dictionary. I like hourglasses, maps eighteenth-century typography...; he shares these preferences, but in a vain way that turns them into the attributes of an actor. It would be an exaggeration to say that ours is a hostile relationship; I live, let myself go on living, so that Borges may contrive his literature, and this literature, and has achieved some valid pages, but those pages cannot save me, perhaps because what is good belongs to no one, not even to him, but rather to the language and to tradition. Besides, I am destined to perish, definitively, and only some instant of myself can survive him. Little by little, I am giving over everything to him, though I am quite aware of his perverse custom of falsifying and magnifying things... I shall remain in Borges, not in myself (if it is true that I am someone), but I recognize myself less in his books than in many others or in the laborious strumming of a guitar... I do not know which of us has written this page. (citado de Stevens 20).

En la teoría del espejo de Lacan, el filósofo explica el desdoblamiento del yo en el desarrollo infantil. En su artículo “The Self as Other”, Robert Folkenflik explica que “Jacques Lacan has claimed that in the infant there is a ‘mirror stage’ in which the infant gains a sense of self by seeing itself in a mirror. Perhaps there is a similar state in those autobiographers who undergo a conversion experience that is registered in their autobiographies and provides the point of departure from which autobiography is written” (216). Lacan explica cómo en el psicoanálisis el/la niño/a se ve en un espejo y se reconoce por primera vez a sí mismo. En su desarrollo psicológico el/la niño/a comprende su yo mental y su cuerpo y cómo los dos forman uno. El/la niño/a empieza a desarrollar su propia identidad y qué es lo que lo separa del “otro”. De esta forma, desde alrededor de los 18 meses, el/la pequeño/a puede empezar a verse como una persona independiente, pero al mismo tiempo también ve cómo otros lo perciben. Al igual que Borges, Lacan desarrolla la idea de lo que uno es y cómo es que se identifica, mientras que también está consciente que existe <<el otro yo>> que es cómo otros lo perciben. Sin embargo, la diferencia entre el desdoblamiento del Borges y Lacan es que mientras el hombre puede proyectarse privada y públicamente como desee, la mujer tiene que seguir las reglas de “la buena mujer” para ser aceptada socialmente. En otras palabras, el lugar del hombre intelectual es más aceptado y reconocido que el de la mujer intelectual que no sigue los parámetros del “ángel del hogar”.

El desdoblamiento del yo se ve en *Madame Bovary*, en donde la protagonista veía la vida a través de los libros románticos que leía, esperando una novela de amor perfecta con final feliz desde su interior, mientras que su vida exterior era exactamente lo contrario: una vida monótona y mediocre. Mientras que ella públicamente se mostraba como la mujer perfecta, abnegada e infantil, su interior anhelaba la pasión, el desenfreno de una novela del siglo XIX y lo encontró

en sus infidelidades que la castigarían con la muerte. En “Novel of Awakening”, Susan J. Rosowski expone que

For like Emma Bovary, Edna [Pontellier de la novela *The Awakening*] has a ‘dual life – that outward existence which conforms, the inward life which questions[...] Her outward existence is that of social roles – the roles of wife and mother. Her inner life, on the other hand, is that of imaginative release through dreams. Through dreams, one may be freed from arbitrary measurements, as Edna was when she dreamed of walking across a big field in which she ‘could see only the stretch of green before me, and I felt as if I must walk on forever, without coming to the end of it’ (citado de Abel, Hirsch y Langland 52-53).

Aunque las novelas mencionadas hayan sido escritas en el siglo XIX, el yo autobiográfico continúa siendo uno de los componentes más importantes en textos contemporáneos y las mujeres siguen lidiando con los mismos problemas. Julia Watson explica que “women’s sense of life was controlled by male narratives [mientras que] Heilbrun claims that ‘there will be narratives of female lives only when women no longer live their lives isolated in the houses and the stories of men’” (71).

En su libro Gilligan presenta el caso de Claire, una joven del siglo XX que presenta retos psicológicos similares a los de Edna Pontellier y Emma Bovary cuando se trata de su vida pública versus la interior. A pesar de que las últimas son personajes ficticios y todas se desenvuelvan en diferentes siglos, todas desarrollan yos dobles que son irreconciliables aunque con diferentes realidades. Claire es una estudiante universitaria que fue entrevistada dos veces. La primera cuando estaba en su último año universitario y la segunda cuando tenía veintisiete años. Cuando era más joven se le preguntó:

How would she describe herself to herself, she answers “confused,” saying that she should be able to say, “Well, I’m such and such,” but instead she finds herself “more unsure now than I think I have ever been.” Aware that “people see me in a certain way,” she has to find these images contradictory and constraining, “kind of found myself being pushed, being caught in the middle: I should be a good mother and daughter, I should be as a college woman, aggressive and high powered and career-oriented.”[...] she has come to realize that all these various roles just aren’t exactly right.” Thus she concludes: I am not necessarily the type of girlfriend I should be or that I’ve been perceived as, and I’m not necessarily the type of daughter that I’ve been perceived as. You grow up to find yourself in the way other people see you, and it’s very hard, all of a sudden, to start separating this and start realizing that really nobody else can make these decisions (51-52).

Claire tiene un yo doble. Ella todavía se describe “en conexión a su *status* de hija, madre, esposa, amante, etc.” (Ballesteros 95) en su vida personal y privada, naturaleza que contrasta con la pública de estudiante universitaria que debe ser intelectual y capaz. Esto crea en Claire una confusión de identidad puesto que no llega a conciliar lo que la sociedad quiere de ella con su propio sentir.

Así como en *The Doll’s House*, *The Yellow Wallpaper* y *Madame Bovary* las mujeres son constantemente recordadas y forzadas a asumir sus “responsabilidades femeninas”, en *Nada* y *El cuarto de atrás* las protagonistas también lo eran bajo el franquismo. Angustias continuamente intenta dominar a Andrea y decirle qué hacer. Ella le explica que las niñas buenas no salen y solo debían de estar en casa haciéndoles caso a los mayores. Cuando Angustias se va le dice: “Tú me has fallado, me has decepcionado. Creí encontrar un huerfanita ansiosa de cariño y he visto un



demonio de rebeldía, un ser que se ponía rígido si yo lo acariciaba... ¡Si te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!” (102-103), apuntando a la rebeldía de Andrea.

La acción subversiva más contundente en *Nada* en contra del yo relacional femenino se da cuando Andrea se vuelve independiente de toda su familia y hace lo que desea con su pensión. Al igual que Nora, Andrea se siente ahogada en un ambiente familiar sofocante. Por ende, Andrea se desliga de toda responsabilidad con parientes violentos y miserables y empieza a disfrutar de su autonomía. Ella dice: “La misma noche en que se marchó Angustias, yo había dicho que no quería comer en la casa y que, por lo tanto, sólo pagaría una mensualidad por mi habitación” (120). Andrea le dijo a Juan: “Sólo pagaré mi racionamiento de pan y mi habitación” (121). Este acto de rebelión contra el yo relacional se afirma todavía más cuando Andrea decide irse de Barcelona y vivir en Madrid con la familia de Ena. La protagonista no deja que sus lazos familiares o responsabilidad hacia sus parientes decidan su vida, sino que hace lo que es mejor para ella misma, enfocándose en su propio bienestar y poniendo su persona primero.

En el caso de *El cuarto de atrás*, la opresión hacia C. no viene de su familia, sino del dictador de su país. En España, Franco se consideraba el <<padre de la nación>>, mientras que sus habitantes eran sus hijos que le tenían que obedecer. En el capítulo “El escondite inglés<sup>27</sup>”, la protagonista explica que para ella la guerra y la posguerra fueron lo mismo. C. vivió esta época no queriendo ver/aceptar todo lo que estaba sucediendo ya que era demasiado traumático para procesar, por ende *El cuarto de atrás* se tiene que publicar después de la muerte de Franco.

---

<sup>27</sup> El escondite inglés es un juego infantil muy popular. Martín Gaité lo explica así: “Se pone un niño de espaldas, con un brazo contra la pared, y esconde la cara. Los otros se colocan detrás; a cierta distancia, y van avanzando a pasitos o corriendo, según. El que tiene los ojos tapados dice: <<Una, dos y tres, al escondite inglés>>, también deprisa o despacio, en eso está el engaño, cada vez de una manera, y después de decirlo, se vuelve de repente, por ver si sorprende a los otros en movimiento; al que pilla moviéndose, pierde. Pero casi siempre los ve quietos, se los encuentra un poco más cerca de su espalda, pero quietos, han avanzado sin que se dé cuenta” (95-96).

Asimismo, el escondite inglés puede apuntar a que cualquier movimiento que C. haga será controlado y si hace algo incorrecto, podría ser castigada. Esto lo hace Franco para inculcar miedo en “sus hijos”. En este capítulo C. rompe su yo relacional con el padre del país – Franco – y describe salidas de jóvenes prohibidas, el asesinato de su tío por ser comunista y sus “fugas”. El punto para Martín Gaité era resistirse y de una forma a otra transgredir el sistema patriarcal:

la frescura era un atributo tentador y ambiguo de libertad, igual que su pariente la locura. <<¿Ésa? Ésa es una loca>>; y sobre todos aquellos comportamientos anómalos y desafiantes [acciones que Martín Gaité hacía para subvertir la autoridad franquista] imperaba una estricta ley de fugas: las locas, las frescas y las ligeras de cascos andaban bordeando la frontera de la transgresión, y el algo se les daba irrevocablemente con la fuga”. (109)

Lo interesante es que las cuatro protagonistas: Nora (*The Doll's House*), Jane (*The Yellow Wallpaper*), Andrea (*Nada*) y C. (*El cuarto de atrás*), no se dejan dominar por las definiciones de la <<buenas mujer>> y se resisten a lo que se les impone, aunque esto quiera decir vivir “solas” e “irse de casa” (Nora y Andrea) o volverse “locas” y/o entrar en un “trance / fugarse” para narrar sus historias (Andrea y C.).

Asimismo *Nada* y *El cuarto de atrás* incorporan diferentes voces de la experiencia femenina. Carolyn Heilbrun en *Writing a Woman's Life*, explica que “Only in the last third of the twentieth century have women broken through to a realization of the narratives that have been controlling their lives” (60) exponiendo más eficazmente su experiencia. A través de Andrea, Laforet es capaz de transmitir una experiencia silenciada. Mientras que en el texto de Martín Gaité, la Andrea inteligente e independiente de *Nada* se ha vuelto una mujer madura e intelectual en “C.”. Por consiguiente, en ambos textos la autobiografía

“neutral/masculina/blanca/dominante” sigue un “process [where the] *bios* will inevitably be remade” (Watson 71)

### 3. La hermandad femenina

En el capítulo “On Confession<sup>28</sup>”, Felski explica que para las autobiografías feministas el individualismo de la protagonista no es tan importante como la representación de las experiencias femeninas vividas: “Feminist confession exemplifies the intersection between the autobiographical imperative to communicate the truth of unique individuality, and the feminist concern with the representative and intersubjective elements of women’s experience” (94). Los nuevos movimientos feministas traen consigo una “modification of the notion of individualism as it is exemplified in the male bourgeois autobiography” porque de esta manera

every woman will find some reflection of her own personality and feelings<sup>29</sup>[...] Much of this literature is primarily concerned not with the negation but rather with the affirmation of oppositional values and experiences, serving to identify communal norms which are perceived to bind together members of oppressed groups[...] Feminist confession, by contrast, is less concerned with unique individuality or notions of essential humanity than with delineating the specific problems and experiences which **bind women together**<sup>30</sup>. It thus tends to emphasize the ordinary events of a protagonist’s life, their typicality in relation to a notion of communal identity. ‘The legitimation for reporting these

---

<sup>28</sup> Este capítulo trata exclusivamente con el género autobiográfico femenino de manera de confesión y cómo puede ayudar o afectar negativamente a la narrativa femenina.

<sup>29</sup> Esta última cita se refiere a lo que dijo el publicista de la autobiografía de Ann Oakley. En su libro la autora cambia los nombres de los personajes para que no coincidan con los de <<su vida real>>.

<sup>30</sup> El énfasis es mío.

experiences lies precisely in their correspondence to other life histories, and all individual traits appear blurred or disguised, in order to emphasize their general validity and applicability' (93-95).

Estas ideas se dejan ver claramente en el capítulo XVIII de *Nada*. Aquí se da la confesión de la madre de Ena, Margarita, que le cuenta a Andrea el peligro que corre Ena al asociarse con Román. En una conversación de “mujer a mujer”, Margarita le confiesa <<su historia de amor>>. Ella de joven soñaba con Román como su “príncipe azul”, mientras ella se veía como “la heroína de *una novela romántica*<sup>31</sup>...” (236). Sin embargo, su enamoramiento propio del siglo XIX resultó una pesadilla en donde Román se burla de ella; lo que la desequilibra emocional y mentalmente. Al final, Margarita resolvió casarse “con el primer pretendiente a gusto de [su] padre, con Luis” (237-238). Andrea, por su condición de mujer, entiende la experiencia de Margarita y expresa su solidaridad al sentirse identificada con ella:

Nos quedamos calladas.

No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este idioma<sup>32</sup> de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado – como cargado de semillas – para esta labor de continuación de vida. Aunque todo en mí era entonces ácido e incompleto como la esperanza, yo lo entendía (242).

Laforet aquí trasmite la experiencia femenina en donde la hermandad entre mujeres se vuelve algo primordial y se utiliza como forma de protección ante el maltrato y la opresión

---

<sup>31</sup> El énfasis en mío.

<sup>32</sup> Se refiere al idioma femenino.

masculina. Esto es un acto no destacado anteriormente en las novelas del siglo XIX y se interpreta como un gesto de rebeldía en donde:

The possibility of this new women's plot is seen to depend upon a psychological transformation of the heroine, a shift in perspective which can occur abruptly, in the form of a sudden illumination which Carol Christ describes as similar to religious conversion, or gradually, through a steady accumulation of insights into the structures of power governing relationships between men and women. The inward recognition and rejection of the ideological basis of existing gender roles is expressed externally in the narrative through the act of leaving a husband or lover, the protagonist often choosing to live alone or with other women" (Felski 131).

La amistad entre Ena y Andrea y las confidencias entre Margarita y Andrea se convierten en sistemas de apoyo entre mujeres que luchan por sobrevivir en un sistema patriarcal. Lo que destacan Felski y Laforet es que una mujer es la única persona que puede entender la experiencia femenina y puede buscar apoyo en otras mujeres para ayudarse mutuamente. Felski afirma que lo importante de la narrativa es representar "aspects of experience, rather than those that mark the protagonist/narrator as unique, which are emphasized in relation to a notion of a communal female identity (Felski 95). De esta forma las mujeres pueden salir adelante juntas puesto que son seres relacionales, no individualistas.

En *The Voyage In* las editoras Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland compilan varios ensayos y artículos sobre el desarrollo femenino desde el siglo XIX hasta la actualidad. Aunque el libro se concentra más en el género del *Bildungsroman*, los textos ofrecen una mirada reveladora sobre la construcción del yo femenino y sobre la experiencia de la mujer en la literatura que también suceden en la autobiografía. En "*Female Stories of Experience*",

Elizabeth Langland compara las novelas *Little Women*<sup>33</sup> (1868) y *Work* (1873) de Louisa May Alcott. Langland explica que en *Little Women* todas las mujeres caben en el ideal femenino creado por el hombre, incluso la intelectual Jo March que al final de la novela sucumbe al matrimonio. Esta novela contrasta con *Work*<sup>34</sup> en donde las: “Women, the novel suggests, can affirm community; they do not measure achievement or find happiness in personal material gain, but in relationships and work (citado en Abel, Hirsch y Langland 117). La protagonista de esta última novela, Christie Devon se vuelve en la matriarca de una comunidad de mujeres que ella forma:

In its final scenes, Christie mediates between wealthy women, who want to help alleviate suffering, and working women, who need their help. She is herself the center of a family that includes her mother – and sister-in-law and her daughter. She extends this female community to include a fugitive slave, Hepsey, a laundress, Mrs. Wilkins, and a wealthy lady, formerly a pupil of hers. These several women join hands at the novel’s end, ‘A loving league of sisters, old and young, black and white, rich and poor, each ready to do her part to hasten the coming of the happy end’ ... (116).

De acuerdo con Langland, Alcott destaca en su novela la importancia de la comunidad femenina argumentando que esta puede llevar a cierta independencia y autonomía en un mundo

---

<sup>33</sup> Louisa May Alcott no quiso escribir *Little Women*. “Alcott’s biographer, Martha Saxton, tells us that... Louisa was reluctant to write the book that was to bring her so much fame and money. The project was something of an assignment. For years her father had discussed the need for plain stories for boy and girls about childish victories over selfishness and anger. And Louisa’s publisher wanted a ‘girl’s book’...” (Abel, Hirsh y Langland 117). *Little Women* para Alcott fue un relato difícil de escribir y la escritora en una carta a Sam May relata como los “publishers are very perverse & won’t let authors have their way so little women must grow up and be married off in a very stupid style” (118).

<sup>34</sup> *Work* es una de las pocas novelas de fines del siglo XIX en donde las mujeres se vuelven independientes y viven en comunidad. Sin embargo, cabe recalcar que esto no pasa por la separación entre la protagonista y su esposo, sino por la muerte de éste; lo que hace del libro un texto más aceptable socialmente.

patriarcal. Por consiguiente “Alcott’s *Work* is significant in that it affirms what *Little Women* ultimately has to deny: the importance of women together, the possibility of growth in female community” (Abel, Hirsch y Langland 116).

El yo autobiográfico representativo de la experiencia femenina también se produce en el aspecto físico de las protagonistas de *Nada* y *El cuarto de atrás*. En ambos trabajos no se sabe mucho de la apariencia de las protagonistas; facilitando el que se relacionen con su audiencia. De Andrea se sabe que es morena, delgada debido a la pobreza del país, y que no se siente tan bonita como las muchachas burguesas del mundo de Pons (Laforet 221). *El cuarto de atrás* es todavía más tajante y no narra nada sobre el aspecto de C., más que es una mujer madura de casi cincuenta años. Sabemos acerca de sus personalidades y vivencias a través de sus conversaciones con los otros personajes y sus reacciones a las situaciones que suceden o sucedieron a su alrededor. De esta manera Laforet al igual que Martín Gaité se concentra en las experiencias femeninas que unen a todas las mujeres independientemente de su apariencia física. Por consiguiente, Andrea y C. pueden ser cualquier mujer española de la época puesto que la experiencia femenina es la que las acerca y une.

#### **4. El destino de la mujer excepcional**

En el artículo “Spiritual *Bildung*: The Beautiful Soul as Paradigm”, Hirsch explica el destino de las mujeres intelectuales de los siglos XVIII y XIX a las que ella llama excepcionales. En el libro *Wilhelm Meister’s Apprenticeship* de Goethe se encuentra un texto insertado por la *Beautiful Soul* en donde esta proclama sus confesiones. Asimismo en *The Mill on the Floss* de George Eliot, se ve la historia de Maggie Tulliver. Hirsh explica que estos dos personajes son similares porque ellas “allow us to compare a male and a female development, and thereby to

assess the possibilities open to the exceptional young woman. Both women are unusually bright and curious; both learn that society **will not**<sup>35</sup> reward them for being, as Mr. Tulliver calls it, ‘too cute’” (34).

En el caso de la *Beautiful Soul*, esta se retira a la religión y vive una vida únicamente interior. La *Beautiful Soul* tiene que “cut herself off from family and community ties in order to find self-actualization in the spiritual life” (36). Mientras que en *The Mill on the Floss*, Maggie deja todo por regresar a su familia y muere ahogándose al final de la novela<sup>36</sup>. En estos dos textos se ven las dos únicas opciones para la mujer intelectual (excepcional) del siglo XIX: la muerte o el retiro completo.

La similitud entre Andrea, C. y las protagonistas de las novelas mencionadas no son casuales. Laforet y Martín Gaité todavía estaban subordinadas a estas ideas patriarcales bajo la dictadura y la falange. En *Nada* la opresión de Angustias se extendía hasta decirle a Andrea cuáles son los únicos roles en la que la mujer cabe y el estudiar o convertirse en una mujer intelectual no era uno de ellos:

-Cuando seas mayor entenderás por qué una mujer no debe andar sola en el mundo.

-¿Según tú una mujer si no puede casarse, no tiene más remedio que entrar en el convento?

-No es ésa mi idea. (Se removió inquieta.)

-Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos...

Yo he escogido el mío, y estoy orgullosa de ello. He procedido como una hija de mi

---

<sup>35</sup> El énfasis en mío.

<sup>36</sup> Hirsch hace una asociación de las protagonistas femeninas del siglo XIX con Antígona en donde esta revela en contra las leyes patriarcales siguiendo <<las leyes divinas>> y es condenada a muerte. En consecuencia Antígona se suicida.



familia debía hacer. Como tu madre hubiera hecho en mi caso. Y Dios sabrá entender mi sacrificio... (102). humano.

Asimismo ocurre con Martín Gaité que narra cómo las mujeres mayores la criticaban por sus habilidades intelectuales cuando era joven. Su madre siempre la defendía y apoyaba<sup>37</sup> sus estudios y su esfuerzo:

Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar[...] en cambio, siempre me alentó en mis estudios, y cuando, después de la guerra, venían mis amigos a casa en época de exámenes, nos entraba la merienda y nos miraba con envidia. <<Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta>> le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: <<Mujer que sabe latín no puede tener buen fin>>, y la miré con un agradecimiento eterno. Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el <<mal fin>> contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina. La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano (82).

En la primera escena, Andrea descubre explícitamente de parte de Angustias los ideales falangistas y religiosos que ubican a la mujer únicamente en el ámbito de lo privado y en donde es definida como madre o monja. Si es que estos “ideales” eran violados como en el caso de

---

<sup>37</sup> Una de las mayores diferencias entre la vida de Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité fue la presencia de la madre. La madre de Laforet murió cuando era niña y su relación con su padre era inexistente desde este evento. Mientras que la casa Martín Gaité siempre se mantuvo unida y el padre con tendencias liberales apoyaba la educación de sus dos hijas.

Maggie y la *Beautiful Soul*, las consecuencias era el retiro completo de la sociedad o la muerte. Lo mismo ocurre en la anécdota de Martín Gaité en donde su excepcionalidad intelectual no tiene cabida en un mundo patriarcal en donde si eres inteligente y mujer sólo puedes tener un <<mal fin>>. Por ende se margina a todos los otros papeles a los que la mujer puede aspirar si es que van en contra de la pasividad, la privacidad, el hogar y el régimen. La meta de Andrea y de C. tiene que ver con la universidad y su autonomía como persona. De acuerdo con la ideología de la Sección Femenina este papel no tenía cabida en España y por consiguiente relegaba sus ilusiones como no deseadas y dañinas para la sociedad española ya que no concordaban con el ideal maternal tradicional.

Las que caben en personajes femeninos difundidos por el sistema masculino por siglos son los otros personajes femeninos de *Nada*. Como ya se mencionó, Angustias es una religiosa hipócrita que se insinúa tuvo una aventura con su jefe y se vuelve monja, mientras que Gloria cabe en la definición masculina de la “prostituta”. Sin embargo, la que más se asemeja a la mujer ideal descrita por Simone de Beauvoir en *The Second Sex* es la abuela de Andrea. Esta es descrita como “the Eternal Feminine” que coincide con la representación de la “mujer honrosa” e “hija de familia” descrita por Angustias. Si es que en Angustias se ve la hipocresía en su <<vocación>> religiosa, la abuela sí la tiene. Gloria compara a Angustias con la abuela: “Porque la comparo con tu abuelita, que sí que es buena rezadora, y veo la diferencia... Mamá se queda toda traspasada como si le vinieran músicas del cielo a los oídos. Por las noches habla con Dios y con la Virgen[...] ¡Y qué buena es! Nunca ha salido de su casa y, sin embargo, entiende todas las locuras y las perdona” (108).

La abuela de Andrea es la “Angel of the House<sup>38</sup>” del discurso de Virginia Woolf “Professions of Women<sup>39</sup>”. Es la mujer sacrificada, abnegada, silenciosa, buena madre, buena hermana, buena hija, libre de pecado; en sí “la mujer perfecta” promovida por el franquismo. En su artículo “*The Long Road of Spanish Women Toward Equality*”, Valentina Fernández Vargas explica que “At any rate the ideal, or rather, the fate of the homemaker was to sing carols on Christmas Day and have all the children that her own fertility would determine” (46). Fernández enfatiza que las leyes aprobadas durante el franquismo fueron para mantener a la mujer como ama de casa, reducida a una <<máquina reproductora>> definida por su habilidad de dar a luz y encargada del cuidado de los hijos únicamente. Cualquier otro tipo de rol es menospreciado y antagonizado por la ley y la sociedad. Woolf describe al “Ángel de la casa” como:

She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it--in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all--I need not say it---she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty--her blushes, her great grace. In those days--the last of Queen Victoria--every house had its Angel (ebook).

En *In a Different Voice*, Carol Gilligan explica cómo generaciones mayores e incluso algunas mujeres jóvenes todavía tienen rasgos infantiles y no toman iniciativa en sus vidas sino

---

<sup>38</sup> El concepto del <<Ángel del hogar>> viene del poeta inglés Coventry Patmore, quien creyendo que su esposa Emily era la mujer perfecta e ideal, escribió el poema para ella. Patmore publicó *The Angel in the House* en 1854 en plena época victoriana.

<sup>39</sup> “Professions for Women” es una versión abreviada de un discurso que Virginia Woolf dio para la “National Society for Women’s Service” en el 21 de enero de 1931. Fue publicado postumamente en *The Death of the Moth and Other Essays*.

que se aferran a la pasividad del <<Ángel del hogar>>: “When women feel excluded from direct participation in society they see themselves as subject to a consensus or judgment made and enforced by the men on whose protection and support they depend and by whose names they are known” (67). Gilligan luego nos ofrece la historia de una mujer madura que explica su realidad femenina:

As a woman, I feel I never understood that I was a person, that I could make decisions and I had a right to make decisions. I always felt that that belonged to my father or my husband in some way, or church, which was always represented by a male clergyman. They were the three men in my life: father, husband, and clergyman, and they had much more to say about what I should or shouldn't do. They were really authority figures which I accepted (67).

Estas narrativas autoritarias y masculinas fueron inculcadas en mujeres a través de la historia y aunque en el primer tercio del siglo XX y durante la Segunda República, algunas mujeres intelectuales lucharon en distintos frentes por los derechos de la mujer, esto no fue una tarea fácil bajo una dictadura ultraderechista y el rechazo español hacia el feminismo.

Si bien, Virginia Woolf habla del “Ángel del hogar”, la autora también explica que la mata: “I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her[...] Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing...” (Woolf ebook). Psicólogas como Carol Gilligan, Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein, Jean Baker Miller hacen algo parecido a Woolf y analizan la construcción del yo y los pensamientos freudianos para cuestionarlos/matarlos. Ellas revisan y reescriben los paradigmas freudianos que tomaron fuerza a principios del siglo XX y fueron institucionalizados en las siguientes décadas, para luego validar la experiencia femenina y crear un espacio separado para esta. Al igual que

Virginia Woolf mata al “Ángel del hogar” para poder escribir libremente, ser ella misma y establecer su autonomía como escritora, las psicólogas “matan” las teorías freudianas interpretándolas desde un punto de vista femenino. Estas cuestionan el <<yo universal de Freud>> que verdaderamente fue siempre masculino; silenciando, rechazando y criticando la mirada femenina.

Gilligan indica que otros psicólogos como Robert May (1980), David McClelland (1975) y Broverman, Vogel, Clarkson y Rosenkrantz (1972) continuaron la explicación freudiana del desarrollo “humano” y continuaron afirmando la condición inferior de la mujer “[that fails] to fit existing models of human growth [and] may point to a problem of representation, a limitation in the conception of human condition, an omission of certain truths about life” (2). “In Freudian theory the presence or absence of the phallus determines gender: the female is simply a defective male – castrated, lacking, rather than other” (Abel, Hirsch y Langland 9). Según estas ideas, la mujer fue posicionada en un lugar de subordinación e infantil. Al no reconocer las diferencias entre la formación y el lenguaje femenino con el masculino y guiándose exclusivamente por lineamientos freudianos, los psicólogos rápidamente descartaron la voz de la mujer. En lugar de analizar las vivencias femeninas como una experiencia separada de la de los hombres, los psicólogos posicionaron la experiencia masculina como la única y a la que todos deberían aspirar. “In fact, while male protagonists struggle to find a hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonists must frequently struggle to voice any aspirations whatsoever. For a woman, social options are often so narrow that they preclude explorations of her milieu” (Abel, Hirsch y Langland 7). Así, el <<desarrollo humano>> “in which men’s experience stands for all of human experience [are] theories which eclipse the lives of women and shut out women’s voices” (Gilligan xiii).

Si en *Nada* y *El cuarto de atrás* estas ideas patriarcales se ven en hombres, personas extrañas y mayores del entorno de las protagonistas, Andrea y C. rompen con el estereotipo. En “Andrea’s Baggage: Reading (in) Laforet’s *Nada*”, Andrew Anderson explica que “[g]iven what we know about Andrea[...] it is easy to imagine that she was an introverted and “bookish” teenager who, during the two “pueblo” years, would have worked her way steadily through her father’s library, devouring the volumes with characteristically adolescent hunger and enthusiasm” (18). Ella llega a la casa Aribau con “un maletón muy pesado – porque estaba lleno de libros...” (13). Asimismo en *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité nos sitúa en su cuarto: ¡Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...!; libros que, para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos, texto sobre texto: docenas de libros que podría abrir y volver a cerrar, y que luego quedarían descolocados, apilados unos sobre otros...” (17). Desde el principio de ambas novelas, Andrea (la intelectual joven) y C. (la intelectual madura) nos muestran su “excepcionalidad” y utilizan los libros como señal de esta.

Lo interesante de ambas protagonistas es que no reaccionan como las mujeres del siglo XIX o como las falangistas del siglo XX, sino que se resisten a la ideología franquista. En su capítulo “The Novel of Self-Discovery”, Rita Felski indica que

The status of marriage as the goal and endpoint of female development is called into question by the emergence of a new plot which seeks to expose the insufficiencies of the old. The defining feature of the feminist text is a recognition and rejection of the ideological basis of the traditional script of heterosexual romance characterized by female passivity, dependence, and subordination, and an attempt to develop an alternative narrative and symbolic framework within which female identity can be located (129).

Mientras que en *El cuarto de atrás* no se hace mención de algún interés romántico de C., rompiendo inmediatamente con las novelas realistas del siglo XIX, en *Nada*, Andrea tiene dos pretendientes. Gerardo que es “uno de esos hombres que nacen sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud” (Laforet 147) y Pons que era “muy niño en realidad” (Laforet 226), obedecía lo que su madre le dictara y pertenecía al alta sociedad barcelonesa. Es con este último que Andrea aprende una lección profunda acerca de la vida. Al principio Andrea tiene una visión como la de Madame Bovary en donde los cuentos de hadas sí existen:

Al correr al espejo, contemplaba, temblorosa de emoción, mi transformación asombrosa en una rubia princesa – precisamente rubia, como describían los cuentos -, inmediatamente dotada, por gracia de belleza, con los atributos de dulzura, encanto y bondad, y el maravilloso de esparcir generosamente mis sonrisas[...] Tal vez el sentido de la vida para una mujer consiste únicamente en ser descubierta así, mirada de manera que ella misma se siente irradiante de luz (218)

La primera desilusión amorosa de Andrea no fue por un amor no correspondido o por un engaño de algún novio, sino que fue un evento de desencanto en donde ella empieza a darse cuenta que las princesas no existen y no existe un final feliz para todos. Por siglos las mujeres han vivido creyendo que si <<se portan bien>> y son <<buenas niñas>>, un príncipe azul vendrá por ellas y <<vivirán felices para siempre>>. Así es como Andrea actúa antes de llegar a la casa de Pons. Sin embargo, al experimentar la realidad de las jerarquías sociales basadas en apariencias y dinero, Andrea reacciona de la manera más racional de toda la novela y declara: “En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena de recordar más. A mi lado, dolores más grandes me habían dejado indiferente, hasta la burla...” (227). Esto rompe con los destinos de las

protagonistas del siglo XIX. Después de lamentar su desilusión, Andrea analiza lo sucedido y llega a la conclusión que “Así suele suceder en las novelas, en las películas, pero no en la vida... Me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo. De que no hay final en nuestra historia hasta que llega la muerte y el cuerpo deshace...” (251).

Roberta Johnson explica que la reacción de Andrea y el último capítulo de la novela “do not offer the neat closure of a nineteenth-century novel or a Hollywood movie but rather an uncertain future, neither resolutely optimistic nor pessimistic, with plenty of untidy loose ends and openings of new doors that still remain to be passed through as the account ends” (50). En este final realista Andrea no se volverá loca, no sucumbirá al matrimonio y no se retirará a la esfera mística o religiosa. Nosotros no sabremos si todavía vive en Madrid y si continúa en contacto con Ena, pero

The most significant thing, of course, is that the reader (of events) has turned into a writer: a writer who is, inevitably, going to impose some shape, some form, on the mass of raw materials that she is dealing with; a writer who now acknowledges the importance of both literature and “real life” in her formation; and one who sees the interpenetration of the two... (Anderson 24).

Andrea al final de la novela reconoce que la vida continúa y que es una experiencia difícil. Sus experiencias de formación la hacen más fuerte y al recordarlas se da cuenta cómo fue su desarrollo de joven a adulta. Ella narra su vida desde una perspectiva madura dándose cuenta de las situaciones que le pasaron. Asimismo hace Martín Gaité en *El cuarto de atrás*. Ambas intelectuales rompen con los estereotipos impuestos por la sociedad y utilizan el espacio de la autobiografía para denunciar, y resistir a las ideologías patriarcales impuestas utilizando una estrategia de debilidad deliberada.



### III. Conclusión

En “La autobiografía como insulto”, Noël Valis explica que en la autobiografía femenina existe la interioridad de lo privado y la exterioridad de lo público. La autora arguye que el escribir una autobiografía femenina – que se supone deber ser solamente privada – es insultar un territorio que debería de ser únicamente masculino:

Este movimiento dialéctico de lo privado y lo público se intensifica, pasando a una fase altamente conflictiva, cuando el sujeto del acto autobiográfico se percibe como transgresor contra el discurso público normativo. Es éste el caso de la mujer escritora del siglo pasado al intentar definirse como personalidad individual y autónoma en una sociedad que no admitía ni concebía la identidad femenina en la arena pública. La autobiografía constituye una revelación pública de la interioridad. Pero la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de una mujer, su identidad genérica como construcción cultural de la femineidad (2).

El hecho de hacer una autobiografía femenina trae consigo implicaciones de resistencia o insulto a los ideales patriarcales impuestos. *Nada* y *El cuarto de atrás* desafían el espacio público para narrar la experiencia femenina y así “violan” las reglas del espacio en donde lo público es el hombre y lo privado es la mujer. Ambos textos nacen desde el conflicto de la represión franquista con la experiencia del yo y se rebelan ante la necesidad de contar y documentar su historia; la versión de los hechos que ha sido silenciada. El yo femenino encuentra en la

autobiografía cierta autonomía para hacerlo y se convierte en un espacio de transgresión, rebeldía y resistencia.

## CAPÍTULO 3

### EL ESPACIO URBANO COMO TRANSGRESIÓN

#### I. EL ESPACIO

¿Qué es el espacio? ¿Cuáles son algunas definiciones de este? ¿Cómo se le puede categorizar? Existen diferentes maneras de concebir lo que es el espacio. La Real Academia Española tiene diferentes definiciones; sus primeras cuatro definiciones son: extensión que contiene toda la materia existente; parte de espacio ocupada por cada objeto material; espacio exterior; y la capacidad de un terreno o lugar (rae.es). Todas estas definiciones se refieren a espacios que son fácilmente accesibles a la percepción humana porque son visibles. Sin embargo, en su última definición, la Real Academia Española describe “espacios imaginarios como mundos irreales, fingidos por la fantasía” (rae.es); espacio que inmediatamente se puede relacionar con la literatura y con lo abstracto.

En *La producción del espacio*, Henri Lefebvre analiza cómo el concepto del espacio ha sido construido en la sociedad occidental. Normalmente cuando uno piensa en espacio, se refiere únicamente a espacios físicos, como explica Emilio Martínez en el prólogo del texto: “Durante largo tiempo, se ha tenido por costumbre presentar el espacio como un receptáculo vacío e inerte, como un espacio geométrico, euclidiano, que sólo posteriormente sería ocupado por cuerpos y objetos. Este espacio se ha hecho pasar por completamente inteligible, completamente transparente, objetivo, neutral y, con ello, inmutable, definitivo” (14). Este es el espacio concebido universalmente, el que pertenece a las ciencias y la geometría. Sin embargo, Lefebvre

desafía esta noción desarrollando un concepto del espacio más abierto. Lefebvre declara: “The fields we are concerned with are the *physical*- nature, the Cosmos; secondly, the *mental*, including logical and formal abstractions; and, thirdly, the *social*. In other words, we are concerned with logico-epistemological space, the space of social practice, the space occupied by sensory phenomena, including products of the imagination such as projects and projections, symbols and utopias (24). Esto quiere decir que existen diferentes maneras de concebir lo que es espacio:

1. El espacio percibido: “espacio de la experiencia material, que vincula realidad cotidiana... y realidad urbana” (15). Esto puede ser un cuarto, una silla, una puerta, una ciudad, etc.
2. El espacio concebido: espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, códigos de ordenación, fragmentación y restricción (16).
3. El espacio vivido – el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial (16).

En su libro *Space and Place: The Perspective of Experience*, el geógrafo Yi-Fu Tuan explica la diferencia entre lo que es el espacio y el lugar. Definiendo al espacio como un concepto mucho más abstracto y flexible:

"Space" is more abstract than "place." What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. Architects talk about the spatial qualities of place; they can equally well speak of the locational (place) qualities of space. The ideas "space" and "place" require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice

versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place (6).

Michael Heller en *Loft Jazz: Improvising New York in the 1970s* está de acuerdo con Yi-Fu Tuan y declara que

Simply put, space generally refers to an open, abstract grid, an unfilled medium that stretches out indefinitely but can be carved into smaller units. Place connotes an actual set of objects at a location and a particular moment in time. A single lot of real estate marked off on a map represents a way of thinking in terms of space; the home that sits on that lot, filled with sofas, appliances, family photos, and the like, refers to a specific place[...] **Place is security, space is freedom**<sup>40</sup>: we are attached to the one and long for the other (133).

En su ensayo “Street Haunting: A London Adventure”, Virginia Woolf parece hacer esta distinción y explica que “As we step out of the house on a fine evening..., we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers” refiriéndose a la transformación que ocurre cuando uno se encuentra en el espacio urbano y se convierte en uno más en la multitud, perdiendo de cierta manera un poco de su identidad. Woolf continúa explicando que “... [urban] society is so agreeable after the solitude of one’s own room<sup>41</sup>. For [in one’s own room] we sit surrounded by objects which perpetually express the oddity of our own temperaments and enforce the memories of our own experience (ebook)”.

---

<sup>40</sup> El énfasis es mío.

<sup>41</sup> Se podría afirmar que *A Room of One’s Own* de Woolf es similar a *El cuarto de atrás* de Martín Gaité, ya que ambos apuntan al espacio imaginario y a un espacio propio en donde se crea la literatura. Asimismo, ambas escritoras crean su literatura que se origina en los recuerdos y experiencias vividas.

Cuando Virginia Woolf se refiere a “one’s own room” en esta cita, se podría argumentar que hace una doble referencia. La primera se refiere al dormitorio de uno como un lugar personal visible que uno decora a su gusto y define con su personalidad (la concepción tradicional del espacio y la definición de Yi-Fu Tuan de lugar). En la segunda, Woolf puede referirse a su libro *Una habitación propia* en donde uno se encierra no solo en su cuarto, sino también en sus pensamientos. De acuerdo con Woolf, después de que uno se ha encerrado por un largo tiempo en su “propia habitación” (la física y la mental), la persona encuentra un espacio agradable (“a breath of fresh air”) al tener contacto con lo exterior (el espacio urbano). Si nos enfocamos en las concepciones de lugar y espacio de Yi-Fu Tuan, la escritora hace la misma distinción puesto que la casa puede ser considerada como lugar y el espacio puede apuntar a la ciudad.

Para Yi-Fu Tuan – como para LeFebvre – el espacio va a la par con la experiencia: “Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization” (8). El geógrafo está interesado en cómo se forma la experiencia en el espacio. Yi-Fu Tuan argumenta que la experiencia está llena de emociones y pensamientos que uno mismo tiene para discernir su entorno y esto influye en la manera que el mundo es estructurado por la persona. Por consiguiente, el espacio de nuestro ambiente tiene influencia en cómo experimentamos y construimos nuestras vidas.

Janet Wolff en “Gender And The Haunting Of Cities”, explica que Michel de Certeau en su much quoted essay, ‘Walking in the city’, draws a distinction between, on the one hand, what de Certeau call the ‘concept-city’ of urban discourse and, on the other hand, the

specific spatial practices of city inhabitants. The former – the imaginary totalization of urban planners and social theorists – cannot account for, or even perceive, the actual movements in the streets – the ‘pedestrian speech acts’ of urban dwellers” (citado en D’Souza y McDonough 25).

Lo que de Certeau quiere decir es que en el espacio urbano no solamente existe lo que se encuentra documentado en los planos de los ingenieros y de los planificadores urbanos. Para él, las experiencias humanas en la ciudad van más allá de lo que está representado en los documentos oficiales. Esto apunta a que lo documentado, lo que ha sido “representado” no siempre encapsula todas las vivencias e interacciones entre personas. Este mismo concepto se puede aplicar a la literatura y al arte en general. Así como los planos no enseñan la totalidad de la experiencia urbana – excluyendo siempre la experiencia femenina del punto de vista femenino – la literatura no lo hace tampoco.

De Certeau explica que las acciones en la ciudad van más allá de lo que se enseña y la experiencia urbana es más compleja que sólo <<caminar por la ciudad>>. Él llama “‘the rhetoric of walking’ the ways in which walking in practice manipulates the formal codes of city space, both using them and transgressing them in ways disallowed (that is, rendered invisible) by the concept-city” (citado en D’ Souza y McDonough 25). El <<concept-city>> o “concepto-ciudad<sup>42</sup>” es a lo que estamos acostumbrados a pensar cuando pensamos en el espacio urbano y cómo es que ha sido dividido en diferentes micro-lugares: desde grandes edificios corporativos a casas residenciales en las afueras de la ciudad a los barrios socioeconómicos de bajo nivel. El hecho es que las personas (hombres y mujeres) se mueven y caminan en todos estos espacios independientemente de su nivel económico, orientación sexual, género, raza, edad, etc. y esto

---

<sup>42</sup> Mi propia traducción.

origina que los habitantes transgredan los espacios a los que “no pertenecen” y nazcan experiencias personales que no son representadas ni reconocidas. El espacio urbano es mucho más complejo que las divisiones hechas en los planos o los grandes libros que se suponen “reflejan” la experiencia urbana. La ciudad es un organismo en donde se dan varios encuentros que no son totalmente reflejados en documentos oficiales pero son parte de la existencia del ser humano.

Utilizando las definiciones y conceptos de Lefebvre, Yi-Fu Tuan y de Certeau en este capítulo me propongo analizar el espacio urbano desde la perspectiva femenina como una táctica de transgresión al sistema patriarcal franquista. Estos tres intelectuales estaban interesados en <<la experiencia en los espacios>> dándole validez a la experiencia urbana visible/invisible o documentada/silenciada. Yo estoy interesada en la experiencia femenina en el espacio de la ciudad que no ha sido bien representada debido a la transgresión que ocurre cuando la mujer entra la calle.

Si bien las mujeres intelectuales utilizaron el género autobiográfico para resistirse al silenciamiento de su experiencia bajo el franquismo, ellas también lo hicieron saliendo a las calles y escribiendo sus experiencias urbanas. Por este motivo estoy interesada en explorar la experiencia de la mujer *voyageuse* o la *flâneuse* en *Nada* y *El cuarto de atrás*. Argumento que Laforet y Martín Gaité utilizaron este concepto para narrar sus historias y romper con reglas legales y sociales impuestas por una sociedad que favorecía sólo al género masculino en el espacio urbano, estableciendo más claramente en el caso de Andrea a la *flâneuse* en la literatura española.

Para esto, primero me gustaría proveer un contexto de cómo se originó el espacio urbano que dio a luz al concepto del *flâneur* de Charles Baudelaire. Este es el concepto tradicional



utilizado por los geógrafos y teóricos para identificar a la persona que vaga por las calles como observador. Después me gustaría analizar cómo la mujer ha experimentado la ciudad desde su perspectiva, la no tradicional, la de los márgenes, la no documentada. Con esto intentaré responder a estas preguntas: ¿Cómo empieza el espacio urbano? ¿Qué / quién es el *flâneur*? ¿Quién / Qué es una *flâneuse*? ¿Cómo mira el *flâneur* a la *flâneuse*? ¿Cómo es que Laforet y Martín Gaité juegan con las reglas sociales utilizando los espacios? ¿Cómo afectan los espacios urbanos la experiencia femenina? ¿Cómo es que los espacios urbanos se transforman en un espacio de transgresión cuando la mujer los pisa?

## **II. El nacimiento del espacio urbano y el *flâneur***

A partir de la Ilustración la concepción de la vida humana cambió y se produjeron reacciones a la idea del progreso promovido durante el siglo XVIII. El Romanticismo del siglo XIX fue una de estas reacciones y trajo consigo el cuestionamiento del raciocinio de la Ilustración y por ende el cuestionamiento del capitalismo y sus consecuencias. Figuras como Lord Byron (1788-1826), Victor Hugo (1802-1885) y Edgar Allan Poe (1809-1849) fueron representantes importantes de todo el movimiento como también lo fue Charles Baudelaire (1821-1867).

Asimismo a mediados del siglo XIX en la capital parisina se produjeron cambios arquitectónicos y de urbanización para modernizar la ciudad bajo el mandato de Napoleón III y el liderazgo de Georges-Eugène, Barón Haussmann. Es a partir del siglo XIX que París y otras ciudades importantes del mundo occidental, como Londres y Berlín, empezaron a modernizarse

construyendo los grandes bulevares y calles que borraron las construcciones obsoletas y antiguas de los siglos pasados.

En medio de todos estos cambios estructurales de modernización en Francia, Baudelaire publicó el ensayo *The Painter of Modern life* en 1863. En este ensayo, el poeta describió el tan célebre concepto del *flâneur* que se basa en el pintor Constantin Guys<sup>43</sup> para describir al *voyageur* urbano. Lo más importante del *flâneur* es que es un **hombre burgués** que deambula por ciudades cosmopolitas como París, Londres o Berlín o cualquier ciudad urbana europea ya que él mismo se vuelve en un producto de los eventos pasados en Europa. Mientras que el *flâneur* pasea y camina a través de las calles exuberantes de París, este absorbe el ambiente cosmopolita con su sensibilidad única. Es desde este momento como el espacio urbano se transforma en un factor muy importante de la cultura occidental. A medida que se construían más edificios, las capitales mundiales se veían llenas con un influjo de personas que salían a menudo para admirar las nuevas obras arquitectónicas y la industrialización de la <<nueva ciudad>>.

El historiador Gregory Shaya en “The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910” explica que el *flâneur* “was a figure of the modern artist-poet, a figure keenly aware of the bustle of modern life, an amateur detective and investigator of the city, but also a sign of the alienation of the city and of capitalism” (47). Según Shaya, el *flâneur* se desarrolló en una capital francesa que se encontraba llena de masas muy diferentes a las de los siglos anteriores,

---

<sup>43</sup> Muchos se sorprendieron que Baudelaire hubiera escogido a Constantin Guys como eje del *flâneur*. Para ellos Guys no estaba a la altura de otros pintores de la época. Sin embargo, para Baudelaire no era así puesto que Guys podía ser pasar desapercibido como un “buen *flâneur*”, acción casi imposible para los pintores bien reconocidos.

[I]n the mass press of the late nineteenth century and early twentieth century, the crowd that gathered at a crime or a catastrophe served as model for the public itself. It was no less than a means of constructing a new understanding of a public than came together out the spell of class and politics. In contrast to the reasonable, abstract public of late eighteenth century and early nineteenth century “public opinion,” the mass press nurtured and exploited a new, mass public, one that was defined by sensations, passions, and curiosity: a public street crowd... The Frankfurt School theorists lamented the commercial concentration of radio and cinema and highlighted the web of ideological interest that lay behind the uniformity of mass-produced, mass-consumed culture (42).

En el capítulo “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” de su libro *Dialectic of the Enlightenment*, los teóricos Theodor Adorno y Max Horkheimer declaran que durante esta época:

Culture [was] infecting everything with sameness, Film, radio, and magazines form a system. Each brand of culture is unanimous within itself and all are unanimous together [mientras que] the town-planning projects, which are supposed perpetuate individuals as autonomous units as hygienic small apartments, subjugate them only more completely to their adversary, the total power of capital. Just as the occupants of city centers are uniformly summoned there for purposes of work and leisure, as producers and consumers, so the living cells crystallize into homogeneous, well-organized complexes (94-95).

En su artículo “The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, Susan Buck-Morss explica que para Walter Benjamin “*Passagen-Werk* [o el *Arcade Project*] is... a historical lexicon of the capitalist origins of modernity, a collection of concrete, factual

images of urban experience. Benjamin handled these facts as if they were politically charged, capable of transmitting revolutionary energy across generations” (99).

De esta forma es como van surgiendo nuevas configuraciones del espacio urbano. A los fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la ciudad como espacio se encontraba en un proceso de cambio en donde las masas viven una época nunca antes experimentada. Por ende, los teóricos de la época hasta la actualidad formulan diferentes versiones del fenómeno ocurrido en las capitales grandes capitales cosmopolitas. Mientras que Jürgen Habermas en *Structural Transformation of the Bourgeois Public Sphere* (1962) declara que las masas de este tiempo no eran un público para las transformaciones de la ciudad y no tenían espacio para una discusión racional-crítica, Vanessa Schwartz opina lo contrario (citado en Shaya 43). Schwartz en su libro *Spectacular Realities* (1998) arguye que las masas tempranas de fines del siglo XIX no eran pasivas y eran más complicadas de lo que Habermas suponía:

In the wax displays at the Musée Grevin, in panoramas and in early cinema, this “spectacularized reality” was offered up as a visual for an eager public... Her crowd is the audience at a spectacle... assembled before “the spectacular and sensational urban life promoted on the boulevards and in the mass press” was not a compact of alienated consumers. “[T]he urban mob happily assembled as a new collective in front of the spectacle of the real” It was a new crowd, to be juxtaposed to the dangerous, revolutionary crowds so familiar to French history, a new crowd composed of all classes, of men and women, a new crowd formed by a democratizing commercial culture<sup>44</sup> (citado en Shaya 43).

---

<sup>44</sup> En sus notas a pie de página Shaya critica el argumento de Schwartz explicando que aunque ella sí “conveys the fin-de-siècle commercialization of the real... her explanation for the meanings of this new form spectatorship is less than satisfying... [it is not clear] whether this ‘new crowd’ was a new form of sociability or the figurative

Si bien los teóricos han tenido diferentes descripciones de las masas y la industrialización europea del siglo XIX, lo cierto es que todos están de acuerdo con el fenómeno que creó una <<nueva multitud de gente>>. A diferencia del período feudal, ya para mediados del siglo XIX las personas caminaban y “Walking was fundamental to the new liberty of labor in cities” (Brown y Shortell 1). Según Tim Cresswell,

The idea of mobility as liberty and freedom would have made little sense in feudal society. In the early modern period, as cities grew and people were displaced from the land, the practice and ideology of mobility was transformed. New mobile figures began to inhabit the landscapes of Europe. Mobility as a right accompanied the rise of the figure of the modern citizen who was granted the right to move at will... (citado en Brown y Shortell 1).

Timothy Shortell y Evrick Brown explican que “Local politicians, workers, shoppers, protesters, busy commuters, tourists, *flâneurs*, panhandlers, urban ethnographers [and many more] social actors occupy city streets as an essential part of their quotidian routines” (1). Una de las personas de esta multitud es el *flâneur*. Charles Baudelaire describe al *flâneur* como un hombre que se confunde con su entorno callejero. Las calles se convierten en su casa a medida que él forma parte de ellas, pero al mismo tiempo mantiene su lugar de espectador. Él dice:

The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude,

---

construction of mass culture itself o cómo es que las masas “were able to be part of the spectacle and yet command it and yet command it at the same time”. Lo que Shaya rescata del argumento de Schwartz es “the rejection of the bad old view of mass culture” (43).

amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world – such are a few of the slightest pleasures of those independent, passionate, impartial natures which the tongue can but clumsily define... (9).

En la introducción a la compilación del libro *The Painter of Modern Life and Other Essays* (1995), Jonathan Mayne escribe que el *flâneur* baudelairiano tiene una característica que lo distingue de otras personas que “vagan” por la ciudad. Para el escritor francés el principio del *flâneur* “is nearly always *volupté* – the shock of pleasure experienced in front of a work of art; the poet-critic then proceeds to examine and analyse the *pourquoi* – the why and the wherefore – until finally he is able to transform this initial shock of pleasure into knowledge – the *volupté* into *connaissance*” (x). De esto habla directamente Baudelaire:

The spectator becomes the translator, so to speak, of a translation which is always clear and thrilling... all good and true draughtsmen draw from the image imprinted on their brains, and not from nature... An artist with a perfect sense of form but one accustomed to relying above all on his memory and his imagination will find himself at the mercy of a riot of details all clamouring for justice with the fury of a mob in love with absolute equality (15-16). (ver figura 1).



**Figura 1** From Louis Huart, *Physiologie du flâneur* (1841)

En los 1930 Walter Benjamin retomó el concepto del *flâneur*. Yomna Saber resume el pensamiento de Benjamin de esta manera: “*flânerie* is reading the city while strolling among its crowds. The *flâneur* can access all the areas of the city. Benjamin’s reading of Baudelaire’s poetry depicts the *flâneur* ‘who goes botanizing on the asphalt’ as the male middle-class stroller in an urban setting moving anonymously through the crowd and allowing it to direct him since he has no specific aim’. The *flâneur* is the insightful observer who sees what others hardly take notice of; and through his gaze he rewrites the city according to his own construction of it” (70).

En el libro *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in nineteenth-century Paris*, los editores Aruna D’Souza y Tom McDonough copilan diferentes ensayos sobre el *flâneur* y la existencia de la *flâneuse*. Específicamente en el artículo “Gender and the Haunting of Cities”, Janet Wolff explica que “Benjamin himself believed that the decline of the Paris arcades, brought about by the Haussmannization of the city, signaled the end of *flânerie*, the department store itself epitomizing this transformation” (21). Por consiguiente, Benjamin tomó una postura marxista para analizar al *flâneur* baudelariano cuya definición es “*aimlessness* of the strolling, and the *reflectiveness* of the gaze” (citado en D’Souza y

McDonough 21). Para Benjamin, el *flâneur* se vuelve extinto a medida que Haussmann reconstruye París de forma en que él no puede pasear sin rumbo sino que termina en el mismo centro comercial – un lugar de consumo, cerrado y normalmente relacionado con la experiencia femenina.

Asimismo, en su artículo “Imagining the *flâneur* as a woman”, Elfriede Dreyer y Estelle McDowall basándose en las escrituras de Walter Benjamin sobre el *flâneur*, explican que debido a la industrialización y el capitalismo moderno,

The city streets of the nineteenth century did not lend itself to strolling, since wide pavements were the exception and the threat of vehicles were ever present... Therefore, the arcades – especially the arcades of the Paris city streets, described as passageways lined with shops – provided the city stroller with a setting and were influential in the coining of the notion of the *flâneur* and formed the basis of the *flâneur's* experiences.

Baudelaire never described the masses or the city in which the *flâneur* is so at home, but he placed the *flâneur* in a universal urban and overcrowded environment... (31).

La definición del *flâneur* de Benjamin era muy similar a las definiciones de los sociólogos de la época. En *The Metropolis of Mental Life* (1903), el reconocido sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918) estaba interesado en cómo el exterior afecta la vida del individuo en la época de la modernidad. Simmel argumenta que este se resiste a ser tragado por el mecanismo socio-tecnológico de la época para poder mantener su individualidad. Él exploró los aspectos de la existencia urbana “in particular its increased tempo, its greater impersonality and its cultivation of a detached (blasé) attitude. [Para Simmel] the typical urban dweller is accustomed to a state of anonymity unknown in the face-to-face communities of rural society, or



even of small-city life. The *flâneur* emerges both as a possibility created by such conditions, and as the prime exponent of urban living” (citado en D’Souza y McDonough 19).

Baudelaire también le da al *flâneur* ciertas características del "dandy". Ambos son hombres burgueses, desocupados con la libertad de navegar las calles modernas sin preocupaciones. Baudelaire describe al "dandy" como: “The man who is rich and idle, and who even if blasé, has no other occupation than the perpetual pursuit of happiness; the man who has been brought up amid luxury... he, in short, whose solitary profession is elegance, will always and at all times possess a distinct type of physiognomy... Dandyism [is] an institution beyond the laws, itself has rigorous laws which all its subject must strictly obey... (26). Al dandy y al *flâneur* les gusta estar en la ciudad en medio de la gente y mirar lo que ocurre a su alrededor.

A pesar de estas similitudes, el dandy y el *flâneur* difieren en lo más importante y eso es que el dandy no tiene “other calling but to cultivate the idea of beauty in their persons, to satisfy their passions, to feel and to think. They thus possess a vast abundance both of time and money, without which fantasy, reduced to a state of passing reverie, can hardly be translated into action” (Baudelaire 27). La atención del dandy se enfoca en sí mismo y en sus gustos, mientras que la atención del *flâneur* está solamente en la persona que observa. Igualmente, el dandy no produce una reacción a lo que presencia, sino que es una figura pasiva concentrada en su persona; el *flâneur*, por otra parte, sí reflexiona sobre los acontecimientos vistos en la ciudad y escribe (como Baudelaire) o pinta (como Constantin Guys) sobre ellos. En su libro *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Deborah Parsons explica: “An important difference between the ‘dandy’ and the *flâneur* is that the latter observes whilst the former displays himself for observation” (20).

En su influyente artículo “The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity” (1985), Janet Wolff escribe que “The *flâneur* is the modern hero; his experience, like that of Guys, is that of a freedom to move about in the city, observing and being observed, but never interacting with others. A related figure in the literature of modernity is the *stranger*. One of Baudelaire’s prose poems, *Paris Speen*, is entitled *L’etranger*”. Cuando le preguntan si ama a su padre, madre, hermana, hermano? Él contesta que no, “affirming that he simply loves the passing clouds (40). Para Georg Simmel “the stranger is not a man without attachment and involvements, however. He is characterized by a particular kind of ‘inorganic’ membership of the group, not having been a member from its beginning, but having settled down in a new place. He is ‘the person who comes today and stays tomorrow’” (citado en Wolff 40).

Examinando todas las definiciones del *flâneur* tradicional se deduce que la mayoría de los estudios hechos sobre el espectador urbano han sido asociados con personajes masculinos y burgueses, marginalizando y borrando a la *flâneuse* – la versión femenina del *flâneur* – de la historia y la cultura. Wolff declara: “These heroes of modernity thus share the possibility and the prospect of lone travel, of voluntary up-rooting, of anonymous arrival at a new place. They are, of course **all men**<sup>45</sup>” (40).

Si bien en la autobiografía las mujeres intelectuales encontraron un género en donde podían expresar su experiencia haciéndola pública y retar a los sistemas patriarcales, en el espacio urbano, estas físicamente desafiaban un lugar históricamente masculino con sus cuerpos. En su libro *Flâneuse Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London* (2017), Lauren Elkin explica que “it’s the centre of cities where women have been powered, by plunging into the heart of them, and walking where they’re not meant to. Walking where other

---

<sup>45</sup> El énfasis es mío.

people (men) walk without eliciting comment. That is the transgressive act. You don't need to crunch around in Gore-Tex to be subversive, if you're a woman. Just walk out your front door" (20).

Siguiendo las ideas de Elkin, a partir de este punto me propongo analizar cómo es que la figura de la *flâneuse* – el concepto de la mujer en la calle – es subversiva. Estoy interesada en analizar cómo es la experiencia de la mujer en el espacio urbano y cómo es que Andrea de *Nada* y C. de *El cuarto de atrás* caben en estas categorías. No pretendo proveer una lista de requisitos sobre lo que la *flâneuse* es, ninguna definición definitiva sobre su concepto, ni cómo exactamente se le debería categorizar. Lo que me propongo es examinar las esferas en las que la *flâneuse* <<caminaba>> y cómo es que las transgredía. Asimismo, proveeré diferentes puntos de vista sobre su (in)existencia y explicaré cómo la figura de la *flâneuse* puede existir aunque no siga los mismos parámetros del *flâneur* tradicional de Baudelaire. Algunas preguntas que trataré de responder son: ¿por qué el salir al espacio urbano es considerado como un acto de transgresión, un acto de rebeldía y de peligro cuando lo hace una mujer? ¿Por qué la mujer “no debería” estar en la ciudad? ¿Cómo se han asignado las esferas pública y privada a cada género? ¿Cuáles son algunas figuras femeninas que se encuentran en la calle? ¿Cómo es que Andrea y C. son *flâneuses*? ¿En qué se diferencian el *flâneur* de la *flâneuse*? ¿Cómo experimenta la mujer la ciudad?

### III. El espacio urbano y la mujer

#### 1. La esfera privada y la esfera pública

La mujer siempre ha estado en el espacio urbano aunque su experiencia en él no haya sido bien documentada. Sólo porque <<los grandes intelectuales de la historia>> – que siempre han sido hombres – no se hayan interesado por la experiencia femenina desde un punto de vista femenino, no quiere decir que la mujer no haya salido de su casa, de la pasividad y de su esfera doméstica. Lo cierto es que en el siglo XIX arraigaron mucho más las ideas de <<la domesticidad de la casa>> y <<la actividad de la calle>> que la ideología dominante institucionalizó y asentó durante la época victoriana. John Ruskin en su manifiesto de 1865 *Sesame and Lilies* describe el pensamiento de los sexos que dominó todo el siglo XIX y el principio del siglo XX: “woman was for the Home (the ‘place of Peace... the shelter... from all injury’) and man for the World (the place of ‘peril and trial’), woman for the hearth and man for business, governance, and the wide, if tainted, realm beyond domestic life” (citado en Dibattista y Epstein Nord 15).

Elfriede Dreyer y Estelle McDowall, en su artículo, confirman cómo las esferas privada y pública han sido asignadas a los dos géneros y cómo son vigentes inclusive en la actualidad:

As women were not allowed to roam the city streets freely in the nineteenth century, their position in the urban milieu has been questioned ever since. Spaces are gendered and public spaces are associated with men and private spaces with women... During this time a clear division between work and home is established and by implication, due to social norms, women are associated with the private domestic sphere and men with the public sphere (34).

Asimismo Greg M. Thomas, apuntando a análisis hechos por Griselda Pollock, declara en su artículo “Women in public: the display of femininity in the parks of Paris” que las esferas pública y privada se encuentran consistentemente separadas y son espacios de género en donde la mujer se localiza en la casa y el hombre en la calle. Utilizando las pinturas de *Street Singer* de Edouard Manet y *Five O’Clock Tea* de Mary Cassatt (ver figura 2), Manet se deja ver como el *flâneur* tradicional mirando a “la cantante de la calle” con su mirada masculina y sexualizada, mientras que Cassatt ubica a las mujeres de la pintura en los límites del hogar: “This is how Griselda Pollock has interpreted the picture, and her argument is based in part on Janet Wolff’s account of the “separation of spheres” in the nineteenth-century England: that is, the physical and symbolic division of society and culture into public space, dominated by men, and private space, the zone of women and family” (32). Él argumenta que ambos cuadros: “represent two focal points in the gender economy of modernity in Paris in the later nineteenth century: men roaming the public sphere, women sequestered in the private sphere. Two side of the same coin, both reinforce the classical notion of the *flâneur*” (D’ Souza y McDonough 32).



**Figura 2:** *Five O’Clock Tea* de Mary Cassatt. (1880). Museum of Fine Arts City Boston.

Griselda Pollock en *Vision and Difference* explica que esta salida a la esfera pública desde la privada significaba mucho para las mujeres burguesas que se jugaban su reputación al salir a las calles:

For bourgeois women, going into town mingling with crowds of mixed social composition was not only frightening because it became increasingly unfamiliar, but because it was morally wrong... The public space was officially the realm of and for men; for women to enter it it had unforeseen risks... For women, the public spaces thus construed were one risked losing one's virtue, dirtying oneself; going out in public and the idea of disgrace were closely allied" (69).

Marni Kessler en su artículo "The *Bourgeoise*, the Veil, and Haussmann's Paris" está de acuerdo con Pollock y declara que "as the old city was erased by its own dust and by Haussmann's buildings and boulevards, cultural imperatives increasingly erase proper women from part of public life, for women who wanted to maintain their respectability were actively discourage from visiting certain areas of the new city..." (citado en D' Souza y McDonough 50). Igualmente en *La Femme* (1859) de Jules Michelet, él afirma la misma ideología:

She [la mujer burguesa] can hardly ever go out in the evening; she would be taken for a prostitute. There are a thousand places where only men are to be seen, and if she needs to go there for some reason, the men are amazed and laugh like fools. For example, should she find herself delayed and hungry at the other end of Paris, she will not dare to enter a restaurant. She would be an event, she would be a spectacle. All eyes would constantly be fixed on her" (citado en D' Souza y McDonough 50).

Lauren Elkin explica cómo la mujer desde el siglo XIX hasta una era más contemporánea se ha sentido atrapada en la casa sin poder seguir sus verdaderas aspiraciones ni caminar o conocer otros lugares, lo que la ha llevado a la muerte:

At Barnard I learned to think critically, and I turned this new power on the suburbs. I became suspicious of an entirely vehicle-based culture; **a culture that does not walk is bad for women**<sup>46</sup>. It makes a kind of authoritarian sense; a woman who doesn't wonder – what it all adds up to, what her needs are, if they're being met – won't wander off from the family. The layout of the suburbs reinforces her boundaries... Think of all the rebellious suburban women killed off in literature, from *Madame Bovary* to *Revolutionary Road*<sup>47</sup>. Dream big, end up dead... I began to think of house the way Marguerite Duras did: places 'specially meant for putting children and men in so as to restrict their waywardness and distract them from the longing for adventure and escape they've had since time began', but to 'children and men' I added 'and women' (37).

Aunque Elkin en esta cita se refiere al espacio de las afueras de la ciudad de Nueva York – donde ella creció – los mismos conceptos se aplican a la ciudad y a las esferas domésticas y públicas propias de las ideologías dominantes. Tanto la novela (1961) como la película (2008) *Revolutionary Road* fueron recibidas con excelentes críticas y nominadas a premios importantes en sus campos. El hecho de que el tema de la novela se trata de una familia de clase media en un

---

<sup>46</sup> El énfasis es mío

<sup>47</sup> *Revolutionary Road* es una novela de Richard Yates publicada en 1961. Una adaptación de la novela se hizo en película en el año 2008 con Kate Winslet y Leonardo DiCaprio como protagonistas. En la novela Frank (el marido) y April (la esposa) viven una vida típica y <<ejemplar>> de clase media en las afueras de Connecticut. Frank trabaja mientras que April se queda en casa. Por un corto tiempo, ambos contemplan la idea de vivir en París y escapar de la ahogante vida de su hogar, pero estos planes nunca llegan a concretarse. Por consiguiente ellos nunca llegan a realizarse como personas y el vacío y trivialidad de sus vidas hacen que ambos sean infieles. Al final de la novela, Frank acepta su realidad mediocre mientras que April muere tratando de realizarse un aborto que le causa una hemorragia severa.

hogar mediocre e infeliz con un final trágico en donde la mujer intenta escapar de la esfera privada y muere, continúa afirmando la atracción y realidad de la separación de esferas en la sociedad de los siglos XIX, XX y XXI. Elkin argumenta que las mujeres tienen que pensar y salir de sus casas para saber “what [their] needs are” y no tengan el mismo final de tantas mujeres que vivieron en una domesticidad estricta antes que ellas.

## 2. La transgresión de la esfera pública

Maria Dibattista y Deborah Epstein Nord en *At Home in the World: Women Writers and Public Life, from Austen to the Present*<sup>48</sup> (2017) arguyen que las dicotomías de los espacios privados y públicos siempre han constituido un problema para la mujer puesto que ésta siempre ha sido controlada dentro de la casa y fuera de ella<sup>49</sup>. Históricamente, la mujer debía de pasar de la casa de su padre a la casa de su esposo, dejándola sin ningún lugar propio<sup>50</sup>. Al analizar las novelas *Pride and Prejudice* (1813) y *Persuasion* (1818) de Jane Austen, y *Villette* (1853) y *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, Dibattista y Epstein Nord concluyen que la casa se vuelve un lugar asfíxante para las protagonistas. Por este motivo las mujeres de sus novelas deben de

---

<sup>48</sup> El libro *At Home in the World: Women Writers and Public Life, from Austen to the Present* se concentra más en la migración de mujeres estadounidenses e inglesas y también en los viajes de mujeres en la era poscolonial. Maria Dibattista y Deborah Epstein Nord examinan novelas reconocidas y otras rescatadas por ellas, para enseñar cómo es que el viaje era parte de las vidas de las mujeres intelectuales a finales de siglo XIX, sea a través de la imaginación o relatando experiencias vividas en sus exploraciones fuera del hogar.

<sup>49</sup> Dibattista y Epstein Nord toman de la ideología de Mary Wollstonecraft (1759-1797) y declaran: “In the structure of thought that marks Wollstonecraft’s writings, unredeemed nature, political tyranny, and the oppression of women all produce prisons of the body and mind. She was the first and perhaps most militant exponent of the notion that there was no absolute distinction between public despotism and the despotism of the home...” (21). Las autoras manifiestan que Wollstonecraft fue tal vez la primera en reconocer la opresión de la mujer en la casa y en la calle, dejándola sin un lugar en donde ella se sienta libre y pueda ser ella misma. Por ende, la mujer no tiene escapatoria y sufre al no tener opción de lo que puede ser. Esto explica el por qué del suicidio o retiro completo de la sociedad de tantas protagonistas del siglo XIX.

<sup>50</sup> Ya se ha referido en el capítulo 2 el texto de *A Doll’s House* de Henrik Ibsen.



atravesar situaciones de crecimiento para después establecerse en un lugar específico solas o con sus parejas. Las autoras argumentan que el lugar del hogar se transforma en estas novelas puesto que las protagonistas se resisten a seguir los paradigmas asignados por la sociedad y primero atraviesan años formativos – según el formato del *Bildungsroman* – para conocerse a sí mismas y lo que quieren. Esto lleva a que los nuevos lugares del hogar no sean opresores y sean compartidos de manera más equitativa con sus compañeros.

Para muchas mujeres, como Madame Bovary o Mrs. Ramsay, en *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, la casa se convierte en una especie de prisión de la cual las protagonistas quieren huir:

For Woolf's protagonist – Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse* (1927) –, as for the nineteenth-century heroines who came before her, home and travel, domesticity and adventure, private and public, represent the inevitable antitheses that framed their lives. Indeed women's writing was shaped by these oppositions and, more specifically, by a particularly charged dialectic of home and abroad. The pull of home generated both attraction and repulsion in women's writing; the draw of public realms – whether in the form of adventure, travel, political debate, social engagement, wandering, or even exile – excited the imagination and helped to produce narrative energy, innovation, and sometimes impasse (Dibattista y Epstein Nord 13).

Debido al encasillamiento de la esfera privada, muchas mujeres intelectuales desarrollaron un rechazo al hogar y soñaban con la libertad de salir a viajar y/o pasear por el mundo: “We can trace in the fictional narratives of writers like Jane Austen, Charlotte Brontë, and George Eliot the emergence of an iconoclastic strain that defied the social and literary

expectation of their day, in doing so, imagined a variety of departures from home ground” (Dibattista y Epstein Nord 14).

Este deseo de estar en espacios públicos brota del sentido de liberación que les ofrece un espacio que, aunque sí es dominado por el hombre, tiene lugares de diversión, contemplación, tranquilidad, perdición, etc. En *Sphinx in the City*, Elizabeth Wilson explica: “**The city offers women freedom**<sup>51</sup>. After all, the city normalizes the carvinalesque aspects of life... but despite its crowds and the mass nature of its life, and despite its bureaucratic conformity, at every turn the city dweller is also offered the opposite – pleasure, deviation, disruption...” (7). La verdad es que la mujer al sentirse profundamente abrumada en el lugar del hogar y al no poder ser ella misma, sale a la calle para buscar cierto sentido de libertad. En “The *Flâneuse* in French Fin-De-Siecle Posters”, Ruth E. Iskin declara que

Ménie Muril Dowie (considered one of the most important British New-Woman novelists and herself an adventurer) describes a fin-de-siècle woman’s passion for the kind of *flânerie* Victor Hugo was famous for – observing the metropolis from the upper level of omnibuses. In her 1895 novel *Gallia*, Dowie portrays Margaret Essex – a young middle-class British woman who had studied painting in Paris – as passionate about observing London from the upper level of the omnibus... she strongly prefers the omnibus: “for real exhilaration, give me the top of an omnibus on a fine afternoon in London... This may be surprising, given that the upper level of buses, a favorite vantage point for Victor Hugo’s observation of Paris, was closed to women in Paris around 1857. It would be misleading, however, to assume that this prohibition applies across the board to other cities or date, and such restrictions in Paris were evidently lifted later in the nineteenth century. Indeed,

---

<sup>51</sup> El énfasis es mío.

women were depicted on the upper level of the Parisian bus in journalistic illustrations by the 1890's (citado en D' Souza y McDonough 124-123).

De la misma manera, Virginia Woolf en *Street Haunting* describe la libertad que siente como una *flâneuse* al caminar por las calles de Londres en busca de un lápiz que indica su profesión de escritora que va a narrar las situaciones que encuentra en la ciudad:

No one perhaps has ever felt passionately towards a lead pencil. But there are circumstances in which it can become supremely desirable to possess one; moments when we are set upon having an object, *an excuse for walking half across London* between tea and dinner. As the foxhunter hunts in order to preserve the breed of foxes, and the golfer plays in order that open spaces may be preserved from the builders, so when the desire comes upon us to go street rambling the pencil does for a pretext, and getting up we say: "Really I must buy a pencil," as if under cover of this excuse we could indulge safely in *the greatest pleasure of town life in winter — rambling the streets of London*<sup>52</sup> (ebook).

Asimismo en su capítulo "Pioneers", Dibattista y Epstein Nord explican cómo un nuevo tipo de mujer estaba emergiendo en la literatura aunque no se haya destacado su presencia en el siglo XIX:

These females adventurers, eager, sometimes driven, to escape the restricted life that seemed their appointed social fate, formed the vanguard of an emerging social type in women's fiction, the peripatetics<sup>53</sup>, we have christened them, women who departed the

---

<sup>52</sup> Todos los énfasis son míos.

<sup>53</sup> El primer capítulo del libro de Dibattista y Epstein Nord se titula "The Peripatics" y habla cómo mujeres del siglo XIX y XX salen de casa y viajan, transgrediendo así la esfera pública.

home and class-bound precinct of the domestic novel in search of less fettered existence. Ellen Moers, impressed by their courage and resourcefulness when confronted by the vicissitudes and assorted villainies that can make life away from home as dangerous as it is exciting, credited them with bringing a singular moral energy to the novel – traveling heroinism, she called it (78).

Aunque *Nada* y *El cuarto de atrás* están ubicadas en el siglo XX, situaciones como las mencionadas por Iskin, Woolf, D'Souza, McDonough, Dibattista y Epstein Nord ocurren en las novelas de Laforet y Martín Gaité. Esto apunta a que las narrativas del siglo XIX sobre los géneros continuaban su dominio a mediados del siglo XX<sup>54</sup>, especialmente bajo un régimen ultraconservador que institucionalizó el sexismo, el machismo y la discriminación a todos los grupos minoritarios en España. Las mujeres de las novelas están asignadas al espacio del hogar y mientras algunas se resignan a su destino, las protagonistas no lo hacen.

En su artículo “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español”, Roberta Johnson describe la realidad española bajo el franquismo para la mujer y cómo éstas utilizan sus dotes para combatir la represión y poder expresarse:

En la época de la posguerra el pensamiento feminista conecta, más o menos, donde Emilia Pardo Bazán lo había dejado – defendiendo el derecho de la mujer a una identidad y espacio propios –. Bajo la dictadura franquista la mujer vuelve a concebirse como un ser puramente relacional, ahora no sólo por la tradición y la costumbre social. A partir de 1939, las chicas estaban obligadas a estudiar el arte de ser esposa y madre por medio de dos años de servicio social en la Sección Femenina de Falange. Después del breve

---

<sup>54</sup> Se podría afirmar también que estos discursos patriarcales continúan en efecto en la actualidad pero de manera más sutil puesto que actos sexistas se han normalizado en la sociedad y/o no se hacen tan explícitos.

paréntesis que supuso la Segunda República (1931-1939), durante la cual Rosa Chacel pudo imaginar una subjetividad femenina completamente autónoma, durante el franquismo el concepto institucional reduce de nuevo a la mujer a un estado relacional. Este nuevo aislamiento dentro de la casa y de la domesticidad produce un renovado deseo de soledad en muchas mujeres intelectuales y creativas – una libertad que les libre de la labor de cuidar la casa, del marido, y de los niños, un espacio propio en palabras de Virginia Woolf, cuyo famoso libro empieza a sonar por esta época... y a ser leído por escritoras como Carmen Martín Gaité<sup>55</sup>. En las novelas de Carmen Laforet y otras escritoras aparece la “chica rara” (ver “Desde la ventana”, de Carmen Martín Gaité) y la imagen de la isla como refugio de la mujer intelectual y de dotes creativas (citado en Nieva-de la Paz 31).

Andrea en la segunda parte de *Nada* – al verse libre de Angustias – se vuelve en una *flâneuse* española, lo que revoluciona la literatura femenina de la época y también muestra a la mujer en espacios públicos y no solamente privados. A Andrea le encanta caminar por la ciudad catalana mientras cuenta sus experiencias a solas o con sus amigos de la universidad, experiencias que tienden a ser menos violentas que lo que ocurre en la casa de Aribau. Ella desde el principio se resiste y disiente con lo impuesto por la sociedad que la coloca únicamente en la esfera privada del hogar. Esto sofoca a Andrea y al escoger entre la casa de Aribau o sus

---

<sup>55</sup> En la edición de José Teruel volumen V de sus obras completas, específicamente en el ensayo “Desde la ventana”, Carmen Martín Gaité admite haber leído *Una habitación propia* (1929) después de la dictadura y después de sus textos más conocidos *Entre visillos* (1957) y *El cuarto de atrás* (1978): “Recuerdo muy bien que el primer texto que despertó mi curiosidad con relación a este asunto [de si las mujeres tienen un modo de escribir propio] y me hizo reflexionar sobre él, fue un ensayo de Virginia Wolff, *A Room of One’s Own...*, que leí durante mi primera estancia en Nueva York, en el **otoño de 1980** (el énfasis es mío)” (533). Esto es una muestra de la fuerte censura franquista y cómo debido a esta muchas intelectuales no pudieron leer textos académicos influyentes que “amenazaran” al régimen y estimularan su inteligencia. A pesar de esto, es también notorio que las mujeres intelectuales españolas como Laforet, Martín Gaité, Matute, Rodoreda, etc. que vivían bajo el régimen en España se desarrollaron en el campo intelectual a la par de otras grandes escritoras de la época.

paseos urbanos, siempre elige los segundos. Así, la autora le da a su protagonista una rebeldía y curiosidad por vivir que corresponde con su edad y su inteligencia que no van con las reglas patriarcales franquistas. Andrea exclama: “A veces se me ocurría pensar, con delicia, en lo que sucedería en casa. Los oídos se me llenaban con los chillidos del loro y las palabrotas de Juan. Prefería mi vagabundeo libre” (Laforet 126).

En *Carmen Laforet*, Roberta Johnson explica que “The protagonist [Andrea] is presented in one set of social and psychological circumstances (la realidad franquista), from which... she attempts to escape. After contact with the ‘outside world’ or at least a different world from... her own, the protagonist encounters a solution to her drive to find her appropriate place in life” (43). En *Nada*, para Andrea su amistad con Ena y sus salidas no bien aceptadas por la sociedad en el espacio urbano de Barcelona se transformaron en su manera de “liberarse” de la opresión de su casa. La protagonista buscaba su lugar en un mundo donde se sentía perdida y oprimida; desde ahí viene la característica existencialista tan conocida de la novela. Andrea se adapta a situaciones que surgían sin entenderlas completamente, pero siempre desde una perspectiva en la que ella mantuviera su autonomía e independencia personal para continuar con sus salidas:

[E]l único deseo de mi vida ha sido que me dejen en paz hacer mi capricho... Recordaba la lucha sorda que tuve durante dos años con mi prima Isabel para que al fin me permitiera marchar de su lado y seguir una carrera universitaria. Cuando llegué a Barcelona venía disparada por mi primer triunfo, pero en seguida encontré ojos vigilantes sobre mí y me acostumbré al juego de esconderme, de resistirme” (Laforet 110).

Aunque Johnson no explica estas salidas como una práctica de *flânerie* explícitamente, sus descripciones al hablar de tema sí lo hacen. La escritora afirma que estas salidas no sólo se aplican “a Andrea, de *Nada*, [que] le gusta <<vagabundear>> a solas por las calles de Barcelona,

pequeñas escapadas de la casa claustrofóbica de sus familiares”, sino que también se ven en “Matia, de *Primera Memoria*, aunque recluida en la isla de Mallorca durante la Guerra Civil, encuentra mil maneras de <<escaparse>> de la vigilancia de su abuela. Y en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, la protagonista y una amiga inventan *Bergai*, una isla imaginaria adonde se <<escapan>> de la vida grisácea de la Guerra Civil y los primeros años de posguerra<sup>56</sup>”. (citado en Nieva-de la Paz 31).

En el *El cuarto de atrás*, la protagonista narra las mismas ideologías de la esfera privada versus la pública, en donde la mujer tenía <<responsabilidades femeninas>> que tenía que asumir en el hogar. En sus recuerdos C. explica: “[U]na chica no podía salir al extranjero sin tener cumplido el Servicio Social o, por lo menos, haber dejado suponer, a lo largo de los cursillos iniciados, que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica” (40). Aunque los rasgos del franquismo se mantenían vivos y los discursos de éste aún continuaban vigentes, C. los reta:

Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros [a la ideología propagada por el franquismo<sup>57</sup>], creciendo mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor.

También me puse en guardia contra la idea del noviazgo como premio a mis posibles virtudes prácticas. Por entonces **ya iba a bailar al Casino**<sup>58</sup> y había desaparecido el

---

<sup>56</sup> Todos los énfasis del párrafo son míos.

<sup>57</sup> Se podría argumentar que su desconfianza no sólo es hacia el franquismo, sino a todo lo que siempre se ha creído como verdad, pero nunca se ha probado. En sí, uno podría argüir que Martín Gaité en toda esta cita reta a toda la ideología de la historia que siempre fue creada y propagada por hombres sin tomar en cuenta otras perspectivas y experiencias.

<sup>58</sup> El énfasis es mío.

cuarto de atrás... ni los acontecimientos gloriosos ni los comportamientos ejemplares me parecían de fiar, me desconcertaban los reyes que promovían guerras, los conquistadores y los héroes, recelaba de su gesto altivo cuando ponían de pie en tierra extraña, defendían fortines o enarbolaban cruces y estandartes<sup>59</sup>...” (85).

Dibattista y Epstein Nord describen a Lucy Snowe de la novela *Villette* de Charlotte Brontë como una mujer no relacional que sale de su casa y observa: “Lucy, whose status as daughter, sister, or relation of any kind remains opaque throughout the entire novel, observes the drama of these two parent-and-child dyads as an outsider. What we do know about her is that she is closed out of these Oedipal couples, whose very intimacy seems to define the fact and the idea of home” (33). Andrea y C. son protagonistas como Lucy Snowe que no se definen por sus lazos familiares, no se quedan en casa, desafían la dicotomía espacio privado / público y observan. Todas estas mujeres excepcionales trascienden las ideologías de su contexto y toman sus decisiones para transgredir las <<esferas femeninas / masculinas>>.

### 3. La existencia de la *flâneuse*

Si bien autoras como Janet Wolff y Griselda Pollock han establecido claramente la distinción entre las esferas privada y pública asignadas a los dos géneros en el siglo XIX, ambas han negado la existencia de la *flâneuse*. Wolff declara al final de su artículo, “The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity”: It is not at all clear what a feminist sociology of modernity would look like. There is no question of inventing the *flâneuse*: the

---

<sup>59</sup> Martín Gaité aquí cuestiona a la historia llena de reyes, conquistadores y colonizadores que envés de traer paz, sólo han traído guerras y crímenes en nombre del <<progreso y beneficio del humano>>.



essential point is that such a character was rendered impossible by the sexual divisions of the nineteenth century” (45). Dreyer y McDowall enjuician las opiniones de intelectuales prominentes en este campo:

The position of the female *flâneur* or *flâneuse* remains a contentious issue, even in contemporary times where women are perceived to be free from discrimination in principle. Feminist Griselda Pollock... contends that: “Indeed woman is just a sign, a fiction, a confection of meaning and fantasies”. Similarly Anke Gleber... affirms the problematic notion of the female *flâneur* by stating that she “is considered to be absent, “invisible”; she is not presumed to have a presence in the street... (35).

El concepto de la *flâneuse* es relativamente <<nuevo>>. Aunque siempre ha habido mujeres en la ciudad, estas no siempre han sido incorporadas en la literatura y arte canónico siempre escrito y dominado por los hombres. Lauren Elkin provee algunas definiciones oficiales para ésta: “*Flâneuse* [flan-eh-ze], noun, from the French. Feminine form of *flâneur* [flan-eh-ur], an idler, a dawdling observer, usually found in cities... Most French dictionaries don’t even include the word. The 1905 *Littré* does make an allowance for ‘*flâneur, -euse*’. *Qui flâne*. But the *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* defines it... as a kind of lounge chair<sup>60</sup>” (7). Debido a estas ambigüas y diferentes definiciones, la autora concluye que “The *flâneuse* is still fighting to be seen, even now, when, as we’d like to think, she more or less has the run of the city” (18).

Aruna D’Souza y Tom McDonough dicen que la <<inexistencia de la *flâneuse*>> se debe a que nunca ha sido bien representada en la cultura: “the critical question surrounding the

---

<sup>60</sup> A esta última definición Elkin responde: “Is that some kind of joke? The only kind of curious idling a woman does is lying down?” (7) refiriéndose a la imagen sexualizada implícita en la definición.

*flâneuse* was not simply one of her absolute non-existence, but one of her occlusion from a patriarchal discourse on the modern city... In one sense, the literature of modernity may be understood as a controlling mechanism for regulating *the ways in which women became visible in public*" (4). Asimismo Dreyer y McDowall declaran: "[I]n contemporary times, where gender roles are no longer seen as being exclusive binary oppositions but rather fluid between the two poles, it is difficult to accept the notion that there can be no female *flâneur*" (35).

En su artículo "La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental", Dorde Cuvardic García "resume el estado de la cuestión de las investigaciones que a escala internacional se han realizado sobre la figura de la *flâneuse*" (67). Cuvardic afirma que la figura de la *flâneuse* es un tema sobre el que existen opiniones contradictorias. Ella explica que su existencia está todavía en desarrollo a medida que se hace más investigación sobre su figura y cómo es que es similar y difiere del *flâneur*. El hecho es que el concepto de la *flâneuse* ha sido históricamente relegado a los márgenes y debido a que la experiencia femenina no ha formado parte del canon literario hasta el siglo XX, la *flâneuse* no puede ser definida de la misma forma que su versión masculina.

A pesar de las diferentes opiniones sobre la existencia de la *flâneuse* todos los teóricos apuntan a George Sand (1804-1876) como una *flâneuse* ejemplar<sup>61</sup>- aunque no llene <<todos los requerimientos>> de Baudelaire que sólo describió al *flâneur* hombre. Su verdadero nombre era Amantine Lucile Aurore Dupin y era una literata reconocida francesa. Sand empezó escribiendo con su esposo, del cual después se separó, y escribió bajo el pseudónimo de George Sand por la discriminación y sexismo al que las mujeres estaban sujetas en el siglo XIX. Para su tiempo Sand era un escándalo teniendo diferentes amantes y dejando a su familia. Elkin explica:

---

<sup>61</sup> Cuvardic en su artículo "La flâneuse en la historia de la cultura" provee una lista de *flâneuses* que se han encontrado en diferentes trabajos literarios.

George Sand, of all people, who in 1831 left her no-good husband and beloved children at Nohant, her estate in central France, to go and become a writer in Paris. In her day it took ten hours to travel from Nohant to Paris[...] She couldn't call her children to wish them goodnight. She was in the same country, completely cut off from them. Many women of her class were separated from their children, having sent them off as babies to the wet nurse, and when they were a little older, to school. But for the mother to leave her home – this was a scandal<sup>62</sup> (102).

Lo cierto es que Sand desafió las esferas de domesticidad y públicas en su época. Es sabido que Sand, quien también fue burguesa, tuvo muchos amantes como Prosper Mérimée, Alfred de Musset y Frédéric Chopin. Elkin explica que George Sand tuvo un matrimonio difícil en donde hubo maltrato doméstico e infidelidades de ambas partes. Sin embargo, “It was Aurore people gossiped about” (107). También es sabido que a Sand le gustaba caminar por la ciudad vestida de hombre para pasar desapercibida y tener acceso a espacios exclusivamente de hombres sin ser juzgada<sup>63</sup>:

So I had made for myself a *readingote-guêrite* in heavy gray cloth, pants and vest to match. With a gray hat and large woollen cravat, I was a perfect first-year student. I can't

---

<sup>62</sup> Después de su divorcio, George Sand se llevó a sus hijos a vivir con ella. A pesar de esto, la figura de Sand nos recuerda a Nora de *A Doll's House* en donde la protagonista deja a su familia al final de la obra para encontrarse a sí misma. Asimismo, Charlotte Perkins Gillman, la autora de *The Yellow Wallpaper*, se separó de su esposo en 1888. Todos estos casos eran extraños en el siglo XIX y casi nunca fueron representados en las novelas de la época.

<sup>63</sup> Charles Baudelaire y Pierre-Auguste Renoir detestaban a George Sand. En una entrevista en 1888, Renoir dijo: “I think literary women, lawyers and politicians like George Sand, Madame Adam and other bores are monstrous; they're nothing but calves with five hooves. The woman artist is completely ridiculous, but I certainly approve of the singer or the dancer...”. Mientras que Charles Baudelaire declaró: “She [George Sand] is stupid, heavy and garrulous. Her ideas on morals have the same depth of judgment and delicacy of feeling as those of janitresses and kept women ... The fact that there are men who could become enamoured of this slut is indeed a proof of the abasement of the men of this generation” (White 250). Aunque Renoir y Baudelaire son considerados como artistas y pensadores liberales para su época, ambos mantenían y estaban influidos por fuertes opiniones patriarcales que eran la norma de su tiempo.

express the pleasure my boots gave me: I would gladly have slept in them, as my brother did in his young age, when he got his first pair. With those little iron-shod heels. I was solid on the pavement. **I flew from one end of Paris to the other.** It seemed to me that I could go round the world. And then, my clothes feared nothing. I ran out in every kind of weather, I came home at every sort of hour, I sat in the pit at the theatre. No one paid attention to me, and no one guessed at my disguise... **No one one knew me, no one looked at me, no one found fault with me;** I was an atom lost in that immense crowd<sup>64</sup> (Citado en Moers 12).

Después de examinar las descripciones del *flâneur* tradicional, las figuras femeninas que han desafiado las esferas pública y privada y los argumentos en contra y a favor de la existencia de la *flâneuse*, lo cierto es que la *flâneuse* sí existe y no tiene que ser burguesa ni vestirse como hombre. En su artículo “Relectura de *Nada* en clave barcelonesa<sup>65</sup>”, Carmen Riera afirma que “Los antecedentes literarios del personaje de Andrea se me antojan mucho más cercanos a los héroes de la novela finisecular, caracterizados por la abulia, el desarraigo, la rebeldía y su actitud de <<*flâneur*>>... puesto que el *flâneur* es un urbanita paseante, característica que por primera vez en la novela española encarna un personaje femenino” (69). En *Nada*, Laforet invoca las técnicas de los intelectuales franceses del siglo XIX y hace una conexión entre Andrea y los observadores de espacios urbanos. Laforet da un paso más allá de lo ya establecido –

---

<sup>64</sup> Todos los énfasis son míos. Lady Mary Wortley Montagu (1689- 1762), Vita Sackville-West (1892-1962) o Rosa Bonheur (1822-1899) también emplearon el travestismo para pasear por la ciudad (Cuvardic 77).

<sup>65</sup> El ensayo de Riera ofrece un análisis sobre cómo Andrea describe sus vagabundeos y/o caminatas a través de toda Barcelona desde varios aspectos enfocándose en el significado de los lugares que Andrea visita. Riera reconoce el rasgo de la *flâneuse* en *Nada*, pero no trabaja con los paradigmas establecidos de las mujeres en la calle. En esta tesis estamos más interesados en la transgresión de Andrea a los conceptos de la mujer en la calle y establecidos utilizando sus experiencias urbanas en la ciudad.

especialmente durante una dictadura ultraconservadora – y transgrede el espacio urbano al transformar a Andrea en una *flâneuse*.

Carmen Martín Gaité le ofrece una de sus conferencias a “La chica rara” de Laforet donde explica: “Precisamente lo innovador de *Nada* está en que Carmen Laforet ha delegado en Andrea para que <<mire y cuente lo que sucede a su alrededor<sup>66</sup>>>, en que no la ha ideado como protagonista de la novela a quien van a sucederle cosas, como sería de esperar, sino que la ha imbuido de las dotes de testigo” (602). Anna Caballé e Israel Rolón postulan ideas similares: “La pasividad de Andrea, su actitud de permanente espectadora de personas y acontecimientos, sin duda es cierta”. Sin embargo, los autores del libro también mantienen el argumento de que los eventos de la novela sí afectan a Andrea y no se le puede describir como una simple espectadora cuando verdaderamente ofrece una mirada crítica<sup>67</sup> (179).

Si volvemos a los conceptos claves de *volupté* (the shock of pleasure experienced in front of a work of art), el *pourquoi* (the why and the wherefore) y el *connaissance* (the transformation of this initial shock of pleasure into knowledge) (Baudelaire X) desarrollados por Baudelaire sobre el *flâneur* tradicional en el siglo XIX, Andrea fácilmente cumple con todos estos “requisitos” en el siglo XX. La protagonista de *Nada* se vuelve la testigo de situaciones (*volupté*), aprende de ellas, las analiza (*pourquoi*) y las inserta en su autobiografía (*connaissance*). Un ejemplo clave de esto se encuentra en el capítulo XVIII de *Nada*. Aquí Laforet describe la experiencia de Andrea en la fiesta de Pons en donde éste la deja sola y su

---

<sup>66</sup> El énfasis es mío.

<sup>67</sup> Múltiples veces en entrevistas y conferencia, Carmen Laforet dijo que “Andrea, columna vertebral del texto, es una sombra que mira y siente pero que no juzga lo que ve... es decir que no hay crítica en el libro...”. Sin embargo, Caballé y Rolón descartan estas ideas declarando que “la narración [de *Nada*] sí es beligerante y mantiene un pulso firme, para nada acrítico, frente a un mundo... impugnado con distanciamiento y amargura desde el principio. <<Andrea toma partido desde la primera línea>>...” (el énfasis es mío) (179).

función de espectadora comienza: “Una hora, dos quizá, estuve sola. Yo **observaba** las evoluciones de aquellas gentes, que al entrárame por los **ojos**, me llegaban a obsesionar (223). Después del fiasco de la fiesta en donde la burguesía catalana no la acepta, Andrea decide ir a la calle para calmarse:

Estaba **caminando** como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto. **Mirando** las sombras de las gentes que a mi lado se escapaban sin poder asirlas. Abocando en cada instante, irremediablemente, en la soledad... Me parecía que de nada vale correr siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para **mirar la vida**. Yo tenía un pequeño y ruin papel de **espectadora**. Imposible salirme de él<sup>68</sup>” (226-227).

Martín Gaité confirma la postura de espectadora de Andrea y analiza esta escena de esta manera:

[L]a fiesta se desarrolla ante sus ojos como un espectáculo ajeno, dentro del cual se siente intrusa como los conflictos familiares de la calle de Aribau, y acaba escabulléndose de aquel escenario dentro del cual no ha conseguido protagonizar nada... No es la primera vez que la calle, bajo el cielo casi negro, acoge a Andrea con sus brazos impersonales y la afirma en su dolorosa conciencia de individuo perdido y marginado... En este pasaje... queda bien formulada la función catártica que desempeña la calle para el individuo desarraigado, que solamente en el anonimato de los escenarios abiertos es capaz de dar rienda suelta a su intimidad (604).

---

<sup>68</sup> Todos los énfasis son míos.

Laforet ya tenía en mente el destino de Andrea como *flâneuse*. Ella encuentra en la calle su ambiente y ahí es donde puede procesar lo sucedido para luego narrarlo. En la calle, Andrea comprende cómo funciona la vida y que “Her cinderella and ugly duckling dreams have been exploded, but it is thanks to this that she can now turn over a page in the book of her life and move on”(Anderson 22). Andrea, siendo una mujer excepcional, se vuelve en un personaje sumamente reflexivo y pensante ante las circunstancias hostiles que la hacen crecer.

De igual manera el espacio urbano se vuelve para la protagonista una especie de refugio a donde huye múltiples veces del caos de la casa de Aribau como lo hicieron Virginia Woolf, George Sand, Lucy Snowe, Jean Rhys<sup>69</sup>, entre muchas otras mujeres excepcionales reales y ficticias. Al tener discusiones con varios personajes de la novela, Andrea opta por salir a caminar en la ciudad puesto que es el único lugar en donde encuentra tranquilidad. Ejemplo de esto es cómo después de una pelea con Gloria, Andrea sale a caminar por la capital catalana:

Di media vuelta y me fui a la calle... Estaba tan nerviosa que a cada momento sentía humedecerse mis ojos, ya en la calle... Vi que la gente me miraba con cierto asombro... <<Ya hago gestos nerviosos como Juan>>... <<Ya me vuelvo loca yo también>>... Estaba en el puerto. El mar encajonado presentaba sus manchas de brillantes aceite a mis ojos; el olor a brea, a cuerdas... unos nórdicos ojos azules me verían como minúscula pincelada de una estampa extranjera... Yo, una muchacha española, de cabellos oscuros, parada un momento en un muelle del puerto de Barcelona... Despacio, fui a los alegres bares y restaurantes de la Barceloneta... Algunos tienen terrazas donde personas con buen apetito comen arroz y mariscos... Oí decir a alguien que era tiempo de tormenta. Yo pedí cerveza y también queso y almendras... Yo me coloqué en una de las mesitas de la

---

<sup>69</sup> Elkin explica que Rhys “fell in love with the city [of Paris] on the spot ... No wonder she said it felt like getting out of prison... [and] in fact, she walked there” (47).

calle... Estuve allí mucho tiempo... Al fin, muy despacio, pesándome en los hombros los sacos de lana de las nubes, volví hacia mi casa...” (253-255).

En esta descripción de Andrea – la primera *flâneuse* española como la llama Carmen Riera – se puede ver claramente la transgresión de la protagonista en la ciudad. Desde que sale sola, Andrea se desliga completamente de las normas sociales del franquismo y de la sociedad acerca de la mujer y hace lo que quiere. Asimismo, se va a un puerto en donde las personas la ven pasar y en donde se imagina ser vista por extranjeros en postales. Finalmente, Andrea termina en un bar tomando cerveza, un escándalo para una mujer del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, cuando las dicotomías de las actividades y las esferas privada y pública estaban vigentes y fuertes. A pesar de esto, Andrea continúa con sus paseos por la ciudad y transgrede las ideas patriarcales impuestas consistentemente con actos diarios y triviales como pasear por la calle sola.

Cuvardic define a la *flâneuse* como una “mujer que experimenta estímulos visuales y problemáticas cognitivas y emocionales autónomas propias al transitar por la ciudad” (90), pero cabe destacar que estas sensaciones propias de la *flâneuse* difieren de las de los hombres *voyageur*. El *flâneur* no tiene que preocuparse de su reputación ni de la mirada ni percepción que otras personas tengan de él. El *flâneur* puede moverse en cualquier espacio y fácilmente volverse en un observador sin problemas ni cuestionamientos porque es hombre; la mujer no tiene ese privilegio. D’Souza y McDonough explican:

Mulvey speaks of two modes of the look: one scopophilic, in that it supplies pleasurable looking by allowing the subject to take other people as objects by submitting them to a controlling gaze (this is Griselda Pollock’s approach), the other narcissistic, in that it



provides an ideal image of the subject that, in the mirror stage substitutes for the otherwise insufficient, alienated self (10).

Los editores explican que Pollock no hace el análisis narcisista y abogan por un acompañamiento de “our critique of patriarchal constructions of modern femininity with a deconstruction of the myths of masculinity as well, and pay particular attention both to the ways in which a set of visual tropes (sites, subjects, viewpoints) elaborated the reassuring fantasy of control *and* to the moments within representation when that fantasy broke down (11).

Janet Wolff declara que “The privilege of passing unnoticed in the city, particularly in the period in which the *flâneur* flourished – that is, the mid-nineteenth century to the early twentieth century – was not accorded to women, whose presence on the streets would certainly be noticed. (Citado en D’Souza y McDonough 19). Wolff destaca que el hombre que vagabundea puede convertirse invisible en la ciudad, pero dado a las costumbres de la época la mujer en la calle siempre era vista. De igual forma Pollock dice: “The *flâneur* symbolizes the privilege or freedom to move about the public arenas of the city observing but never interacting, consuming the sights through a controlling but rarely-acknowledged gaze... The *flâneur* embodies the gaze of modernity which is both covetous and erotic [and male]” (67). Puesto que la mirada es establecida desde el punto de vista masculino, Cuvardic afirma: “En el mapa mental de los espectadores urbanos [las mujeres] carecían de autonomía: eran portadoras, no creadoras de significado” (71).

Si bien ya se ha demostrado que Andrea es una espectadora de la ciudad urbana y esto conlleva un acto de transgresión de la esfera pública, Andrea no tiene las mismas experiencias que un *flâneur* en la calle. La mirada masculina controladora descrita por D’Souza, McDonough, Wolff, Pollock, Mulvey y Cuvardic se da en *Nada* y en otros textos propios de la Modernidad.

La primera vez que Gerardo y Andrea se encuentran solos, Gerardo ya la estaba observando mientras ella deambulaba sola por la ciudad en la noche: “Sin pensarlo más me lancé hacia la oscuridad de las callejas que la rodean [a la Catedral]... Luego di la vuelta para marcharme. Al hacerlo me di cuenta de que no estaba sola en la plaza. Una silueta que me pareció algo diabólica se alargaba en la parte más oscura... (116-118). El haber sido observada por Gerardo, incomodó y asustó a Andrea: “- !Andrea! ¿No te llamas tú Andrea?... Había algo insultante que me molestó en ese modo de llamar...” (118). De este encuentro se produce la mirada patriarcal y paternal sobre la mujer en la calle expresada por Gerardo: “Estos sustos los pasan las niñas [no los niños como él] por andar solas a deshoras...” (119), poniendo de manifiesto el modo cómo los espacios urbanos eran para los hombres y no para las mujeres.

En la novela de Balzac, *Ferragus, jefe de los devorantes*, la mujer es el objeto de esta misma mirada masculina que pretende decirle a la mujer qué hacer y cuestionar su presencia en la ciudad. Cuvardic explica que la mujer

es objeto de escrutinio de la mirada panóptica del patriarcado. Incluso se asume que, en ocasiones, la mujer se disfrazará para evitar esta vigilancia<sup>70</sup>. El narrador no evalúa moralmente la conducta de la mujer que callejea, sino la actitud implacable del observador burgués: no está ‘perdida’, según el narrador, por transitar en ciertos espacios, sino por quedar identificada por un observador que arrojará toda su sanción moral. Si es identificada por cualquier conocido, será objeto de la condena moral que difundirá a la opinión pública (72).

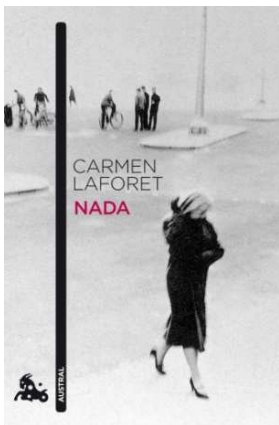
En una de las portadas más usadas para *Nada* se presenta una situación similar en donde la mujer se incomoda con la mirada masculina (ver figura 3). En esta portada hecha en blanco y

---

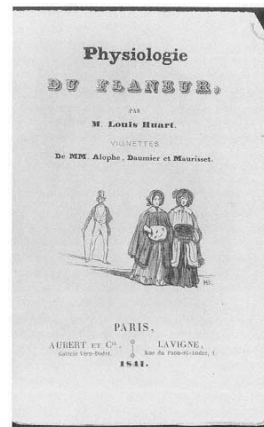
<sup>70</sup> Como lo hizo George Sand.

negro se puede apreciar a una mujer caminando en plena ciudad que por contexto podemos asumir es Barcelona. La mujer parece mirar al piso, distraída de las cosas que pasan a su alrededor, ensimismada en sus propios pensamientos, mientras va por la ciudad. Ella tiene los brazos cruzados como para mantener distancia de lo que ocurre en la calle. En la parte de atrás, se ven grupos de hombres hablando – algunos en bicicleta – mientras que algunas de sus miradas se dirigen a ella. Aquí también se podría asumir que la actitud de la mujer, que puede ser cualquier mujer catalana, está provocada por la incomodidad que siente debido a las miradas que recibe de los hombres que prefiere evitar. Esto nos hace ver que mientras Andrea es una *flâneuse* que mira la ciudad, también es receptora de la mirada masculina.

En *Physiologie du Flâneur* (1841), Louis Huart hizo ilustraciones en donde describe al *flâneur* y sus actividades alrededor de la ciudad de forma visual. En una de sus actividades (ver figura 4) se muestra al *flâneur* dirigiendo su mirada hacia dos mujeres como lo hacen los hombres de la primera portada de *Nada* (figura 3). Las mujeres responden a esta mirada de la misma forma que Andrea y no se vuelven a ver al *flâneur* para evitar contacto visual con un desconocido de la calle. En la ilustración las mujeres, que parecen ser burguesas por su detallada vestimenta, continúan caminando mientras reciben la mirada masculina.



**Figura 3:** Portada de *Nada*. Edición Destino.



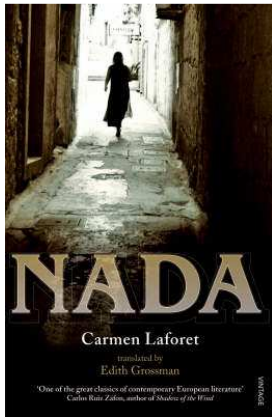
**Figura 4:** From Louis Huart, *Physiologie du flâneur* (1841)

Cuvardic explica que en *Ferragus, jefe de los devorantes* de Balzac, la mirada masculina se justifica y “[e]l narrador da por hecho que la persecución visual de una mujer por un hombre es común en las calles de París, espacio donde ejerce un control visual erótico sobre las transeúntes” (84).

[l]a criatura a quien seguís por casualidad o de intento, os parece ahora esbelta, luego, si sus bajos son bien blancos, os hacen creer que sus piernas serán finas y elegantes; después, el talle, aunque cubierto por un chal, se os muestra voluptuoso en la sombra, y por fin, las inciertas claridades de una tienda o un farol, comunican a la desconocida un brillo fugitivo, engañoso casi siempre, que despierta y anima la imaginación y la lanza más allá de lo verdadero. Entonces los sentidos se despiertan, todo se colorea y se anima, la mujer toma un aspecto completamente nuevo, su cuerpo se embellece, y hay momentos en que ya no es mujer, sino un demonio, un fuego fatuo que os arrastra con ardiente magnetismo hasta una casa decente donde la pobre joven, aterrorizada de vuestros amenazadores pasos, os da con la puerta en las narices sin miraros siquiera. El resplandor vacilante que proyectaba el escaparate de una zapatería iluminó de pronto el talle de la mujer que iba delante del joven (84-85).

En otra portada de la *Nada* (ver figura 5) aparece Andrea sola en la ciudad. Sin embargo, esta vez la protagonista parece recibir la mirada de su audiencia por detrás como si Andrea fuera a enseñarnos su historia a medida que leemos / caminamos con ella por las calles barcelonesas. La muchacha toma una postura erguida de autoridad y de desafío mientras da pasos firmes y mira al frente. Se podría afirmar que en esta portada vemos el ímpetu de Andrea al saber que va a

cometer un acto de transgresión al salir al espacio urbano y al mismo tiempo va a reclamar su derecho a éste.



**Figura 5:** Portada de *Nada*. Edición Vintage Publishing (en inglés).



**Figura 6:** *Paris Almanach*. Georges de Gure.

Iskin en su artículo nos muestra cómo la mirada de París del siglo XIX no era únicamente masculina y que a pesar de las reglas sociales impuestas, las mujeres sí caminaban solas y miraban. Utilizando un póster de Georges de Feure de 1894 como anuncio para el *Paris Almanach*<sup>71</sup> (ver figura 6), ella muestra la dialéctica entre las miradas que tomaban lugar en la ciudad. Iskin dice:

The poster portrays a self-assured upper-class elegantly dressed woman walking in the densely populated city carving out a physical and psychic space. Unchaperoned, she deftly navigates her way with the help of the *Paris Almanach*. Showing her looking at the portable volume, the poster suggests the utility of the Almanach while furnishing an alibi for her status as a respectable *flâneuse*. Whether a Parisienne or a tourist, the poster features her gaze, showing her lifting her head from the volume, looking intently at a

<sup>71</sup> “The *Paris Almanach* was an illustrated publication, published by the prominent Parisian publisher and book and print dealer Edmond Sagot. Sagot must have commissioned this poster to advertise his establishment as well as the *Paris Almanach*; thus his address appeared in the front, while the window display of his establishment was depicted in the background” (Iskin 119).

particular site. Note, however, that it also makes explicit the conditions of her *flânerie* – always a spectacle for masculine gazes, such as the gaze of the top-hatted man in the back (on the upper left). While registering these tensions by including the male *flâneur*'s gaze in the background, the poster features her *flânerie* and shows her as continuing unfazed. Directing her gaze outwards, <<she is claiming the street as a space for her sightseeing at a time when a woman's respectability could still be open to question when she walked in the city on her own<sup>72</sup>>> (119-120).

El póster de Feure es una combinación entre las dos portadas de *Nada* (figuras 3 y 5). En una portada vemos la mirada masculina que interroga la presencia de la *flâneuse* en la ciudad y en la otra la respuesta firme de la *flâneuse* a este cuestionamiento; situaciones que ocurren al mismo tiempo en el póster. Andrea y la *flâneuse* del póster reclaman su derecho al espacio urbano a pesar de las miradas del *flâneur*. Así es cómo la espectadora urbana experimenta el espacio urbano, en donde <<no debería estar>>. Las *flâneuses* son vigiladas y vistas por otros mientras que el *flâneur* puede escabullirse entre las calles sin gran dificultad. A pesar de esto, las mujeres sí salían a las calles y observaban lo que sucedía a su alrededor. De esta forma, ellas transgredían la esfera pública por el solo hecho de caminar por el espacio urbano solas.

#### **4. Mujeres en la ciudad**

Existen varias definiciones con las que los académicos han trabajado para definir a la *flâneuse* aunque sus experiencias en sí sean diferentes. Desde la Ilustración, con eventos como la Revolución Industrial, guerras, revoluciones, cambios estructurales, la Modernidad, el

---

<sup>72</sup> El énfasis es mío.

Romanticismo, etc. la sociedad ha ido cambiando. Esto ha llevado a que las reglas establecidas y consideradas “eternas” e “inmutables” sean cuestionadas y transgredidas a medida que los cambios han forzado al ser humano a cambiar también. En el caso de la mujer, los eventos han causado que ésta tenga que salir al espacio urbano por un motivo u otro y así entrar en contacto con otras personas de la sociedad. Entre las mujeres más reconocidas en el espacio urbano se encuentran: la mujer burguesa, la mujer pobre trabajadora y la prostituta.

La ciudad está compuesta de varios micro-lugares en donde la transgresión del espacio ocurre continuamente aunque estos actos no hayan sido representados. En su artículo “Impressionism and the Department Store”, Aruna D’Souza explica que a los lugares de la ciudad se les han asignado códigos “what could be admitted as to its use. The department store and the mix of commerce and sexuality which it came to represent was not simply something that Impressionism *happened not to see*, but rather something that that mode of painting, organized as it was around the *flâneur’s gaze*, *could not be seen to see*: could not picture, in other works” (137). Esto viene del concepto que el centro comercial “was increasingly coded as “feminine” in the last third of the nineteenth century [and] had an added benefit for the stores themselves: it allowed the establishments to sell themselves... as “safe” spaces for a proper woman to go out in public” (138).

D’Souza y McDonough narran que “Balzac notes in 1845 that ‘respectable women’ (*Les femmes comme il faut*) ‘promenade on the boulevards’ but ‘amuse themselves by shopping’, (*s’amusent à marchander*) and ‘pass by quickly and without meeting anyone’...” (114). Mientras que Cuvardic declara que “En ciertos contextos urbanos decimonónicos, una mujer burguesa que deambulase sola podría ser confundida con una prostituta (portadora de significado). La

movilidad de la mujer burguesa y pequeño burguesa estaba limitada a ciertas calles ‘respetables’” (71).

Este tipo de pensamiento se encuentra en *El cuarto de atrás*. Al contarnos sus viajes a Madrid, C. narra cómo su familia iba a las modistas puesto que el salir a comprar ropa era un acto asociado con el estado socioeconómico de la persona: “Vestirse en Madrid, con una modista que tenía telas propias, era el no va más” (73). Wolff describe esta práctica propia del siglo XIX y principios del siglo XX y explica que “in the earlier period of ‘public life’ women had to take a good deal more care about the ‘signs’ of their dress which would be scrutinized for an indication of their social rank; in the nineteenth century, the scrutiny would be in order to differentiate ‘respectable’ from ‘loose’ women” (41).

Como buenas *flâneuses* burguesas, la familia de C. iba: “al teatro, al cine y a visitar a Lucía... también salíamos a tomar el aperitivo en algún local..., a la consulta de algún médico, al Museo del Prado, de compras a los grandes almacenes, a recorrer el Jueves Santo las estaciones donde se exponía el Santísimo Sacramento...” (74), todos estos siendo espacios seguros en la ciudad para las mujeres de buena reputación. Sin embargo, la protagonista sin entender los códigos de la ciudad ansiaba hacer actos de transgresión: “me quedaba atrás mirando el rótulo de alguna calle que parecía llevar a otro sitio. <<¡Vamos, hija!, ¿qué miras?>> <<Nada, esa calle>>, ¿por qué no vamos por ahí>>; envidiaba a la gente que se metía por bocacalles desconocidas, tal vez camino de Cúnigan” (76).

De acuerdo con Cuvardic, Anne Friedberg fue quien primero defendió la existencia de la *flâneuse* en el siglo XIX



al situar su aparición en las mujeres de clase media que visitaban solas los espacios de consumo. Para Friedberg, el desarrollo de esta cultura en la segunda mitad de este siglo, con el ejemplo paradigmático de los grandes almacenes, fue un factor muy importante en el surgimiento de la flâneuse, ya que permitió a la mujer burguesa y pequeño burguesa transitar sola, o en compañía femenina, por la ciudad, en salidas motivadas por la compra” (73).

Cuvardic explica que Wilson y Prendergast están de acuerdo con Friedberg porque “se podría argumentar que la compra fue para muchas mujeres –quizás la mayoría– una forma de trabajo, más que de placer, al menos para las mujeres ociosas proporcionó placeres como mirar, socializar o simplemente deambular en la tienda de departamentos, una mujer podría convertirse en flâneur” (74).

Si las mujeres burguesas tenían restringidos los lugares donde podían ir, el caso de las mujeres de más bajo estrato económico era diferente. Aruna D’Souza y Tom McDonough manifiestan que en el siglo XIX se dieron muchos cambios debido a la Revolución Industrial que llevaron a cientos de mujeres a trabajar en fábricas, en tiendas, en los grandes almacenes y en trabajos secretariales. La verdad es que a medida que los hombres iban a las guerras y que las mujeres reclamaban sus derechos, éstas – intencionalmente o no – se encontraban cada vez más en la esfera pública. A pesar de esto, las representaciones de la mujer en la literatura, en el arte y la cultura continuaban siendo reducidas a la esfera privada desde el punto de vista masculino:

if the **workforce was becoming increasingly feminized**, with the massive expansion of a tertiary sector of service labor, the culturally dominant representations of women were decidedly domestic, with a return to idealized images of homemakers and mothers. The

**city was again coded as a site of (white, masculine) pleasure**<sup>73</sup>, and hence as a potential threat to bourgeois femininity – even as lived experiences [in the city] provided examples of tremendous variety of spatial practices across different genders, classes, and ethnicities (D’Souza y McDonough 2).

En 1885 James Tissot estrenó su colección *La Femme à Paris*, en donde el pintor retrató a mujeres parisinas alrededor de la ciudad dedicándose a diferentes actividades. Aunque, Tissot hace de la mujer francesa su protagonista, las pinturas están hechas desde el punto de vista del placer del *flâneur*. En otras palabras, la mirada a la mujer en París que se emplea es “**coded as a site of (white, masculine) pleasure**”. En una de sus pinturas, *The Shop Girl* (ver figura 6), Tissot muestra cómo las mujeres de baja condición económica tenían que trabajar para sobrevivir. D’Souza describe la pintura de la siguiente manera:

[A] saleswoman<sup>74</sup> holds open the door for the departing customer (whose place the viewer occupies in front of the canvas), while in the background, another young woman [que también es una trabajadora] is ogled by a top-hatted gentleman walking by the shop window [señal de deseo por parte del hombre que mira a la mujer de manera sexualizada]... Because the shop in question seems to specialize in lace and trimmings – hardly catering, then, to the male customer – we are left with two interpretive possibilities: first, that the viewer / departing customer is conceived within the painting to be a woman, in which case the sign of sexual invitation embodied in the saleswoman would be inexplicable; or second, that the claims to realism in the painting – the accuracy of detail, the effort at documentation present here – merely disguise the fact that space via

---

<sup>73</sup> Todos los énfasis son míos.

<sup>74</sup> Se refiere a una vendedora que tiene que trabajar como modista porque no es parte de la burguesía francesa.

a fantasy of power and control. That the salesgirl seems to flirt with the customer is not merely part of the larger mythology of the working woman in this period – it is intimately bound up with one of the few ways, in the representational terms of the historical moment, that the *flâneur* could access the place in which she worked” (134).



**Figura 7:** *The Shop Girl.*  
*James Tissot. 1883-1885.*

La imagen sexualizada de la protagonista de *The Shop Girl* viene de los detalles de la pintura. La vendedora es reconocible como una *working girl* debido a su ropa sencilla que, comparada con la mujer burguesa con sombrero que está fuera en la calle pero al costado de ella, resalta su condición social. Al mismo tiempo, la figura de la mujer bastante acentuada sexualiza su cuerpo sugiriendo la sexualidad que se encuentra en el espacio de consumo que también es el espacio de trabajo.

En una de las ilustraciones de Huart en el capítulo XI, se muestra a una mujer que es seguida por un *flâneur*. Cuvardic explica que “El enunciador otorga legitimidad a la conducta de seguir a mujeres desconocidas” que esta vez es una modista, justificando su mirada sexualizada a

una costurera que pasa por su lado y que él sigue: “El flâneur tiene perfectamente el derecho de seguir con el ojo a un joven modista que, bajo del nombre de *Trottin*, lleva a domicilio encantadores sombrerillos y adorables caperucitas; pero hace falta siempre adoptar reserva y discreción” (84).

Elfriede Dreyer y Estelle McDowall explican que “since [bourgeois] women were not able to walk around the city with the same freedom as men... it was only <<lower and working class women who entered the masculine public sphere>> on the regular basis (30). Esto se convirtió en una situación problemática puesto que cualquier mujer que no perteneciera a la burguesía y/o que estuviera en lugares dudosos a horas inaceptables, podía ser asociada con la figura de la prostituta aunque no lo fuera. Utilizando las ideas de Benjamin, Sandra Buck-Mors explica cómo se da la asociación entre la trabajadora y la prostituta:

[W]orkers must make themselves ‘attractive’ to the firm in times of unemployment: ‘The closer work comes to prostitution, the more inviting it is to describe prostitution as work – as has long been true in the argot of prostitutes. The convergence considered here proceeds with giant step under the sign of unemployment; the ‘keep smiling’... on the job market adopts the behavior of the whore who, on the love market, picks up someone with a smile” (121).

En el texto de Martín Gaité, C. explica cómo era insultada y tildada de <<suelta>> por salir con sus amigos:

El recelo me llega de muy atrás... del cuchicheo indignado de las señoras que me miran pasar con mis amigos camino del río, a través de visillos levantados, ninguno es mi novio, ni siquiera es mi novio, pero cantan y se ríen y me cogen de la mano, vamos por callejuelas, entramos en tabernas, alquilamos una barca para remar por el río Tormes...

<<Ha salido muy **suelta**>>. <<Anda por ahí como bandera desplegada>>; pero no, eso no va conmigo, eso era antes... eso lo decían de las chicas que se iban solas, al anochecer a pasear con soldados italianos... (108).

De igual manera en *Nada* se dan las repetidas críticas a Andrea sobre sus vagabundeos y se muestra la constante vigilancia a la que es sometida. Angustias le dice: “Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo... comprendo que es necesario que vayas y vengas de la Universidad... pero de eso a andar por ahí **suelta** como un perro vagabundo...” (60). Mientras que Gerardo al ser rechazado le “fue dando paternaes consejos sobre [su] conducta en lo sucesivo y sobre la conveniencia de no andar **suelta** y loca...” (147). Cada vez las acusaciones hacia Andrea y <<sus actitudes callejeras>> se volvían más groseras hasta que su tío Juan grita: “¡La sobrina!... Cargada de amantes, **suelta** por Barcelona como un perro... <sup>75</sup>(203). Lo cierto es que la clase social de la mujer no importaba, la mirada sexualizada del *flâneur* que se emite en todas partes del patriarcado se daba si la mujer transgredía el espacio urbano de manera <<dudosa>> y era peor si es que la mujer estaba sola. En todas estas citas se destaca la palabra “suelta” que verdaderamente es usada como un sinónimo de la prostituta. Buck-Morss explica que:

Prostitution was indeed the female version of *flânerie*. Yet sexual difference makes visible the privileged position of males within public space. I mean this: the *flâneur* was simply the name of a man who loitered; but **all women who loitered risked being seen as whores**<sup>76</sup>, as the term "street-walker," or "tramp" applied to women makes clear. "Les grandes horizontales" became a term of reference for prostitutes in the era of

---

<sup>75</sup> Todos los énfasis son míos.

<sup>76</sup> El énfasis es mío.

Hausmann's boulevards. The popular literature of *flânerie* may have referred to Paris as a "virgin forest"... but no woman found roaming there alone was expected to be one (119).

La prostituta es la figura femenina que más se asocia con la Modernidad debido al ser usada como un producto que se consume. Dreyer y McDowall explican:

Traced back to the prostitute in the nineteenth-century metropolis..., women as spectacle and presence on the street, thereby as commodity, has been well-established... The *flâneur* is seduced by everything the city streets offer; as such, the prostitute is part of the commodities found on the street and is an "objective emblem of capitalism"... Not only does the prostitute represent the commodified female on the street, but she is also representative of the sexual, social and economic relations in the city as a reflection of sexual difference and the mainstream secure forms of masculinity social identity (36).

Buck-Morris explica que aunque Baudelaire se ha asociado más con la figura de la prostituta, él nunca le dio una voz propia, sino que escribió de ella desde su propio punto de vista, desde la perspectiva del hombre. Esta acción también fue hecha por Walter Benjamin en *The Arcades Project*: "Benjamin does not follow up on his gesture of yielding to a woman's voice. Instead, he cites Baudelaire, who addresses prostitutes in his poems while the women themselves remain mute: "Baudelaire never wrote... about whore from the whore's viewpoint" (Buck-Morris 120). Baudelaire dice de la prostituta:

She has discovered for herself a provocative and barbaric sort of elegance, or else she aspires, with more or less success toward the simplicity which is customary in a better world. She advances towards us, glides, dances, or moves about with her burden of

embroidered petticoats, which play the part at once of pedestal and balancing-rod; her eye flashes out from under her hat... she is a perfect image of the savagery that lurks in the midst of civilization. She has her own sort of beauty, which comes to her from Evil always devoid of spirituality... She is a sort of gypsy wandering on the fringes of regular society... (36).

Aquí la prostituta está descrita desde la mirada del hombre para el hombre como un ser que viene del mal, del diablo, con un poder de seducción superior. Benjamin dice en *The Arcades Project*: “Baudelaire’s readers are men. It is they who have made him famous. They are the ones he redeemed... For men [Baudelaire] means the presentation and transcendence of the lewd side [*coté ordurier*] in their sexual life. Benjamin comments: Women don’t like him” (citado en Buck-Morss 122).

Lo cierto es que mientras que Baudelaire y los grandes intelectuales imponían su perspectiva masculina en la figura de la prostituta, cuando éstas son entrevistadas acerca de sus encuentros sexuales, ofrecen otro punto de vista:

[Capitalist and authorities exercise their power by day, then]... off they go to pay us a visit. And once they’ve got us stripped to our chemises they stop their gabble, their illusions of grandeur collapse and their arrogance disappears. They all start stammering like little boys who want twopence to buy sweets (Amélie Hélie, 1913) (84).

All these prosperous citizens... tender husbands and affectionate fathers, arrogant lawyers, famous doctors and eloquent members of parliament turned out to be mentally sick. As a rule their wives had no idea of the type and degree of their aberrations. It was only on us that they ventured to make their appalling demand. (Anna Salva, 1946) (Buck-Morss 123).

Lo dicho por las prostitutas descubre otra perspectiva no representada antes en el intercambio sexual y de consumo entre ella y el *flâneur*. Baudelaire habla de la perspectiva masculina (la que es considerada neutral e inmutable y que se encuentra en los discursos hegemónicos), pero al darles la palabra a las prostitutas las experiencias no se describen de manera erótica, sino que aparece cierta repulsión hacia el *flâneur* que cuestiona la transacción.

La figura de la prostituta se encuentra en Gloria de *Nada*. Más claramente se deja ver cuando Andrea va detrás de Juan que incontrolablemente busca a su mujer en el infame Barrio Chino en donde hay “Perdidas, ladrones y el brillo del demonio” (Laforet 60). Esto lleva a Andrea “al corazón de las calles prohibidas de Barcelona” (Riera 78) para descubrir que Gloria solo jugaba a los naipes. Además de la sirvienta, que es descrita como una mujer ordinaria y vulgar, Gloria es la única persona de la casa Aribau que vive allí y no es pariente sanguíneo de ningún adulto. Asimismo, Gloria es descrita como una mujer deseable y sexual. Es en ella en donde vemos la mirada sexualizada de Román, con quien parece haber tenido una relación. De igual manera, Juan siempre cuestiona la reputación de su esposa y la tacha de prostituta durante todo el texto. Sin embargo, en los últimos capítulos, se descubre que Gloria a la que todos tildaban de prostituta es la que mantiene a casi toda la familia y si no fuera por ella, su hijo con Juan ya hubiera muerto y la familia no tendría nada para comer. De esta forma, Laforet cuestiona la mirada masculina y la subvierte al posicionar a Gloria como la persona más independiente de la novela que provee no solo para ella, sino que provee para todos.

Asimismo, aunque Gloria no sea prostituta es la que más contacto tiene con la sociedad de consumo puesto que es la única en la novela a la que se le describe en “su lugar de trabajo” en donde se arriesga a ganar y perder dinero al estilo “Wall Street”. Susan Buck-Morss explica la relación de las apuestas con el siglo XIX:



the 19th-century gambler is a major figure in the *Passagen-Werk*. But, again, what intrigues Benjamin is... the particular historical form of gambling within industrial capitalism which is prototypical of the way time passes: If flânerie is the lived experience of the “phantasmagoria of space,” then gambling is that of the “phantasmagoria of time”... The historically specific nature of the gamblers’ gestures is that they “show us how the mechanism to which the players in a game of chance entrust themselves possesses them body and soul, so that even in their private spheres and no matter how passionately moved they may be, they can no longer function in any way but reflexively”... Benjamin connects this behavior not only to the harried city-dweller or the flâneur jostled by the crowd, but to the industrial worker’s gesture at the machine (107-108).

De esta manera la figura de la prostituta y del jugador al azar (ambos productos del siglo XIX) se funden en la persona de Gloria. Buck-Morss explica que

Benjamin saw prostitutes as distorted images of the material, physical desire for sensual happiness which, against the “anthropological nihilism” of right-wing modernists like Celine or Benn... If prostitution was a symptom of the “disintegration of love,” it also robbed sexuality of its illusions. In its place, “the revolutionary side of technology comes to expression” as the freeing of erotic life from biological necessity, the “tyrannical” and “odious” laws of nature “to which love submits.” Benjamin noted: “And in fact: the sexual revolt against love originates not only from a fanatic, possessed sexual desire; it proceeds as well from the desire to make nature docile and suited to it (137).

#### IV. CONCLUSIÓN

En “Street Haunting: A London Adventure”, Janet Wolff explica que al igual que Mrs. Dalloway las heroínas de Woolf “provide that rare thing – access to women’s experience of the public in the early twentieth century... For Woolf, the notion of ‘haunting’ has no particular connotations of ghosts or spirits; it merely carries its secondary definition of ‘frequenting’ (26).

Sin embargo, debido a

the recurrent use of the language of ghosts and haunting in recent literature about the city and urban space... This apparent supernatural turn in urban and architectural theory is in fact something quite different: part of a critical strategy determined to show how our discourses and narratives illuminate, but also create, the object of study (the city, the public sphere), and also how those same discourses and narratives render invisible (make ghosts of) those practices and figures not given a name... At the level of discourse, and at its simplest, it reminds us that narratives exclude and obscure at the same time as they define and highlight. The lives of women in the modern city – in private as well as in public...” (27).

Las historias de las mujeres privadas y públicas deben ser narradas. El “haunting” de Woolf se da cuando se silencian estas historias. A pesar de que la *flâneuse* sea una figura controvertida y su figura haya sido silenciada, lo cierto es que las mujeres sí caminaban y caminan en la ciudad. El hecho de que la *flâneuse* se ha mantenido en los márgenes e invisible hace de su figura alguien mucho más complejo que el *flâneur*. “[E]n los últimos... años se confirma cada vez más [la] existencia [de la *flâneuse*] en las prácticas sociales públicas occidentales... de finales del siglo XIX... [y] Por otra parte, en la ficción vemos cada vez más

casos de aparición de la *flâneuse* en la narrativa escrita por mujeres a partir del siglo XX”

(Cuvardic 91). “In the period in which the ideology of separate spheres associated women with the domestic sphere women’s walking in the city signifies an affirmation, a trying out, transgression, and an ‘appropriation of an I’” (Iskin 114).

## CAPÍTULO 4

### *MALENA*<sup>77</sup>, LA FEMINIDAD Y LO ERÓTICO

#### I. El contexto: los 1970-1980

Un rasgo importante de la época de transición española fue el *boom* sexual en España. Este se dio como forma de ataque a la feminidad tradicional promovida por el franquismo. En su artículo “La producción erótica española en los siglo XIX y XX”, Jean-Louis Guereña explica que “no cabe duda de que [en España] existió hasta 1939 (antes de Franco) una circulación de obras eróticas relativamente importante, o sea un mercado activo de este tipo de producciones. Se trata, sobre todo, de una literatura <<popular>>, por sus condiciones de producción y distribución, por su público” (195). Bajo la dictadura franquista muchos de estos textos de connotación sexual y eróticos fueron censurados, intentando silenciar en España esta característica humana y dejando a muchas de estas novelas en el olvido para promover las ideas conservadoras reforzadas por la Iglesia católica y la Falange.

Después de la muerte de Franco, como reacción a toda la represión sexual vivida por décadas en España, se dio el fenómeno cultural conocido como *el destape*. En su capítulo “Undressing Opus Dei: Reframing the Political Currency of Destape Films” del libro *Spanish*

---

<sup>77</sup> Algunas veces a través del capítulo escribiré *Malena es un nombre de tango* o *Malena* (en cursiva) para referirme al libro de Almudena Grandes. Malena, lo usaré para referirme a la protagonista de la novela.

*Erotic Cinema* (2017)<sup>78</sup>, Jorge Pérez dice que el *destape* tradicionalmente ha sido descrito como un

Phenomenon[...] intrinsic to the history of Spanish cinema [that] is characterised by the over-provision of sexual images without any apparent narrative intention. Some have seen the *destape* boom as ‘a strong indication that the Franquista moral order was breaking down’[...], so the shift from the sexual repression of Francoism to the sexual obsession of the *destape* era was expected and healthy[...], as it provided a much-needed sexual catharsis for Spanish society... However, other film scholars see the *destape* in negative terms as a marketing strategy and an escapist channel to divert audiences from political concerns while simultaneously helping to reinforce retrograde gender stereotypes” (92-93).

Filmes como “La trastienda / The Backroom (dir. Jorge Grau, 1976), *Cara al sol que más calienta* / Facing the Warmest Sun (dir. Jesús Yagüe, 1977) and *La escopeta nacional* / The National Shotgun (dir. Luis García Berlanga, 1978) featured Opus Dei characters who belonged to the economic and political elites and who became involved in a sexual scandal depicted with large doses of eroticism” (Pérez 92). A partir de los 1960 y aún más en los 1970, las leyes franquistas empezaron a ser suavizadas a medida que la rigidez y la salud de Francisco Franco decaían. Finalmente en 1975, año de la muerte de Franco, el Ministerio de Información y Turismo español moderó sus normas en contra de los desnudos de las películas, lo que dio lugar a una explosión de desnudos a finales de los 1970 y principios de los 1980. *La trastienda* fue el primer filme en España con un desnudo total, aunque cabe señalar que la mayoría de desnudos de esta época provenían del género femenino y que eran hechos no por la estética de la película

---

<sup>78</sup> El libro es editado por Santiago Fouz-Hernández. Jorge Pérez es el autor del capítulo citado.

sino de manera gratuita. La película *La trastienda* “benefited from a frequent filmic proposition during the *destape* years that equated the craving for sex with the craving for political freedom” (Pérez 95).

Si bien se podría afirmar que estos desnudos se hicieron como <<venganza>> o <<desquite>> contra la represión sexual franquista por parte de la mujer, las películas eróticas de la transición también reforzaban la mirada sexualizada del hombre hacia el sexo femenino, colocando a la mujer como objeto y no sujeto de su historia. Pérez en su artículo explica que

there is nothing inherently reactionary or progressive about the commercial exploitation of the eroticised body. As Jorge Marí (2003, 2007) has aptly noted, the *destape* became a politicised phenomenon, since the eroticised body turned into an ideological battleground tinged with discursive ambiguities that replicated the contradictions underlying the broader process of transition to democracy in Spain (94).

Los años de transición y la década de los 1980 son para España imperativos para reafirmar su dirección hacia la democracia, la incorporación a la Unión Europea y la expansión de derechos a grupos marginados. En la crítica literaria del libro *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985* by Julia Nolte, Alexandre Froidevaux describe cómo la autora concibió el *destape* de una manera más extensa proveyendo una mirada más amplia y reveladora ante estos eventos:

La ambigüedad y la falta de homogeneidad del *underground* cultural de la capital española durante los primeros años de la democracia motivaron a algunos críticos a denegarle todo valor artístico y toda importancia para el desarrollo de la cultura española. Nolte contradice esta afirmación contundentemente reconociendo a la Movida una gran

"capacidad de innovación" (p. 15). Según ella, los actores de la Movida destrozaron los estrechos marcos culturales y sociales del (pos-)franquismo con transgresiones de límites bien calculadas. Así, fomentaron la apertura y el cambio de España hacia una cultura democrática[...] la autora observa en las prácticas de esa subcultura una unidad de arte y vida... Nolte elabora una periodización convincente que demuestra que la Movida como explosión cultural fue – como suele ser con estos fenómenos algo fugaz que duró no más de tres años entre 1977 y 1980” (270).

En su artículo “La Movida como Debate” (2009), Jorge Marí explica que la movida nace en el momento más hiperpolitizado de la historia reciente de España, en la misma capital del estado, en medio de constantes manifestaciones, huelgas, auge del terrorismo etarra, legalización de los partidos políticos, elecciones generales, referéndum constitucional, estatutos y elecciones autonómicas, intentos golpistas, reivindicaciones sociales de todas clases; un fenómeno de masas, con enorme impacto mediático, que impregna la música, las artes visuales, el cine, la literatura, la moda, que difunde hábitos y estilos de vida, que construye una geografía, marca una experiencia urbana y se imbrica en una compleja red de conexiones con las instituciones municipales, autonómicas y estatales y con los partidos políticos (128).

Los personajes más importantes de este fenómeno capitalino niegan cualquier influencia o asociación política aunque se hayan desarrollado en años imperativos para que España vuelva a ser una democracia estable:

Malcolm Compitello se ha referido a [la Movida madrileña] como "that slippery and poorly understood phenomenon" (Compitello 154); José Tono Martínez la ha definido

como "un malentendido" (99); para Pedro Almodóvar, "[h]ablar de la Movida es dar entidad a algo que tiene mil cabezas y mil formas. No es un movimiento, y además, no hay interés en que lo sea. . . . No éramos ni una generación, ni un movimiento artístico, ni un grupo con una ideología concreta" (cit. en Urrero 41). Tono coincide con Almodóvar en que no hubo un movimiento como tal, es decir, que no hubo una tendencia organizada (Compitello 163). A través de estas opiniones parece perfilarse la visión de una "Movida sin movimiento," es decir, un fenómeno amorfo, descoyuntado, sin dirección ni ideología política. Javier Escudero la ha descrito como un "rechazo de todo compromiso político y trascendental," expresión puramente hedonística de "una juventud desencantada ante los problemas políticos y sociales, con escaso futuro laboral, y por lo general de espaldas a toda inquietud intelectual y espiritual" (Escudero 147-49). Muchos de los que *a posteriori* han sido considerados sus iniciadores y protagonistas coinciden en negarle a la Movida una ideología política: "No hay. . . una ideología política, más bien al contrario," proclama Almodóvar (cit. en Urrero 41), pero en ese curioso "más bien al contrario" – ¿qué es lo contrario de "no hay una ideología política"? – quizá esté la clave de la condición inherentemente paradójica de un fenómeno que algunos han querido presentar como apolítico (Marí 127-128).

Fue en este contexto histórico en donde la primera novela de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989), fue publicada. Si bien en los 1980, filmes como *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980) *Laberinto de pasiones* (1982) de Pedro Almodóvar, *Cuentos eróticos* (1980) de varios directores, *Sueca bisexual necesita semental* (1982) de Ricard Reguant, *Arrebato* (1980) de Iván Zulueta (1943-2009), *Mil sexos tiene la noche* (1984) de Jesús Franco



fueron gran parte de la revolución sexual y social española; “*Las edades de Lulú*”<sup>79</sup> (1989)... representa una exploración de otro tipo de sexualidades alternativas que transgreden normas o preceptos morales en el contexto histórico específico de la España de los años setenta y ochenta” (Corbalán 58) pero en el ámbito de la literatura.

En su artículo “Ana Rossetti y el relato erótico”, Concha Alborg explica del género erótico en España en los 1970 y 1980:

Otra innovación dentro de esta tendencia ha sido la aparición de mujeres escritoras que cultivan este género [el erótico]; lo cual no era típico en la tradición de la literatura erótica española, ya de por sí polémica. De las novelas galardonadas con el premio "La sonrisa vertical," hay varias escritas por mujeres. Entre ellas se encuentra la de Susana Constante, *La educación sentimental de la señorita Sonia* que ganó el primer premio en 1978; la de Mercedes Abad, *Ligeros libertinajes sabáticos* de 1986; y la celebradísima *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes que tiene vendidos más de 200.000 ejemplares desde 1988 y ha sido llevada a la pantalla recientemente. Como afirma la misma Almudena Grandes: "La mujer va invadiendo campos que eran hasta ahora territorio exclusivo del hombre" (370).

Estas transgresiones que nacieron en este periodo de libertad extrema cuestionaron todos los aspectos opresores del franquismo, incluyendo la posición de la mujer en la esfera pública. Es por este motivo que en este capítulo de la tesis me propongo examinar la feminidad y la sexualidad como tácticas de transgresión a la dictadura franquista y al patriarcado.

---

<sup>79</sup> *Las edades de Lulú* está en la lista de las 100 mejores novelas en español del siglo XX del periódico español *El mundo*. La novela también se hizo en un filme en 1990 y ganó el XI Premio La Sonrisa Vertical organizado por la editorial Tusquets.

Si bien, Almudena Grandes con *Las edades de Lulú* transgrede al extremo las reglas de lo sexual, con *Malena es un nombre de tango*, la autora produce un texto más desarrollado que cubre la mayoría de la historia de España del siglo XX basándose en el crecimiento de Malena y sus experiencias sexuales como mujer. José Manuel del Pino compara los dos libros y manifiesta:

Almudena Grandes, born in Madrid in 1960, already knew how to shock and scandalize in her first novel, *Las edades de Lulú* (1989). She reclaimed the right of a woman writer to be lewd, indecent, and daring. *Malena es un nombre de tango* shares some of that bluntness but does not indulge in the salacious aspects of the earlier work. Although the style of the novel is sometimes wordy and the plot occasionally fanciful, it exhibits the expertise of a more mature novelist. Grandes brilliantly re-creates the harsh days of the Spanish Civil War, as well as the freedom and disenchantment of the 1980s in Madrid. She manages to present with courage - challenging both liberal and conservative orthodoxies - her viewpoint on the female subject's condition in postmodern Spain (328).

The key to the novel lies in the crude words uttered by a woman to conjure up the hypocrisy of her familial and social environment. *Malena es un nombre de tango* presents a fascinating family chronicle which spans most of the Spanish twentieth century. The novel relates the complicated, entangled, and at times incestuous saga of the Alcántaras, descendants of one of the richest and least conventionally brave Spanish conquistadors. The family contains two distinct types of members: those who abide by the rules of their class, appointing themselves as defenders of the family reputation; and those who are

impure and rebellious. <<*Sex as condemnation and liberation underlies all relationships, causing both catastrophe and good fortune*<sup>80</sup>>> (328).

En mi opinión el texto de Almudena Grandes explora transgresiones y actos de resistencia hechos por la protagonista. Malena a través de la sexualidad femenina desafía la feminidad tradicional y se posiciona en contra del franquismo y el patriarcado. La novela también se adhiere a las características de la feminidad tradicional y juega con estas para ejemplificar mejor la experiencia femenina. *Malena* aparece en una era en donde la feminidad y la masculinidad tradicionales son cuestionadas. La autora no discrimina entre el hombre y la mujer al intercambiar características que son tradicionalmente asignadas al sexo opuesto y utiliza las “tácticas de débil” para subvertir la ideología patriarcal hacia la mujer. Así, Grandes produce un texto que reta la feminidad con los repetitivos actos sexuales de la protagonista.

Para explorar estos puntos primero me gustaría establecer algunos acercamientos importantes hacia la definición de la feminidad y cómo desde el principio de la novela Grandes ataca la narrativa hegemónica de esta. Después me propongo explorar algunas definiciones de lo erótico para examinar cómo *Malena* juega con la sexualidad y directamente reta las ideas institucionalizadas de la mujer y el hombre. Para esto intentaré responder a las siguientes preguntas: ¿Qué es la mujer? ¿De dónde vienen sus definiciones? ¿Qué es la feminidad? ¿Cuáles son sus características y quiénes las crearon? ¿Qué es lo erótico y pornográfico? ¿Por qué el hablar de lo erótico y/o sexual se convierte en una transgresión cuando lo hace la mujer? ¿Cómo se subvierten las ideas de la feminidad franquista y patriarcal en *Malena*? ¿Cómo *Malena es un nombre de tango* retiene ciertos rasgos de la feminidad tradicional?

---

<sup>80</sup> El énfasis es mío.

## II. El cuestionamiento de la feminidad y lo erótico como transgresión

La feminidad o femineidad es algo que se ha ido construyendo a través de la historia y consecuentemente las definiciones de ésta provienen de una construcción histórica basada en lo que normalmente se han creído que son <<verdades inherentes e inmutables>>. La Real Academia Española define la feminidad de dos formas. La primera dice que es la “cualidad de femenino” y la segunda declara que es “el estado anormal del varón en que aparecen uno o varios caracteres sexuales femeninos” (rae.es). La primera definición destaca que existen rasgos calificados como femeninos de manera ambigua puesto que no se provee ni un ejemplo ni se declara de donde vienen estas características femeninas explícitamente. Mientras que en la segunda definición, ya de manera directa, se apunta a la idea que estas características femeninas pertenecen exclusivamente a la mujer y no al hombre. En esta segunda definición se subraya la <<anormalidad>> que posee un hombre/varón cuando se comporta a lo que socialmente se le ha sido designado únicamente a la mujer, así reforzando las definiciones de lo que significa ser mujer y hombre y los comportamientos para su género estipulados por el patriarcado.

En *The Second Sex* (1949), Simone de Beauvoir explica que la mujer ha sido construida y no es descrita como un ser natural con características autónomas y propias de su persona. De Beauvoir analiza cómo durante siglos el significado de la mujer y sus experiencias han sido determinadas por los hombres y las mujeres han quedado completamente fuera del discurso femenino a pesar de ser ellas el objeto de discusión:

But first we must ask: what is a woman?... says one, “woman is a womb” But in speaking of certain women, connoisseurs declare that they are not women, although they are equipped with a uterus like the rest. All agree... that females exist... today as always they

make up about one half of humanity. And yet we are told that femininity is in danger... It would appear, then, that every female human being is not necessarily a woman; to be so considered she must share in that mysterious and threatened reality known as femininity... (citado en Freedman 252).

Siguiendo el raciocinio de Simone de Beauvoir se puede afirmar que no todas las mujeres son femeninas, entonces eso quiere decir que ¿las mujeres que no son femeninas, no son mujeres? De Beauvoir continúa explicando que “If today femininity no longer exists, then it never existed” (citado en Freedman 253), desestabilizando así la definición tradicional de lo “femenino”. Lo que Simone de Beauvoir arguye es que la mujer no tiene que tener rasgos “femeninos” para ser mujer y que la “feminidad” no está en riesgo porque es una idea falsa, creada y asignada por el hombre a la mujer; no es la verdadera naturaleza femenina.

Muchos, de manera pacífica y de manera complaciente, argumentan que los hombres y las mujeres son iguales y se deberían de identificar únicamente como seres humanos. “Dorothy Parker has written: ‘I cannot be just to books which treat of woman as woman... My idea is that all of us, men as well as woman, should be regarded as human beings’”. A esto Simone de Beauvoir responde: “But nominalism is a rather inadequate doctrine, and the antifeminists have had no trouble in showing that women simply *are not* men” (citado en Freedman 253). El punto que la intelectual francesa quiere destacar es que las experiencias de las mujeres y la de los hombres nunca han sido iguales y por ende nunca se podrán colocar en la misma categoría. El situar a ambos sexos como iguales bajo la misma categoría, silencia nuevamente la experiencia marginada de la mujer<sup>81</sup> y continúa posicionando la experiencia del hombre como superior y a la

---

<sup>81</sup> De esto ya se habló en el capítulo de “La autobiografía como resistencia” de esta tesis.

que todos deben de aspirar. “[F]or man represents both the positive and the neutral as is indicated by the common use of *man* to designate human beings in general; whereas woman represents only the negative, defined y limiting criteria, without reciprocity” (Citado en Freedman 254).

En el libro *Sexual/Textual Politics*, Toril Moi analiza cómo Mary Ellman definió la feminidad tradicional en *Thinking about Women* (1968). Ella explica: “In the largest single section of her book, Ellman sums up the eleven major stereotypes of femininity as presented by male writers and critics: formlessness, passivity, instability, confinement, piety, materiality, spirituality, irrationality, compliancy and finally ‘the two incorrigible figures’ of the Witch and the Shrew” (34). Ellman destaca cómo la mujer ha sido asignada propiedades por intelectuales hombres y alaba a Jane Austen porque ella “undermines the authoritarian voice of the writer by her wit and irony (Moi 35). Moi explica que en el último capítulo de *Thinking about Women*, “Responses”, Ellman “deals with the various strategies employed by women writers to cope with the patriarchal onslaught described in her first four chapters. She shows how women writers have known how to exploit, for their own subversive purposes, the stereotypes of them and their writing created by men<sup>82</sup>” (35), apuntando así a las <<tácticas de la debilidad>> para desafiar la feminidad empleadas por escritoras a través de la historia.

En *The Kristeva Reader* (1986) Toril Moi compila varios trabajos de la filósofa búlgara. En “Il n’y a pas de maître à langage”, Julia Kristeva explica sobre la diferencia sexual y la feminidad:

The desire to give voice to sexual difference, and particularly the position of the woman-subject within meaning and signification, lead to a veritable insurrection against the

---

<sup>82</sup> Aunque Toril Moi dice que “Responses” intenta examinar las “tácticas de débil” de las mujeres intelectuales, también explica que este capítulo no es el mejor del libro diciendo que “*Thinking about Women*” is an ironic masterpiece, and the wit Ellmann displays throughout her book (though less in the ‘Responses’ section)...

homogenizing *signifier*. However, it is all too easy to pass from the search for *difference* to the denegation of the symbolic. The latter is the same as to remove the ‘feminine’ from the order of language (understood as dominated exclusively by the secondary process) and to inscribe it within the primary process alone, whether in the drive that calls out or simply the drive *tout court*. In this case, does not the struggle against the ‘phallic sign’ and against the whole mono-logic, mono-theistic culture which supports itself on it, sink into an essentialist cult of *Woman*, into a hysterical obsession with the neutralizing cave, a fantasy arising precisely as the negative imprint of the maternal phallus?... In other words, if the feminine *exists*, it only exists in the order of significance or signifying process, and it is only in relation to meaning and signification, positioned as their excessive or transgressive other that it *exists, speaks, thinks* (itself) and *writes* (itself) for both sexes (citado en Moi 11).

En la introducción del libro, Moi explica que este pasaje fue dirigido en contra “the French ‘feminism of difference’ and various French theories of an *écriture féminine* (differently and divergently represented by the Psych et Po group, Hélène Cixous and Luce Irigaray)”. Sin embargo, “this somewhat polemically passage highlights Kristeva’s own position on the question of femininity: as different or other in relation to language and meaning, but nevertheless only thinkable within the symbolic, and therefore also necessarily subject to the Law” (11).

Jacqueline Rose ofrece una crítica a la feminidad y diferencia sexual de Kristeva y argumenta que

Kristeva’s work splits on a paradox, or rather a dilemma: the hideous moment when a theory arms itself with a concept of femininity as different, as something other to the

culture as it is known, only to find itself face to face with, or even entrenched within, the most grotesque and fully cultural stereotypes of femininity itself. Unlike some of her most virulent detractors, Kristeva at least knows, however, that these images are not so easily dispatched. It is not by settling the question of their origins that we can necessarily dismantle their force (citado en Weed 28).

En su capítulo “Women on the Market” de su libro *This Sex Which Is Not One*, Luce Irigaray desde un punto de vista marxista explica que la mujer es otro tipo de mercancía/objeto que el hombre usa para obtener lo deseado:

The society we know, our own culture, is based upon the exchange of women... The passage into the social order, into the symbolic order, into order as such, is assured by the fact that men, or groups of men, circulate women among themselves... All the systems of exchange that organize patriarchal societies and all the modalities of productive work that are recognized, valued, and rewarded in these societies are men's business. The production of women, signs, and commodities is always referred back to men (when a man buys a girl, he "pays" the father or the brother, not the mother... ), and they always pass from one man to another, from one group of men to another. The work force is thus always assumed to be masculine, and "products" are objects to be used, objects of transaction among men alone (175-176).

Para Luce Irigaray, existen tres diferentes tipos de mujeres con sus propias características:



1. La madre que por su naturaleza de tener hijos es excluida de cualquier tipo de intercambio. “As both natural value and use value, mothers cannot circulate in the form of commodities without threatening the existence of the social order” (185).
2. La virgen que “is pure exchange value. She is nothing but the possibility, the place, the sign of relations among men. In and of herself, she does not exist: she is a simple envelope veiling what is really at stake in social exchange” (186).
3. La prostituta que contiene valor como mercancía y como uso. “In her case, the qualities of woman's body are "useful." However, these qualities have "value" only because they have already been appropriated by a man, and because they serve as the locus of relations-hidden ones-between men” (186).

Irigaray argumenta que en estas tres figuras se basan la feminidad y la sexualidad de la mujer. De la misma forma se podría afirmar que la mujer entonces es arbitrariamente reducida a estas tres narrativas creadas por la sociedad patriarcal. Bajo la ideología de Irigaray, el hombre es el único con poder de transacción mientras que la mujer nuevamente queda en los márgenes sin poder de decisión sobre su propio cuerpo y persona.

En el artículo “Rereading Femininity”, Shoshana Felman cuestiona la definición de feminidad desarrollada por Sigmund Freud. Freud escribió en 1932:

“Throughout history people have knocked their heads against the riddle of the nature of femininity... Nor will *you* have escaped worrying over this problem – those of you who are men; to those of you who are women this will not apply – you are yourselves the problem” (citado en Felman 19).

Felman reacciona a estas palabras desafiando a Freud y cambiando el significado de la feminidad del psicólogo al modificar su afirmación:

“Throughout history people have knocked their heads against the riddle of the nature of femininity... Nor will *you* have escaped worrying over this problem – those of you who are men; to those of you who are women this will not apply –“ (20).

La autora aquí apunta a la conciencia histórica, a “the discrepancy named ‘history’ which [her] reading introduced into Freud’s text as a difference from itself – only made apparent the inherent textual discrepancy between Freud’s *statement* opening up the questions *of* the Woman, and his *utterance*, closing it *for* women, **excluding women from the question**<sup>83</sup>: ‘to those of you who are women, this will not apply; you are yourselves the problem’ (20).

Felman continúa con su argumento y razona que:

“Those of you who are men,” on the other hand, will not “have escaped worrying over this problem.” A question, Freud thus implies, is always a question of desire: it springs out of a desire which is also the desire for a question. Women, however, are considered merely as the *objects* of desire, and as the *objects* of the question; they cannot be the speaking *subjects* of the knowledge or the science which the question seeks” (21).

Felman aquí deja en claro cómo la mujer ha sido tratada únicamente como un objeto, nunca tomando un lugar subjetivo para definir su propia persona. Al mismo tiempo, la autora desafía lo establecido por Freud, cuestiona su argumento con raciocinio y produce a partir de éste una nueva definición que incluye la perspectiva de la propia mujer.

---

<sup>83</sup> El énfasis es mío.

Aunque existen ciertas diferencias, en lo que todas estas filósofas están de acuerdo es que la feminidad es un concepto que ha sido construido socialmente y atribuido a la mujer de forma arbitraria. En *Malena es un nombre de tango*, Almudena Grandes juega con muchas de estas <<características femeninas>> y las subvierte. En la protagonista se nota el crecimiento de una niña que si bien vivía bajo el poder de Franco, todavía gozaba de ciertas libertades por su estrato social y su supuesta “alineación” familiar a ideas conservadoras que se contrastan con la otra familia de su abuelo<sup>84</sup>:

Mi prima siguió saliendo con sus amigos y yo con los míos, y todos seguimos mirándonos mal los unos a los otros, porque ellos eran unos paletos y nosotros éramos unos pijos, o porque ellos no sabían nada y nosotros nos pasábamos de listos, o porque su abuela era una puta de las que ya no quedan y la nuestra una bruja más seca que un sarmiento o, a lo mejor, sólo porque nuestra memoria no alcanzaba a veinte años, y nada de lo que habitada en ella nos consentía aún compadecernos de nosotros mismos (113).

Esta división de familias establecida por los ganadores y perdedores de la Guerra Civil define la vida de Malena como definió la historia de toda España en el siglo XX. Malena, al percibir estas diferencias, se rebela tempranamente y en su primer acto de resistencia a las reglas estipuladas por la sociedad española sobre cómo debería actuar “una señorita”, ora casi toda su niñez para que la Virgen la convierta en niño y ganar más derechos y privilegios: “Virgen María, por favor, hazme niño, si no es tan difícil, conviérteme en un niño, porque es que yo no soy como Reina (su melliza), es que yo, de verdad, Virgen Santa, por mucho que me esfuerce, es que

---

<sup>84</sup> Para los que no han leído *Malena es un nombre de tango*, el abuelo de Malena tiene dos familias. Su primer matrimonio es representativo de los ganadores de la Guerra Civil, mientras que su aventura con Teófila, con quien tiene cinco hijos, representa el lado perdedor. Aún así cabe destacar que dentro de estas familias la política derecha / izquierda no está estrictamente definida puesto que muchos de los miembros de ambas familias transgreden las reglas familiares tradicionales.

yo para niña no sirvo” (26). Intuitivamente Malena rompe con las características asignadas a los sexos al sentir que ella no puede ser mujer porque no posee estos << rasgos femeninos>> y porque si la Virgen la convirtiera “en un niño todo sería más fácil” (28).

Tomando en cuenta las ideas de Kristeva, se podría afirmar que Malena se siente atrapada en el sistema patriarcal – lo simbólico – con el que no se identifica. Como ya se ha argumentado a través de toda la tesis, la experiencia femenina nunca ha sido igual a la masculina y, por ello, la narrativa de la feminidad tradicional ha tachado a mujeres excepcionales de <<raras>>, <<locas>> y <<brujas>>. Malena, aunque se desarrolla a finales del siglo XX, no es la excepción, dejando entrever que las dicotomías de <<mujer buena>> vs. <<mujer mala>>, <<mujer burguesa>> vs. <<la mujer pobre que trabaja>> vs. <<la prostituta>> todavía están vigentes a finales del siglo XX hasta la actualidad. Toril Moi explica que “behind the angel lurks the monster: the obverse of the male idealization of women is the male fear of femininity. The monster woman is the woman who refuses to be selfless, acts on her own initiative, who *has* a story to tell – in short, a woman who rejects the submissive role patriarchy has reserved for her” (58).

En su artículo “Pagando los platos rotos de la Guerra Civil”: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes”, Alicia Rueda Acedo explica:

En este caso, a la rivalidad entre vástagos se añade una cuestión específicamente "femenina" que se articula en a un doble tipo de "modelos de mujer" que Grandes propone continuamente en su narrativa. Efectivamente, **la diferencia entre buena y**

**mala, bruja y hada que Malena percibe desde pequeña siendo ella la mala**<sup>85</sup> a sus propios ojos, será la que determine su vida y su propia suerte... (260).

Malena desde niña siente que aunque viene de una familia de “ganadores”, existen profundas diferencias dentro de ésta que los separa en dos estirpes. La identidad de estas dos castas dentro de la familia oficial de los Alcántara viene de los <<normales>> y de los <<raros>>. Los primeros son los que supuestamente siguen las reglas y se adaptan al sistema patriarcal franquista sin problemas, mientras que los segundos están manchados con la rareza de la sangre de Rodrigo el Indio. Malena coloca a personajes como su madre, su hermana, la mayoría de sus tíos y su abuela por parte de madre en la categoría de los ganadores. Ellos son los que ganaron la guerra y, por ello, gozan de más privilegios. Asimismo, Malena los describe como hipócritas, superficiales, mentirosos, falsos y desleales. Por el lado de <<los otros<sup>86</sup>>>, Malena se identifica con la sangre de Rodrigo el Indio que se hizo rico en Perú. A este personaje se le añaden su abuelo Pedro, su tía Magda y sus tíos Tomás, Miguel y Porfirio. En la novela estos últimos viven en los márgenes y en constante transgresión y rebeldía moral. Sin embargo, Malena les otorga características más nobles como la libertad de ser ellos mismos, tomar decisiones propias, la transparencia, la lealtad y una humanidad más profunda en donde el humano es concebido como un ser que puede errar. Alicia Rueda Acedo explica sobre esta dicotomía familiar: “la declaración [que Malena le hace] al abuelo -"¿dijiste que tu hermana Reina era mucho más buena que tú?"... será el detonante para que su abuelo la distinga como una heredera de la "mala sangre de Rodrigo," una especie de maldición que sólo determinados

---

<sup>85</sup> Todos los énfasis son míos.

<sup>86</sup> Malena explícitamente define su alineación con “los otros” a través del texto.

miembros de la familia heredan y que los hace diferentes, auténticos e incomprensidos por el resto de los familiares” (260).

Las transgresiones por parte de los <<malditos>> de la familia Alcántara nacen a partir de su sexualidad y el sexo. Como ya lo ha explicado Del Pino en su crítica de la novela: “Sex [en *Malena es un nombre de tango*] as condemnation and liberation underlies all relationships, causing both catastrophe and good fortune” (328). Desde la infidelidad del abuelo Pedro, los engaños de su padre Jaime, la homosexualidad de Tomás, las aventuras sexuales con las mismas chicas de Miguel y Porfirio hasta las relaciones incestuosas entre primos, tíos, sobrinas, la vida de Malena está marcada por una sexualidad que ella misma describe como excesiva (Grandes 373). Muchas de las características sexuales de *Malena*, como las incestuosas, ya se presentaban en *Las edades de Lulú*, en donde la transgresión sexual se encuentra en todos los ámbitos, inclusive entre los hermanos. Como explica Rueda Acedo:

[Las] relaciones fraternales de carácter atípico, convencionalmente hablando, ya se apuntan en *Las edades de Lulú*, donde adquieren un tinte diferente. La protagonista, la séptima de nueve hermanos, ignorada por su madre debido a su fuerte personalidad, sólo posee un único vínculo familiar, el lazo que la une a su hermano Marcelo "que era como mi padre y mi madre a la vez, y mi novio, porque me gustaba pensar que era mi novio". Esta relación de carácter no convencional culmina con el incesto involuntario de Lulú, ya que no es conocedora del mismo hasta que le descubren los ojos al final de la relación para ver que era su hermano quien la penetraba en uno de los miles de juegos sexuales a los que había sido llevada por Pablo, su marido, quien era, en palabras de la madre de Lulú, "de la familia, casi como uno de mis hijos....". En cuanto a la relación entre Marcelo y Pablo, cabe destacar que los parámetros que se ajustan de manera

convencional a las relaciones entre hermanos, son mantenidos en las tres novelas<sup>87</sup> por hombres que, o son únicamente medio hermanos y condenados a odiarse por sus familias, como es el caso de Porfirio y Miguel en *Malena es un nombre de tango...* (260).

La sexualidad es entonces un componente esencial en *Malena* y en su aspecto erótico. La Real Academia Española provee seis definiciones para lo erótico: “1. Perteneciente o relativo al amor o al placer sexuales, 2. que excita al deseo sexual, 3. dicho de una obra o de un género literarios o de otro tipo: que tratan del amor sensual o el deseo amoroso, 4. dicho de un autor: que cultiva el género erótico, 5. poesía erótica y 6. atracción muy intensa, semejante a la sexual, que se siente hacia el poder, el dinero, la fama, etc.” (rae.es). Todas estas definiciones se aplican a *Malena*.

En *The Erotic Impulse. Honoring the Sexual Self* (1992), David Steinberg compila una serie de relatos eróticos y estudios acerca del erotismo y la pornografía en la literatura y en la cultura. Asimismo, el texto estudia cómo lo erótico desafía la feminidad tradicional. En el texto “The Roving Erotic Eye”, Camille Paglia explica que “Pornography is pure pagan imagism. Just as a poem is ritually limited verbal expression, so is pornography ritually limited visual expression of the daemonism of sex and nature” (84). Paglia se pregunta “Is pornography art? Yes. Art is contemplation and conceptualization, the ritual exhibitionism of primal mysteries. Art makes order of nature’s cyclonic brutality. Art is full of crimes. The ugliness and violence in pornography reflect the ugliness and violence in nature” (84).

En el ensayo “Pornography and Its Discontents<sup>88</sup>”, Richard Goldstein aboga por la pornografía y se pregunta “How can I acknowledge that, though this film (Little Kimmi Johnson)

---

<sup>87</sup> Las tres novelas de Almudena Grandes que examina Alicia Rueda Acedo son: *Las edades de Lulú*, *Malena es un nombre de tango* y *Los aires difíciles*.

arouses socially destructive passions, it also arouses me?” (citado en Steinberg 86-87). Para Goldstein, la pornografía es un lugar de transgresión en la imaginación que no tiene que llegar a la realidad, por ende la violencia y los actos “repulsivos” e incestuosos son hechos únicamente para proveer placer al espectador sin tener que llevarse a cabo. Goldstein explica que en un estudio “readers of the *New York Times* were shocked (or perhaps consoled) to learn last year (1991) that men and women, straight and gay, frequently fantasize about forced sexual encounters...” (citado en Steinberg 90); señalando la atracción inherente del ser humano hacia la transgresión del sexo y a la subversión del romance tradicional establecido. El escritor destaca que “anti-porn activists are right to regard pornography as, at best, a joke at their expense, and, at worst, a threat. They correctly read the hostility and contempt in its playfulness, the reality of rape in its rituals. They are right to fear its intentions. But need they fear its consequences?” (citado en Steinberg 93-94). A esta pregunta, Goldstein dice que no. La tesis de Goldstein es que en la pornografía “todo va” porque es fantasía y no realidad.

David Steinberg sigue una aproximación diferente. Para él existen dos formas de hablar acerca del sexo. Primero está la pornografía como la conocemos tradicionalmente, “for the most part, trivial and formulaic, filled with gender and racial stereotypes, and almost universally male-oriented” (80). Por otra parte, Steinberg explica que también existe “a second arena of public sexual expression [that] has blossomed... [there is a] *sexual* art, writing, and photography. These new forms of sexual art go beyond pornographic conventions to offer complex, creative expressions of sexual themes and practices (81).

---

<sup>88</sup> El ensayo está incluido en *The Erotic Impulse*.



En *Little Birds*, Anaïs Nin explica la diferencia entre la pornografía y lo erótico de la siguiente manera: “It is one thing to include eroticism in a novel or a story and quite another to focus one’s whole attention to it. The first is like life itself. It is, I might say, natural, sincere, as in the sexual pages of Zola or of Lawrence. But focusing wholly on the sexual life is not natural. It becomes something like the life of the prostitute, an abnormal activity that ends up turning the prostitute away from the sexual” (viii). En “Discourse and Intercourse, Design and Desire in the Erotica of Anaïs Nin” Smaro Kkamboureli escribe sobre la diferencia:

While both erotica and pornography acknowledge the significance of sexuality and aim to arouse sexual feelings, they differ from other insofar as their aesthetic and socio-cultural perspectives are concerned. Erotica deals primarily with the dialectics of desire: desire as the articulation of the tension that exists between a lover’s emotions and the cravings of his body, and the desire as the tendency to give aesthetics form to sexual experience. Erotics and aesthetics, then, depend on each other: as desire gives shape to man’s life so does language enact or amplify the semantics of his[her] sensual gestures. Sexuality is evoked both by the depiction of entangled naked bodies and by devices that enhance the lover’s identity. Thus the sexual act in erotica is not an end in itself; it is only one of the forms that eroticism takes. Pornography, on the other hand, according to the *OED*, is about the ‘description the life, manners, etc. of prostitutes and their patrons.’ Pornography reduces the ramifications of desire to one aspect of sexuality. Its material is located within a minimal context which not only undermines the complexities of sexuality, but also deprives man of the feelings necessary for the arousal of ‘natural’ desire (143-144).

Seguendo las definiciones de Nin y Kamboureli, *Malena es un nombre de tango* cae exclusivamente en la categoría de lo erótico, mientras que *Las edades de Lulú* pertenece en parte a la pornografía. Aunque en *Malena* la sexualidad forma parte importante del desarrollo de la protagonista, estas descripciones se dan más como parte del crecimiento de Malena y no son el enfoque principal de la novela. Por otro lado, en *Las edades de Lulú*, las imágenes tienden a ser más crudas y no dejan mucho a la imaginación, enfocándose más que nada en las extremas transgresiones sexuales de Lulú. A pesar de esto existen muchos críticos que consideran a *Las edades de Lulú* como una novela erótica, dejando en claro la ambigüedad de los términos.

En el texto “The Erotic Life of Fictional Characters<sup>89</sup>”, Barbara Wilson explica cómo en su novela *Cows and Horses* buscaba explorar “how sex is connected to loss. How when we feel empty and abandoned, we sometimes turn to something powerful that we think will fill us” (citado en Steinberg 98). Al igual que Malena, la protagonista de *Cows and Horses*, Bet, atraviesa una de sus peores decepciones amorosas y usa el sexo como una manera de lidiar con su dolor. “Sex was the arena in which Bet was playing out her grief: Bet’s sex with Kelly, her memories of sex with Norah, and Bet and Norah’s quarrels over their past sex life were all important in trying to describe Bet’s feeling of emptiness, her anger at Norah for betraying and leaving her, and her gradual move toward recognition and acceptance of her loss” (98).

En la novela de Almudena Grandes, Malena no sólo atraviesa su peor decepción amorosa con Fernando sino que durante esta misma época, España también estaba en un proceso de “duelo” y transición con la muerte de Franco. Se podría afirmar entonces que *Malena* y muchos de los trabajos eróticos y pornográficos de los 1970 y 1980 ya mencionados son una forma de

---

<sup>89</sup> El artículo se encuentra en *The Erotic Impulse*.

tratar el dolor de un país que colectivamente está cerrando unos de los ciclos más significativos y difíciles de su historia moderna.

En su artículo “Contradicciones inherentes a ‘Las edades de Lulú’: Entre la transgresión y la represión”, Ana Corbalán explica cómo es que el hablar de lo erótico es una manera de transgredir el patriarcado:

Michel Foucault resulta relevante para el análisis de esta novela [*Las edades de Lulú* y en sí de todas las novelas eróticas y pornográficas], ya que este crítico enfatiza que el diálogo sobre el sexo es un tema tradicionalmente censurado, por lo que cualquier discurso que se realice sobre el mismo, tan solo por el mero hecho de ser producido, ejercita un marcado poder de liberación en la sociedad. Según afirma, la expresión y experimentación del placer sexual pueden servir como subversión de las normas morales: " [I]f sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression" (58).

Lo cierto es que lo erótico es un género que ha sido marginado durante la historia y más aun si es que el autor del texto erótico es mujer. En su introducción a *The Erotic Impulse*, el editor explica que lo erótico ha sido un género suprimido, aunque es parte vital del ser humano:

We are told repeatedly, and we come to believe[...] that if we acknowledge, honor, and embrace the erotic impulses of our sensual selves we will destroy the order in our world and be cast into chaos. This terrifies us. We turn against the desire itself, against our own erotic impulses and feelings, as well as the erotic expressions of others. We set ourselves the task of keeping the erotic impulse down at all cost (p. xvi)

Steinberg aboga por un regreso a lo primitivo, un acercamiento no racional “yet profound and primary... that is inherent to the world of eros” (p. xvii). El escritor declara:

We live in a culture that idolizes control. We are taught... how to control ourselves, the material world, and the people around us. Men are taught the importance of controlling both their inner emotions and the world around them. Women are given more room than men for emotional expression and loss of control, but the woman who loses control of her erotic desires is subject to vilification unique to her gender. Women who allow themselves the range of sexual expression taken for granted by men are likely to be seen, metaphorically, as witches, whores, and sex-demons, and may well (again metaphorically) be burned at the stake (p. xvii).

En el artículo “Women’s Sexual Desire: A Feminist Critique”, Jill M. Wood, Patricia Barthalow Koch y Phyllis Kernoff Mansfield explican que tradicionalmente la sexualidad se ha visto únicamente desde el punto de vista masculino. Para esto ellos citan a Tiefer:

... too often in the sexological model of sexuality the normative standard has been man's sexual experience ... The idea that heterosexual impulses are the norm, that sexuality exists in individuals, that biological factors are the prime source of desire, that the best way to see sex is as a material series of physical changes in specific activities – assumptions in the sexological model – seem more in accordance with men's experience (or maybe we should say with the phallogentric experience) (237).

En otras palabras la mayoría de experiencias sexuales exploradas en textos canónicos no han considerado la sexualidad femenina como sexualidad genuina y nuevamente han catalogado

a la sexualidad del hombre como la “normativa” y única<sup>90</sup>. Muchos de los profesionales han reforzado esta postura llegando a la conclusión de que “the behaviors motivated by this type of spontaneous, active, and physically-driven response (e.g., sexual thoughts, fantasies, masturbation, initiation of partnered sex) are more common, on average, in men than women... [Pero cabe destacar que] such standards ignore the gendered division of social power so that gender differences are controlled for, posited as natural, or appear to be non-existent” (Wood, Barthalow y Kernoff 237). Esto quiere decir que el deseo sexual femenino no ha sido bien representado. La sexualidad enfatizada en la sociedad es controlada por la cultura hegemónica que históricamente ha negado la sexualidad de la mujer.

La mujer sexualizada va en contra de la feminidad y pureza a la que la mujer debe aspirar y por ende cualquier mujer que transgreda estas reglas es discriminada y rechazada por la sociedad. *Malena es un nombre de tango* rompe con el ideal de la feminidad al expresar el deseo sexual inherente en todos los seres humanos desde el punto de vista femenino. En su artículo “From Taboos to Transgressions: Textual Strategies in Woman-Authored Spanish Erotic Fiction”, Jean Gilkinson explica que

the erotic can be seen to represent the ultimate frontier for women authors, and as such will not only exemplify but exaggerate the obstacles that women writers have had to overcome. Thus as a taboo literature in itself, it both encodes and exaggerates the prohibition against women taking up the pen in the first place... Moreover, if women have found it difficult to find a language appropriate to their experience, one devoid of

---

<sup>90</sup> Como ocurre con la autobiografía y el espacio urbano, la sexualidad también ha sido dominada por la retórica masculina que se ha establecido como la normativa. Así se ha silenciado la existencia de la sexualidad femenina puesto que esta no se considera “normal”. En otras palabras el hombre es el único que puede escribir sobre su vida, caminar los espacios públicos y tener deseo sexual sin ser criticado, la mujer no.

what is commonly referred to as phallogocentrism, how much more difficult must it be to write in a genre that depicts activities that, traditionally at least, no decent woman should about, let alone be able to name?" (719).

Felman explica que "According to these well-defined masculine/feminine social roles, the relationships between man and woman is one of sexual hierarchization, in which the man is the master whereas the woman is reduced to the state of a mere slave, at once man's pleasure-object and his narcissistic assurance of his own importance, value and power". Gilkinson declara que "Whereas Western literature in general has depended on a male subjectivity and a female objectivity, this becomes an integral function of eroticism and pornography" (719).

En su artículo Camille Paglia explica que "Male sex is hunting and scanning: boys hang yelping from honking cars, acting like jerks over strolling girls... Everywhere, the beautiful woman is scrutinized and harassed. She is the ultimate symbol of human desire. The feminine is that-which-is-sought; it recedes beyond our grasp... (83). Esta definición de Simone De Beauvoir y Paglia sobre el ideal femenino se encuentra en el artículo de Smaro Kamboreli. En éste el autor explica como la historia "The Maya" de Anaïs Nin expone la representación de la mujer en el arte y los problemas que ocasiona crear una mujer idealizada e inexistente en la vida práctica para un pintor. El cuento "illustrates [the] conflict of woman-as-object versus woman-as-subject... 'The painter Novalis was newly married to Maria... with whom he had fallen in love because she resembled the painting he most loved, the *Maja Desnuda*, by Goya'... Novalis cannot make love to his wife because he sees her not as a real woman but as the projection of his favorite painting..." (156).

En este relato la *Maja desnuda* simboliza el concepto de “The Eternal Feminine”. Lo cierto es que la mujer perfecta con todos los rasgos femeninos – pura, virgen, callada, blanca – pero al mismo tiempo sexual, representa la mirada patriarcal que juzga y categoriza a la mujer de esta manera. En el artículo “Still Good Girls After All These Years<sup>91</sup>”, Carol Cassell postula una idea similar: “One of the most pervasive norms of our culture is sexual restraint. As Greer Fox notes, ‘A girl is in delicate position. She is told to appear and act *sexy* in order to attract as many boys and have as many dates as possible... But at the same time she must hold the line of propriety, because otherwise she risks losing her *good girl* status and consequently, her prestige’” (citado en Steinberg 182).

Desde estas ideas parte el hecho de que el pintor no pueda acostarse con su esposa – una mujer de carne y hueso, una mujer de verdad – ya que el tener relaciones con ella quebrantaría sus ideas sobre la mujer ideal y tendría que aceptar que <<el ideal femenino>> promovido a través de la historia y retratado repetitivamente en cuadros canónicos como el de Goya, los renacentistas y los impresionistas, nunca ha existido.

Kamboureli explica que “Novalis’ resistance to the real Maria derives from his belief that she is art personified” (156), algo intocable, inalcanzable, puro, que incita al deseo pero que se le tiene que guardar el más altísimo respeto y “Only when Mara unfolds her controlled sexuality does she manage to ‘efface the paintings from his emotions, to surpass them’” (157). El autor concluye que

Sexuality, as it is presented here, is the artist’s inspiration. Yet the artist has to transgress the limits of his medium before he is able to realize this inspiration. He has to **demystify**

---

<sup>91</sup> Citado en *The Erotic Impulse*.

**the figure of the erotic muse** by sacrificing it to his real lover. Moreover, he has to distinguish between the woman he paints and her image on the canvas. <<He has to destroy this frozen image in order to be able to **embrace the real woman**<sup>92</sup>>>. The sacredness of sexuality is to be found at the point where the limits of the real and the imaginary meet. The artist must realize that his art is meaningful only when it is grounded in life (157).

Así como Nin a través de Novalis quebranta los ideales patriarcales a través del acto sexual, Grandes lo hace con Malena. En *Malena es un nombre de tango*, la protagonista rompe con el ideal femenino y su feminidad describiendo en la novela sus episodios sexuales de desarrollo personal, mientras que Novalis rompe con este cuando finalmente tiene relaciones con su esposa.

En el artículo “Taking up a Position: Discourses of Femininity and Adolescence in the Context of Man/Girl Relationships” de Terry Leahy, el autor explica que Dorothy E. Smith y R.W. Connell coinciden en establecer una feminidad tradicional que parte de los sistemas patriarcales hegemónicos. Asimismo, ambos intelectuales apuntan a sistemas de resistencia en contra de las reglas convencionales de la feminidad creando diferentes formas de feminidad.

Leahy explica su argumento:

Like both of these authors I see the social construction of femininity in terms of compliance with or resistance to patriarchal power. Like Smith (1988), I argue that femininity is constructed through discourse and that discourses of femininity are not readily or finally attached to patriarchy or resistance to it, like Connell (1987), I argue

---

<sup>92</sup> Todos los énfasis de este párrafo son míos.



that there are different versions of femininity... this article sees compliance and resistance as more fragmented and ubiquitous... By examining the way in which young women in these relationships validate their participation, it is possible to consider how codes of emphasized femininity are challenged or adapted (49-50).

En el caso de Malena y su primer amor Fernando, la protagonista adopta características de la feminidad tradicional, pero también las cuestiona. Malena se enamora perdidamente de Fernando y sus acciones hacia él son de romance y amor. En su artículo “A Triangular Theory of Love” (1986), Robert J. Sternberg postula que el amor romántico está basado en tres componentes: “(a) intimacy, which encompasses the feelings of closeness, connectedness, and bondedness one experiences in loving relationships; (b) passion, which encompasses the drives that lead to romance, physical attraction, and sexual consummation; and (c) decision/commitment, which encompasses, in the short term, the decision that one loves another, and in the long term, the commitment to maintain that love” (119). Siguiendo esta definición, es evidente que Malena y Fernando están enamorados puesto que mantienen una intimidad y deciden quedarse juntos, aunque ambos viven en diferentes países.

Como ya se ha mencionado en *Malena* las relaciones familiares y qué tipo de sangre los personajes tienen – la normal o la maldita – son imperativos para el futuro de cada persona. Fernando, al igual que Malena y su “estirpe maldita”, es uno de <<los otros>> y de ahí viene su mutuo entendimiento y atracción. De igual manera, el abuelo Pedro y el padre de Malena, sus tíos Porfirio y Miguel – todos estos catalogados como chulos – son los hombres a los que Malena se ha sentido más atraída desde su niñez. Por consiguiente, la protagonista desde la infancia ya había escogido inconscientemente las características del tipo de hombre que siempre la atraerá.

En su artículo “La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes (1994-2004)<sup>93</sup>”, María Paz Aguilera Gamero hace una distinción entre los *hombres fuertes* y los *hombres débiles* de Malena<sup>94</sup>. La autora explica que:

los hombres con más presencia, tanto en la formación de la joven [Malena] como en la huella indeleble que imprimen a su destino, son aquellos con los que guarda lazos familiares. Destaca el abuelo materno: Pedro Alcántara, rasero con el que Malena va a medir al resto de los hombres de su vida... Tanto así que su primer amor, Fernando, un medio primo alemán, representa esas dudosas cualidades de *hombre fuerte* que tanto la cautivan; para ella, ambos personajes encarnan lo más probado de la masculinidad, o por oposición lo más distante de la feminidad de su madre y de su hermana. Al final, Fernando confirmará que es un medroso interesado, como lo fue el joven Pedro, si bien este último, frente a Fernando, se había dejado arrastrar por la pasión. Ciertamente que comete errores y que su comportamiento dista de calificarse como ético, pero se rebela contra los hábitos sociales por amor – o por deseo – y eso es lo que Malena celebra (96-97).

Malena se siente atraída a lo opuesto de la feminidad tradicional y lo celebra. Sin embargo, la protagonista también adopta estas características de hombre al experimentar una vida llena de amoríos y un *Bildungsroman* que se adhiere más a la experiencia masculina que femenina. En su artículo “Eroticism and Women”, Anaïs Nin explica el modo en que “Puritanism hangs heavily on American literature [lo mismo se podría afirmar sobre la literatura española también]. It is what makes the male writers write about sexuality as a low, vulgar,

---

<sup>93</sup> El artículo se encuentra en *Cuadernos de narrativa Almudena Grandes* editado por Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas.

<sup>94</sup> Aguilera Gamero hace el énfasis en su artículo

animalistic vice. Some women writers have imitated men, not knowing what other model to follow. All they succeeded in doing was in reversing roles: women would behave as men have, make love and leave in the morning without a word of tenderness, or any promise of continuity” (citado en Steinberg 122).

Aunque en *Malena es un nombre de tango* se advierten los rasgos intercambiados a los que Nin se refiere, Almudena Grandes va más allá de presentar la feminidad y la masculinidad invertidas y enseña cómo es la experiencia femenina en un mundo patriarcal. La autobiografía de Malena adapta estas narrativas y en su protagonista sale a relucir un personaje más complejo que no sólo “se comporta como hombre” sino que también actúa “como mujer”. Julia Kristeva arguye que “it is not the biological sex of a person, but the subject positions she or he takes up, that determines their revolutionary potential” (Moi 12). Según Moi, Kristeva argumenta que “Women [need to] reject the dichotomy between masculine and feminine as metaphysical” (12). Kristeva en “Women’s Time” dice que: “the very dichotomy man/woman as an opposition between two rival entities may be understood as belonging to *metaphysics*. What can ‘identity’, even ‘sexual identity’, mean in a new theoretical and scientific space where they very notion of identity is challenged? (citado en Moi 12-13).

De acuerdo con Moi, Kristeva rechaza el “biologism and essentialism... [y esta posición] is one that has deconstructed the opposition between masculinity and femininity, and therefore necessarily challenges the very notion of identity” (12). De esta forma el personaje de Malena se revela como más complejo. Lo que Grandes intenta es desestabilizar los roles de género y desvelar una experiencia más realista y auténtica de la mujer española en la época posmoderna.

Una de las escenas más eróticas y desafiantes a la feminidad tradicional es cuando Malena deja entrar a su casa de verano, también conocida como la casa del Indio, a Fernando y le realiza sexo oral. En el texto “The Four Cornerstones of Eroticism<sup>95</sup>”, Jack Morin explica que existen cuatro aspectos que pueden ayudar para una experiencia sexual excitante. Él declara que “these four cornerstones are not *necessary* for arousal; they just give it an extra kick. Think of them as building blocks which, in various combinations, can be used to construct an erotic scene in fantasy, or as opportunities present themselves in real life...” (citado en Steinberg 19). De estos cuatro aspectos, tres se pueden aplicar a la escena entre Malena y Fernando y cómo esta es una representación ejemplar del aspecto erótico de la novela.

Los componentes de Morin se encuentran bajo “The erotic equation: attraction + obstacles = excitement. Sexual, whether it involves romance or pure lust, is highest when there is a tension between the attraction pulling us toward the partner, and one, or more barriers standing in the way (citado en Steinberg 10). El amor de Malena y Fernando es técnicamente prohibido puesto que son primos y porque pertenecen a familias que se odian<sup>96</sup>. Esto hace que la atracción que ya sienten se intensifique más. Fernando que pertenece a la familia marginada de los Alcántara, nieto de Teófila, entra a una casa que él ve como robada por la familia de Malena<sup>97</sup>. Al mismo tiempo, la casa es un lugar en donde no debería estar. Por ende, el erotismo del encuentro sexual entre Malena y Fernando se agudiza en esta escena debido a la transgresión del espacio y la subversión de las reglas sociales.

---

<sup>95</sup> El ensayo se encuentra en *The Erotic Impulse* de David Steinberg.

<sup>96</sup> Tipo *Romeo y Julieta*, Fernando y Malena vienen de familias rivales pero a raíz de la infidelidad del abuelo Pedro.

<sup>97</sup> Malena narra: “Recordaré siempre aquel llanto íntimo, tibio y oscuro, antagónico del aplomo de Fernando, la decisión con la que abría puertas, la seguridad con la que se orientaba a ciegas en los pasillos interiores, la arrogancia que envolvía todos sus gestos, como si aquella fuera su casa y no la mía” (365).

El primer componente de la ecuación es “longing and anticipation... We use this ability each time we long for a person who isn’t present... In sexual longing, the real absence of the object of our desire is the obstacle. Longing has a natural affiliation with romantic love...”. De la misma forma “anticipation [compared to longing] is less painful since fulfillment seems within reach... anticipation is almost totally focused on the desired goal” (citado en Steinberg 11). En la escena de Malena y Fernando, la protagonista comenta que es la última noche en la que ambos se van a ver antes de tener que separarse por un año debido a que viven en países diferentes. Malena narra: “pero él se negó, rechazó todas mis propuestas, y se mantuvo firme en su propósito de robar esa visita en nuestra última luna llena, para hacerlo con premeditación, nocturnidad y alevosía” (Grandes 364). Esto crea en el encuentro una especie de anticipación incierta en donde Malena no entiende la insistencia de Fernando en entrar a su casa a deshoras hasta después del acto sexual. La protagonista de la novela siente nerviosismo ante el ser amado y el cómo irán a pasar su última noche juntos en un lugar prohibido para él. Fernando ya sabía lo que pasaría en la casa con Malena y el hecho de que estos se tengan que separar por un largo tiempo agudiza la excitación del acto.

El segundo componente es “violating prohibitions”. Morin explica que “sexual regulations... provide natural barriers that anybody can use to intensify arousal. This effect is especially pronounced in societies like ours [or like Franco’s] that seek to suppress childhood and adolescent sexuality” (citando en Steinberg 13). Para esto el autor nos ofrece un ejemplo de un encuentro sexual entre una adolescente y su novio:

My boyfriend took me home after I watched him play in his band. Earlier that evening we were messing around so we were still pretty horny. We parked in my parents’ driveway. The back seat was filled with his band equipment so he crawled over the stick shift and

sat on top of me. He undid my bra and I unbuttoned his pants. We kissed and touched we couldn't stand it anymore.

We switched places so I was on top. My pants were all the way off and his were around his ankles. With my legs sprawled apart, I saw down on top of him so his penis could penetrate deep inside me. Bobbing up and down, kissing passionately, and looking over our shoulders in case someone came outside to greet us – it was all very exciting. It was daring to make love with my mom and dad inside. They totally hate my boyfriend! They think he's trying to seduce me. (citado en Steinberg 13-14).

La situación erótica narrada por esta adolescente crea una transgresión de reglas y es paralela a la experiencia de Malena. La violación de las reglas se da mientras Malena le da sexo oral a Fernando y alguien baja del segundo piso. Malena narra:

Desde que había fijado la fecha, cuarenta y ocho horas antes, yo vivía agarrotada de miedo, y aunque evitaba deliberadamente calcular lo que ocurriría si surgiera un contratiempo, un imprevisto tan vulgar como que alguien se despertara con dolor de cabeza en medio de la noche y decidiera ir a buscar una aspirina, estaba aterrorizada, paralizada, enloquecida de miedo... (Grandes 364).

Pero cuando, arrodillada en el suelo de la biblioteca, escuché el tenue chirrido de una bisagra mal engrasada... alguien estaba bajando por la escalera... Fernando no estaba dispuesto a renunciar a un bien absoluto, tan costoso, y tan intensamente deseado, por obra de una amenaza tan relativa... y sin embargo, si actué como lo hice, acatando la voluntad de aquella mano con la más rigurosa de las disciplinas, fue por un motivo tan esencialmente ajeno a la lógica como la a la tradición, en el que ni siquiera mi amor por

el aparente, equívoco beneficiario de aquella acción, desempeñaba papel alguno. Porque no hice aquello por Fernando. Lo hice exclusivamente por mí (Grandes 370-371).

A esta escena cabe añadir que fue la primera vez que Malena realizaba este acto sexual, lo que incrementa la tensión del evento. Asimismo, Fernando y el novio de la primera adolescente mencionada son considerados personas de mala influencia para las familias de las chicas y esto también contribuye a un acto sexual más transgresor y excitante.

El tercer componente y último que se puede aplicar para la escena es “searching for power”. Si bien Fernando inició a Malena en su sexualidad y fue una figura de autoridad para ésta enseñándole a Malena cómo disfrutar del sexo, Malena reclama su derecho a este y lo disfruta no por el placer que le causa a Fernando sino por el placer que siente ella misma. Jack Morin explica que

The history of childhood is, to a large degree, the story of our attempts to move from total powerlessness of infancy toward a clear and strong sense of self, able to stand our ground in a less-than-ideal environment... There are two basic strategies we can use to overcome powerlessness. The first involves direct action... such as stirring up a fuss to get our way, threatening or using retaliation... [The second strategy is] yielding to a stronger force, we can join with or even co-opt that superior power. When this strategy is highly refined, “giving in” can provide the “powerless” practitioner with almost total control of the situation... The power scenario most frequently mentioned by both men and women is surrendering to a super-aroused, aggressive partner. When done voluntarily and enthusiastically, the results can be extremely gratifying (citado en Steinberg16).

En *Malena es un nombre de tango*, Malena explica que si bien el sexo oral fue iniciado por Fernando, era ella la que tenía el poder: “Porque era poder lo que sentía, una ventaja que jamás había alcanzado cuando mi propia carne estaba en juego, cuando el placer del otro era apenas el precio de mi propio placer. Poder arrodillada en el suelo, poder, complaciéndome viciosamente en mi renuncia, poder... poder, poder, poder, nunca me había sentido tan poderosa” (372). Aunque había sido Fernando quien provocó el sexo oral, estaba en la manos de Malena el detenerse y más aun cuando alguien podía darse cuenta de la situación. Esto hace que Malena sea la “dueña” del acto sexual y así subvierte la feminidad tradicional. La protagonista se vuelve en la persona dominante del evento subversivo, mientras que Fernando depende de ella para su propio gozo.

En “*Eroticism in Women*”, Anaïs Nin arguye que la mujer todavía no puede hacer una distinción clara “between love and sensuality which man has made. The two usually are combined in woman; she needs either to love the man she gives herself to or to be loved by him” (117). En otras palabras Nin toma una postura más tradicional en donde “women still mind a precipitated departure, a lack of acknowledgement of the ritual which has taken place; they still need the words, the telephone call, the letter, the gestures which make the sensual act a particular one...” (117). A medida que Malena va creciendo su idea del sexo cambia. Si bien el argumento de Nin puede ser aplicado para la experiencia con Fernando, eso cambia con otras relaciones sexuales que mantiene con otros hombres. A medida que Malena y su vida continúan, también lo hace su vida sexual. Steinberg explica “*Erotic initiation need not be a one-time, two-time, or three-time experience; it can be a continuing and recurring aspect of erotic development and discovery* (44).



Una de las relaciones importantes en la vida de Malena fue Agustín, un hombre ocho años mayor que Malena, pero cuyos ademanes y apariencia aparentaban los de un hombre de cuarenta años. Terry Leahy en su artículo analiza las relaciones entre chicas adolescentes y hombres mayores en donde “Preeminent among these is the discourse of romance... [The] interviewees [in the article] both transgressed against this discourse and adapted it to their own uses” (52). En el caso del sexo femenino, las adolescentes son “required to prolong the asexual state of childhood into adolescence and avoid an active and assertive sexuality... they are urged to see each new relationship as lasting, monogamous, and forever” (Leahy 52), mientras que el discurso de la experiencia de la adolescencia dice lo contrario. Barbara Hudson en su artículo “Femininity and Adolescence” escribe que

In matters of sexuality the discourse of adolescence is clearly at variance with the discourse of femininity: according to the terms of the adolescence discourse, adolescence is a time for shifting allegiances, rapidly changing friendships; whereas femininity involves the skill to make lasting relationships, with the ability to care very deeply for very few people. Thus, the teenage girl has to tread a narrow line between “getting too serious too soon”, and being regarded as promiscuous by her elders and as a “slag” by her peers... Having an older boyfriend is considered a danger signal by most adults; yet since the expectations of adolescence would lead a boy... to change girlfriends frequently, having a boyfriend of her own age would, presumably, therefore, not afford the girl the opportunity of demonstrating her developing feminine skills of making deep and lasting relationships (47).

En el caso de Malena, vemos cómo la relación con Fernando se acaba cuando él le dice que existen “mujeres para casarse y mujeres para follar”, apuntando a las características de la

feminidad enfatizada y también a la inestabilidad en relaciones de los adolescentes masculinos. Esto cambia con Agustín, que era un profesor de literatura francesa, la llevaba a sitios de moda y poseía un mejor estatus social que Fernando. Leahy explica que “A common theme of romantic texts is that the hero provides the heroine with a point of entry into a higher social status quo” (381), y esto hizo precisamente Agustín con Malena, enseñándole a vestirse de forma más refinada y llevándola a lugares elegantes.

En una entrevista con una adolescente llamada Wendy, Leahy explica que “She was happy to try out a romantic relationship with Paul (the older man) but her youth provided her with a reason for not taking it too seriously... Her behavior was experimental, a learning experience. She was learning how to ‘do femininity’” (56-57). El autor dice que “girls may seek a relationship with an older boyfriend to realize a hegemonic ideal of femininity in which relationships express caring and intimacy” (62), pero esto no quiere decir que las chicas perciban la relación de forma seria ni duradera. Al igual la mayoría de las chicas, Malena explica que nunca se enamoró de Agustín, pero que sentía cariño hacia él: “aunque llegué a quererle mucho, aunque me encantaba acostarme con él y, de alguna forma, sentía que me era necesario, sabía que no estaba enamorada de Agustín y no le mentí, ni intenté mentirme, porque ni él ni yo nos lo merecimos nunca” (381). Por consiguiente cuando Agustín le preguntó si quería vivir con él, Malena terminó la relación puesto que “había elegido [crecer para] ser una mujer nueva” (412), señalando su crecimiento femenino.

En *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), Carmen Martín Gaité manifiesta cómo la mujer española ha sido influida por el franquismo, la Falange, la Iglesia católica, la moda, las revistas y en sí por todo aspecto de la sociedad para continuar el ideal femenino que promueve el matrimonio como la única meta para la mujer. La autora explica cómo algunas

mujeres profesionales de la posguerra expresaban sus perspectivas sobre la soltería y el matrimonio alineándose a esta narrativa conservadora a pesar de su educación:

Ernestina Romero, jefe de una sección de cables, dijo que: \* Una profesión es ideal para una mujer soltera. Una vez casada, ya es otra cosa. Más tajante todavía era en sus declaraciones la abogada madrileña María Teresa Segura: \* Me encanta la carrera, pero me encanta más casarme. La mujer no tiene más misión que el matrimonio. ¡Estaría bonito! Y hasta una mujer que había llegado a ser ingeniero industrial, María P. Careaga, afirmaba rotundamente que: \* La profesión, podemos llamarla así, específica de la mujer es su vida de casa” (33-34).

Para las españolas: “El hombre que no se casaba era porque no quería y la mujer que no se casaba, en cambio, es porque no podía (Martín Gaité 31)... Así que la etapa de la soltería vivida con placer y desahogo podía resabiar a la futura casada. La soltería era mejor que no dejara buenos recuerdos, que se viviera como una cruz, como una tensa expectativa (Martín Gaité 33)”. En *Malena es un nombre de tango*, la protagonista adopta esta característica hacia el matrimonio y la soltería y explica que a partir de la conversación con su hermana comprendió “que algo dentro de [ella] marchaba mal, [se sentía] otra vez como la minúscula tuerca defectuosa que chirría y se desgasta para nada...” (410). Por esto, termina con Agustín puesto que no es el “hombre de su vida” y decide cambiar o “crecer”. Malena explica sobre la soltería:

Lo he intentado, me iba diciendo mientras volvía a casa, lo otro ya lo he intentado, el amor verdadero, la pasión pura, el deseo desatado, iba enlazando nombres, episodios, abandonos, y no hallaba ni un solo resquicio para la duda... yo ya lo he intentado y no se me da bien, ésa es la verdad, que no me sale... Nunca me había sentido tan cansada, tan

abrumada de derrotas... Me casé con él, pero nunca amé a Santiago en Santiago, nunca lo hice (416).

En su artículo Carol Cassell describe el modo en que la mujer ha sido moldeada a través de la cultura para aceptar y seguir la feminidad patriarcal, situación que se produce en *Malena* hasta la actualidad:

One aspect of who we are is space encoded in the messages we receive about who we *should* be. We learn that certain behavior is rewarded, other behavior punished. If we learn not to squander our sexual good on unworthy males, we also know that to be eligible for the attention of the worthy one, we must follow certain rules and regulations. We must be worthy ourselves: Good Girls. The term has endless connotations: chase, kind, sweet, virtuous, cheerful, coy, and above all, *above reproach*. We learn this from the way society regulates our behavior, setting up standards of female decorum, using a form of social control that sociologist Greer Litton Fox identifies as *normative restrictions* (181).

Lo cierto es que Malena aprendió a “hacer la feminidad tradicional” a su perfección en sus primeros años con su esposo, Santiago. Ella dice: “Yo amaba esa calma, la necesitaba, seguramente por eso la confundí con la paz. Lo demás no tenía mucha importancia, no quise dársela mientras vivía fácilmente, sin broncas, sin disgustos, sin lágrimas, sin angustia” (417).

En *The Feminine Mystique*, Betty Friedman explica que la mujer ha sucumbido a la imagen de “the suburban housewife – she was the dream image of the young American women and the envy, it was said, of women all over the world” (citado en Friedman 272). Malena no es la excepción y después de tantas desilusiones amorosas decide resignarse y “aceptar” la

feminidad tradicional, convirtiéndose en <<the good girl>> y en una ama de casa ejemplar. Sin embargo, Malena explica que no se sentía ella misma y necesitaba algo más:

Pero mi vida se fue convirtiendo poco a poco en un campo minado, tranquilo en apariencia, fácil de pisar, aceptablemente fértil, fácil de pisar... A mí no me tocaba pedir, yo hacía las cosas, hacía muchas y, por lo general, las hacía bien, pero él nunca reparó en la posibilidad de que mi forma natural de comportarme pudiera no ser precisamente ésa, así que de costumbre no me lo agradecía, y cuando algo fallaba... él reaccionaba como si sencillamente no pudiera entender qué había ocurrido... (424-425).

En *The Feminine Mystique* una mujer explica su desilusión con el matrimonio y con la vida de madre de manera similar a Malena. El ama de casa describe el vacío personal en el que se encuentra al no poseer ninguna autonomía como persona independiente, apuntando nuevamente al yo relacional femenino:

I put all my energies into the children, carting them around, worrying about them, teaching them things. Suddenly, there was this terrible feeling of emptiness. All that volunteer work I'd taken on – Scouts, PTA, the League, just didn't seem worth doing all of a sudden. As a girl, I wanted to be an actress. It was too late to go back to that. I stayed in the house all day, cleaning things I hadn't cleaned in years. I spent a lot of time just crying. My husband and I talked about its being an American woman's problem... I've spent my whole life just immersed in other people, and never even knew what kind of a person I was myself... (citado en Freedman 279)

Aunque los libros *A Doll's House* y *The Yellow Wallpaper*<sup>98</sup> pertenecen al siglo XIX y *Malena* fue publicada un siglo después, en estas descripciones sobre la situación de la mujer a finales del siglo XX, se da a notar que todavía existen problemas que resolver para que esta pueda convertirse en un ser autónomo. Esto quiere decir que si bien la situación de la mujer ha avanzado considerablemente durante el siglo XX, todavía queda mucho que hacer para que esta sea independiente. Por esto en su libro Friedman “called attention to the limits of affluence and the importance of individualism. She particularly faulted psychologists, educators, and the media for constructing an unrewarding feminine ideal, and she skillfully used women’s personal stories to expose the limits of suburban motherhood” (Freedman 40).

Así como Malena adopta comportamientos masculinos, su esposo adopta rasgos femeninos. Malena se transforma en la proveedora de toda la familia ya que el negocio de Santiago no funcionó por un tiempo: “la conciencia de haberme convertido en la única fuente de ingresos real de la que disponíamos y la insoportable presión de una vida hipotecada, en la que cada hora estaba asignada de antemano a una tarea concreta e impostergable, me hacían cada vez un poco más difícil levantarme por las mañanas...” (505). En sus primeros años de relación, Santiago era el hombre tradicional, pero al no poder “proveer”, se da nuevamente una inversión de papeles de género en donde Malena adopta el papel masculino y Santiago el femenino. La protagonista explica que ella era la única responsable de que todo en el hogar estuviera en orden con la ayuda de su hermana Reina que cuidaba a su hijo Jaime<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Analicé estos libros en el capítulo 2.

<sup>99</sup> Malena llama a su hijo Jaime como su abuelo paterno que luchó en la Guerra Civil y fue uno de los silenciados. Desde pequeño se deja ver que su hijo va a ser de la estirpe de los <<malditos>>.

El final de la relación entre Malena y Santiago es vital para que la protagonista vea claramente la situación en la que vivía y tener un cierto tipo de *awakening* de su propia persona. Aguilera Gamero explica que “Cuando [Santiago] traiciona [a Malena] con su hermana, Reina, la protagonista llega a la conclusión de que la pasión, la sinceridad, la ausencia de tapujos y, más aún, de tabúes, resulta más coherente que una farsa marital” (100). Este evento le confirma a Malena que adherirse a la feminidad tradicional no es la solución. Lo que Malena llegar a entender al final del texto es que la verdadera tranquilidad y felicidad se encuentran en aceptarse a sí misma y no restringirse por las narrativas de la feminidad enfatizada. Las experiencias sexuales de Malena son imperativas para obtener una comprensión de sí misma y reforzar su mirada crítica de la sociedad. Al final del texto Malena comprende “que no tiene que aceptar los hábitos femeninos canónicos y que estar en desacuerdo con la sociedad no es solo factible, sino que supone la conquista de la autonomía y el criterio, cualidades mucho más valiosas que la belleza física y el conformismo” (Aguilera Gamero 98-99).

### III. CONCLUSIÓN

Si bien el ser mujer y sus características han sido hasta la actualidad temas complejos de describir, Grandes juega con sus definiciones y sus diferentes responsabilidades para presentar en el texto la experiencia de la mujer moderna española de forma más realista. Grandes, al igual que Malena, viene de una generación que empleó la sexualidad como un insulto a la feminidad patriarcal. Muchos de los escritores de este capítulo abogan por una sexualidad libre de inhibiciones, sin tapujos, especialmente desde la perspectiva femenina. En las palabras de Anaïs Nin:

There will be more and more women writers who will write out of their own feelings and experiences. The discovery of woman's erotic capacities and the expression of them will come as soon as women stop listing their griefs against men.... Young women are getting together to explore their sensuality, to dissipate inhibitions... What we will have to reach, the ideal, is the recognition of woman's sensual nature, the acceptance of its needs, the knowledge of the variety of temperaments, and the joyous attitude towards it as a part of nature... Sensuality is nature..." (citado en Steinberg 122-123).

En *Malena es un nombre de tango*, Almudena Grandes manifiesta esta sexualidad de modo natural, pero de manera que desafía e infringe la dictadura franquista y el sistema patriarcal. En el artículo "An assessment of the impacts of feminism on sexual science", Pollis propone cuatro puntos importantes para entender mejor la sexualidad femenina por parte de la sociedad:

1. acknowledgement of the pervasive influence of gender in all aspects of social life, including the practice of science.
2. conceptualization of gender as a social category, constructed and maintained through the gender-attribution process.
3. emphasis on the heterogeneity of experience and the central importance of language, community, culture, and historical context in creating the individual.
4. commitment to engage in research that is based on women's experience and is likely to empower them to eliminate sexism and contribute to societal change (236).

Aunque estamos en una era más comprensiva ante el silenciamiento de la experiencia femenina, todavía estamos lejos de los cuatro puntos mencionados. La mujer en la actualidad es



continuamente tachada de <<bruja>>, <<rara>>, <<mala>>, <<prostituta>>, etc. cuando desea explorar y expresar su dimensión erótica. Para esto necesitamos tomar conciencia como sociedad del sexismo institucionalizado y lo que podemos hacer para superarlo. Mientras tanto, textos como *Malena es un nombre de tango* que exponen lo erótico desde el punto de vista de la mujer continuarán siendo una subversión de la feminidad tradicional y propondrán la transgresión del sistema patriarcal.

## CONCLUSIÓN

En esta tesis se ha mostrado cómo la situación de las mujeres ha sido marcada por la mirada patriarcal dominante y cómo, a través de la literatura, las mujeres intelectuales han utilizado lo que Julia Ludmer llama “La tetras del débil” para disentir y resistir. Para esto en el primer capítulo se mostró cómo la figura del intelectual contemporáneo cambió con el caso Dreyfus y con Émile Zola, que se alineó contra el gobierno corrupto y así otorgó a los intelectuales del futuro un rol activo en la sociedad. También se vieron los conceptos de los filósofos Antonio Gramsci y Michel Foucault que cuestionaron las prácticas de la hegemonía para mantenerse en el poder. Asimismo, ambos toman la postura de la resistencia como estrategia de combatir el sistema<sup>100</sup>. Finalmente se describieron las teorías postcoloniales y feministas de la intelectual Gayatri Chakravorty Spivak. Los trabajos de Spivak han influido para cuestionar las “representaciones” de las comunidades marginadas del mundo, especialmente desde una mirada femenina, que pueden ayudar a revelar los mecanismos de silenciamiento para los que se encuentran fuera del “centro”. Asimismo, en la segunda parte del primer capítulo se habló exclusivamente de las experiencias femeninas de la mujer española y su lucha por sus derechos. Aquí se presentaron algunas mujeres que son representantes del intelectual orgánico al ser agredidas por el sistema patriarcal. Para combatir este silenciamiento, ellas son activas públicamente y utilizan estrategias de resistencia para lograr una equidad entre ambos sexos.

---

<sup>100</sup> Gramsci, como ya se ha explicado, se resistió al gobierno fascista de Mussolini y fue encarcelado. Por su parte, Foucault desarrolla la relación y dicotomía de los conceptos de poder y resistencia que todavía son prevalentes en el presente. Aunque el filósofo no ha ofrecido una solución concreta para hablar fuera de la hegemonía, su análisis es importante para examinar cómo el poder se ejerce con pequeños actos.

En el segundo capítulo, la tesis se concentró en tres actos de resistencia específicos en contra de la dictadura totalitaria de Francisco Franco, siendo el primero la autobiografía. En la primera parte del capítulo se establecieron algunos acercamientos a la definición de la novela autobiográfica. En la segunda parte se exploró cómo es que la autobiografía femenina rompe con lo normativo de la autobiografía tradicional siempre asociada con la experiencia blanca, masculina y occidental. La esfera pública siempre ha sido dominada por el hombre, por ende muchas de las novelas del siglo XIX posicionan a la mujer únicamente en el espacio doméstico. Obras como *A Doll's House* de Henrik Ibsen, *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman, *Nada* de Carmen Laforet y *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité rompieron con esta ideología al exponer a mujeres que desean salir de este espacio y vivir libremente. *Nada* y *El cuarto de atrás* específicamente exponen la vida de la mujer española bajo el franquismo y utilizan sus narraciones como acto de subversión contra el patriarcado franquista.

En el tercer capítulo se exploró la figura de la *flâneuse* que reclama su derecho a la calle. El capítulo comenzó con concepciones del espacio y con la figura del *flâneur* de Baudelaire. Se enseñó cómo es que a medida que las ciudades crecían, las esferas pública y privada fueron asignadas a los sexos. Estas esferas creadas por el hombre – y muchos de ellos hombres intelectuales – no sólo posicionaron a la mujer físicamente en la casa como el “Ángel del hogar” que no podía salir a las calles llenas de peligros y riesgos, sino que también intentaron borrar a la mujer psicológica, mental e intelectualmente de todos los espacios públicos posibles. A pesar de esto, la verdad es que la mujer siempre ha estado en la calle. Las novelas de Laforet, Martín Gaité, Virginia Woolf, Mémie Muril Dowie, Charlotte Brontë son algunos ejemplos que muestran que la *flâneuse* sí existe. En este capítulo se destaca que aunque la experiencia femenina en el

espacio urbano no ha sido igual a la del *flâneur*, no se puede descartar el hecho de que la mujer ha pisado, continúa pisando la calle y está activamente en ella.

En el último capítulo de la novela *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes se revela la jerarquía de relaciones entre mujeres y hombres pero en una época más contemporánea en donde la discriminación y sexismo se daban de forma más sutil. *Malena* es una recapitulación de la historia española femenina y destaca que la posición de inferioridad de la mujer todavía impera en la sociedad y forma parte de la realidad diaria de la mujer en España. Para combatir esta discriminación la autora juega con el concepto de feminidad que se le ha asignado y usa su sexualidad como acto de rebeldía. Grandes asigna características tradicionalmente femeninas a hombres y características tradicionalmente masculinas a mujeres para mostrar una experiencia femenina más amplia y legítima.

Lo importante de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes es que sus textos son representativos de la vida de la mujer española. Aunque las primeras dos han vivido bajo la dictadura opresiva de Franco, a través de sus textos, ellas revelan la verdadera situación de la mujer en esa época. Al hacer pública sus vidas y al otorgarles a sus personajes un espacio como literatas y como *flâneuses*, Laforet y Martín Gaité rompen con las reglas del patriarcado. De la misma forma, Grandes documenta que estos mecanismos sexistas todavía ocurren después de la transición y los cuestiona con *Malena*, la protagonista. La autora hace a *Malena* una mujer compleja pero real, no como el “Ángel del hogar,” que es inexistente.

## Obras citadas

- Abel, Elizabeth, et al. editoras. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. University Press of New England. 1983.
- Abraham, Susan. "Strategic Essentialism in Nationalist Discourses: Sketching a Feminist Agenda in the Study of Religion." *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 25, no. 1, 2009, pp. 156–161.
- Acedo, Alicia Rueda. "Pagando Los Platos De La Guerra Civil': Dinámicas Históricas e Interpersonales En Tres Novelas De Almudena Grandes." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 34, no. 1, 2009, pp. 249–274.
- Adorno, Theodor, Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press. 2002.
- Aguilera Gamero, María Paz. "La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes (1994-2004)". *Cuadernos de narrativa Almudena Grandes*. Arco/Libros, S.L., 2012.
- Álvarez, Joaquín. "El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII." *Hispanic Review*, vol. 63, no. 1, 1995, pp. 1–18.
- Anderson, Andrew A. "Andrea's Baggage: Reading (in) Laforet's Nada". *Romance Quarterly*. 2009. pp. 16-27.
- Araújo, Nara. "La Autobiografía Femenina, ¿Un Género Diferente?" *Debate Feminista*, vol. 15, 1997, pp. 72–84.
- Ashdown, Paul G. "From Public Intellectuals to Technointellectuals: Gunslingers on the Cyberspace Frontier." *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 82, no. 1/2, 1999, pp. 205–218.
- Ballesteros, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Peter Lang Inc. 2 ed. New York, 2002.
- Baranda, Nieves. "Yo soy así y así me he construido. El poder de la voz autobiográfica femenina en la Edad Moderna Hispana." *Guaragua*, vol. 18, no. 47, 2014, pp. 19–42.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon Press. 2005.
- Beauvoir, Simone d.. *The Second Sex*. Vintage. 2011.
- Benda, Julien. *The Treason of the Intellectuals*. Trans. Richard Aldington. W.W. Norton, 1969.

- Bendahán, Esther. "Zola, un periódico y 300,000 lectores" 31 Enero 2008. *El País*. Web. 20 Oct 2017. [https://elpais.com/diario/2008/01/31/opinion/1201734005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/31/opinion/1201734005_850215.html)>>
- Benstock, Shari, ed. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
- Bhatnagar, Rashmi, et al. "Gayatri Chakravorty Spivak's Influences: Past, Present, Future." *PMLA*, vol. 123, no. 1, 2008, pp. 235–249.
- Brown, Joan L. "Carmen Martín Gaité, the Canon, and 'El Cuarto De Atrás.'" *Hispania*, vol. 98, no. 4, 2015, pp. 676–677.
- Buck-Morss, Susan. "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering". *New German Critique*. Duke University Press No. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin. 1986, pp. 99-140.
- Caballé Anna. *El feminismo en España: la lenta conquista de un derecho*. Cátedra, 2013.
- Chakraborty, Mridula Nath. "Everybody's Afraid of Gayatri Chakravorty Spivak: Reading Interviews with the Public Intellectual and Postcolonial Critic." *Signs*, vol. 35, no. 3, 2010, pp. 621–645.
- Charle, Christophe. *Birth of the Intellectuals: 1880-1900*. Polity; 1 edition, 2015.
- Cuvaradic-García, Dorde. "La flaneuse en la historia de la cultura occidental". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XXXVII No. 1, 2011. pp. 67-95.
- D'Souza, Aruna y Tom McDonough (editores). *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in nineteenth-century Paris*. Manchester University Press. 2006.
- Del Pino, José Manuel. "Reviewed Work: *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes". *World Literature Today*, vol. 69, no. 2, 1995, pp. 328–328.
- Dibattista, Maria y Deborah Epstein Nord. *At Home in the World: Women Writers and Public Life, from Austen to the Present*. Princeton University Press. 2017.
- Dilthey, Wilhelm. *El mundo histórico*. Fondo de Cultura Económica. México. 2014
- Dreyer, Elfriede y Estelle McDowall. "Imagining the flâneur as a woman". *South African Journal for Communication Theory and Research*. Volume 38. 2012, pp. 30-44.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux. 2017.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

1989.

Folkenflik, Robert, editor. *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford University Press. Stanford, California. 1993.

Freedman, Estelle, editora. *The Essential Feminist Reader*. Modern Library. 2007.

Froidevaux, Alexandre. "Reviewed Work: Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985 by Julia Nolte". *Iberoamericana Editorial Vervuert, Nueva época, Año 10, No. 38*. Junio de 2010, pp. 270-271.

Frye, Joanne. "Politics, Literary Form, and a Feminist Poetics of the Novel", *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1986.

Fulton, John. "Religion and Politics in Gramsci: An Introduction" *Sociological Analysis*, Vol. 48, No. 3, pp. 197-216. Oxford University Press. 1987.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 2003.

Gilkinson, Jean. "From Taboos to Transgressions: Textual Strategies in Woman-Authorred Spanish Erotic Fiction". *The Modern Language Review.*, Vol. 94, No. 3. July 1999. Pp. 718-730.

Gottlieb, Roger S. *An Anthology of Western Marxism: From Luckács and Gramsci to Socialist-Feminism*, New York Oxford Oxford University Press. 1989

Grandes, Almudena. *Malena es un nombre de tango*. Círculo de lectores. 1995.

Guereña, Jean-Louis. "La producción española en los siglo XIX y XX". *Actas XIII Congreso AIH. Tomo II*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_2\\_024.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_024.pdf)

Haskell, Francis. *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*. Yale University Press. New Haven & London. 1995.

Heilbrun, Carolyn. *Writing a Woman's Life*. Norton. New York. 1988.

Heller, Michael. *Loft Jazz: Improvising New York in the 1970s*. University of California Press. 2016.

Hudson, Barbara. "Femininity and Adolescence". *Gender and Generation*, edited by Angela McRobbie and Mica Nava. London, Macmillan.

Irigaray, Luce. "Women on the Market". *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press. 1985.

- Johnson, Roberta. *Carmen Laforet*. Twayne Publishers. 1981.  
 -- *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Vanderbilt University Press; 1 edition. 2003.
- Jordan, Barry. "Narrators, Readers and Writers in Laforet's 'Nada.'" *Revista Hispánica Moderna*, vol. 46, no. 1, 1993, pp. 87–102
- Judt, Tony. *El peso de la responsabilidad: Blum, Camus, Aron y el siglo XX francés*. Taurus Historia. 2014.
- Kamboureli, Smaro. "Discourse and Intercourse, Design and Desire in the Erotica of Anaïs Nin". *Journal of Modern Language*, vol. 11, No. 1. March 1984. pp. 143-158.
- Kannan, K. P. "'Organic' and 'Traditional' Intellectuals." *Economic and Political Weekly*, vol. 25, no. 27, 1990, pp. 1426–1426.
- Kapoor, Ilan. "Hyper-Self-Reflexive Development? Spivak on Representing the Third World 'Other'." *Third World Quarterly*, vol. 25, no. 4, 2004, pp. 627–647.
- Kozel, Susan. "The Diabolical Strategy of Mimesis: Luce Irigaray's Reading of Maurice Merleau-Ponty." *Hypatia*, vol. 11, no. 3, 1996, pp. 114–129.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Destino. Barcelona. 1944.
- Leahy, Terry. "Taking up a Position: Discourses of Femininity and Adolescence in the Context of Man/Girl Relationships." *Gender and Society*, vol. 8, no. 1, 1994, pp. 48–72.
- Lee, Emily S. "The Epistemology of the Question of Authenticity, in Place of Strategic Essentialism." *Hypatia*, vol. 26, no. 2, 2011, pp. 258–279
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Colección Entrelíneas. 2013.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion. Madrid. 1971
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". *La sartén por el mango*, Ediciones El Huracán. 1985.
- Maggio, J. "'Can the Subaltern Be Heard?': Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak." *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 32, no. 4, 2007, pp. 419–443.
- Man, Paul de. "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos: Boletín de información y documentación*. [Nº Extra 29. 1991](#).
- Marí, Jorge. "La Movida Como Debate." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 13, 2009, pp. 127–141.



- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Destino. Barcelona. 2000.  
 --*Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*. Ed. José Teruel. Espasa. 2016.  
 --*Usos amorosos de la posguerra española*. Editorial Anagrama. 1987.
- Meisler Stanley. "History's new verdict on the Dreyfus case **July 09, 2006**". *Los Angeles Times*.  
 Web. 26 Oct 2017. <http://articles.latimes.com/2006/jul/09/opinion/op-meisler9>
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Anchor Press. 1977.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics*. Routledge. 1985.  
 ---*The Kristeva Reader*. Columbia University Press. 1986.
- Muckelbauer, John. "On Reading Differently: Through Foucault's Resistance." *College English*,  
 vol. 63, no. 1, 2000, pp. 71–94.
- Navajas, Gonzalo. *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo XX*. Publicacions  
 Universitat de Valencia, 2013.
- Nieva-de la Paz, Pilar. Editora. *Roles de género y cambio social en la literatura española del  
 siglo XX*. Foro Hispánico. 2009.
- Nord, Philip. "An Affair To Remember." *French Politics and Society*, vol. 6, no. 2, 1988, pp.  
 42–48.
- Parsons, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. Oxford  
 University Press; 1 edition. 2000.
- Pérez, Jorge. "Undressing Opus Dei: Reframing the Political Currency of Destape  
 Films." *Spanish Erotic Cinema*, edited by Santiago Fouz-Hernández, Edinburgh  
 University Press, Edinburgh, 2017, pp. 92–108.
- Piccone, Paul. "Gramsci's Hegelian Marxism." *Political Theory*, vol. 2, no. 1, 1974, pp. 32–45.
- Pollis, C.A. "An assessment of the impacts of feminism on sexual science". *The Journal of Sex  
 Research*, 25, 1988. 85-105
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*.  
 London: Routledge, 1988.
- Real Academia Española. [www.rae.es](http://www.rae.es).
- Riera, Carmen. "Relectura de *Nada* en clave barcelonesa". *Cuadernos hispanoamericanos*.  
 2012. pp. 67- 86.
- Rodríguez, Francisco. "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial".

- Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XXVI(2), 2000, pp. 9-24.
- Rodríguez, María Pilar. “Disidencias Históricas: Rescates y Revisiones En La Narrativa Femenina Española Actual.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, 2000, pp. 77–90.
- Saber, Yomna. “The Charged Strolls of the Brown Flâneuse in Sandra Cisneros's ‘The House on Mango Street’”. *Pacific Coast Philology*. Vol. 48, No. 1 (2013), pp. 69-87.
- Scholes, Lucy. “Flâneuse by Lauren Elkin Review – wandering women”. *The Guardian*, 25 Jul. 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/25/flaneuse-women-walk-city-paris-new-york-tokyo-venice-london-review-lauren-elkin>.
- Selimov, Alexander R. “Tradición y subversión en la prosa de Gertrudis Gómez de la Avellaneda”. *Romance Notes*, vol. 42, no. 1, 2001, pp. 107–114.
- Shaya, Gregory. “The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910.” *The American Historical Review*, vol. 109, no. 1, 2004, pp. 41–77.
- Shortell, Timothy y Evrick Brown. *Walking in the European City: Quotidian Mobility and Urban Ethnography*. Routledge; 1 edition. 2014.  
--*Walking in Cities. Quotidian Mobility as Urban Theory, Method, and Practice*. Temple University Press. 2016.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Ed. Landry and MacLean. Routledge. 1995.
- Steinberg, David (editor). *The Erotic Impulse*. Tarcher. 1992.
- Sternberg, R.J. “A Triangular Theory of Love.” *Psychological Review*. 1986: 93.2 119-135
- Stevens, Richard. *Understanding the Self*. Sage Publications. 1996.
- Tronsgard, Jordan. “Memory, Migration and Identity in Manuel Rivas's ‘El Lápiz Del Carpintero’ and Almudena Grandes's ‘Malena Es Un Nombre De Tango.’” *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 36, no. 3, 2012, pp. 501–517.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press. 2001.
- Valis, Noël. “La autobiografía como insulto”. *Dispositio*, vol. 15, no. 40, 1990, pp. 1–25.
- Vargas, Edith. “La autobiografía: proyecto de vida y escritura. Un acercamiento desde la teoría de Mijaíl Bajtín”. *Fuentes Humanísticas*. Año 27. Número 52. 2016. pp. 53-63.

- Vinod, M.J., Meena Deshpand. *Contemporary Political Theory*. PHI Learning Private Limited. Delhi. 2013.
- Weed, Elizabeth (editora). *Coming to terms: Feminism, Theory, Politics*. Routledge. 2012.
- White, Barbara. *Renoir: An Intimate Biography*. Thames and Hudson. 2017.
- Wilson, Elizabeth. *The Sphinx in the City*. University of California Press. 1991.
- Wolff, Janet. "The Invisible Flâneuse Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture, and Society*. 1985.
- Wood, Jill M., et al. "Women's Sexual Desire: A Feminist Critique." *The Journal of Sex Research*, vol. 43, no. 3, 2006, pp. 236–244.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. The University of Adelaide. 2015.  
--*Professions for Women*. The University of Adelaide. 2015.  
--"Street Haunting: A London Adventure". The University of Adelaide. 2015.