

**Palabras entre la igualdad y la
diversidad: replanteamientos
sobre sexualidad y género en el
ámbito de la Filología y la Didáctica**

Coordinadores:

Cristóbal Torres Fernández

Jaime Puig Guisado

Rocío Cruz Ortiz

Sabina Reyes de las Casas

© Cristóbal Torres Fernández, Jaime Puig Guisado, Rocío Cruz Ortiz y

Sabina Reyes de las Casas (coordinación) 2021

© De los textos, las personas autoras 2021

Este volumen es producto de los resultados científicos y el activismo que promueve Asociación Humanitas Sevilla:

<https://sites.google.com/asociacionhumanitassevilla.org/ahs>

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid

Teléfono (+34) 91544 28 46 – (+34) 91544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-895-2

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

ÍNDICE

Prólogo	4
Capítulo 1. A favor del aborto libre: Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco	9
Capítulo 2. Acercamiento a percepciones y conocimientos sobre género, diversidad sexual y lenguaje entre el alumnado de secundaria y bachillerato	20
Capítulo 3. La <i>Virgo Bellatrix</i> en la narrativa fantástica actual: el caso de <i>donde los árboles cantan</i> (Laura Gallego)	31
Capítulo 4. La liberación femenina: el caso de Emilia Pardo Bazán	42
Capítulo 5. ‘We are far from fallen children’: la novela de chinelo okparanta <i>Under the udala trees</i> (2015) como ejemplo de activismo afroqueer	52
Capítulo 6. <i>Resurgir entre los lagartos</i> : diálogos literarios hispanoamericanos en torno a la resistencia femenina	63
Capítulo 7. <i>El niño perfecto</i> : nuevas didácticas desde la literatura infantil y juvenil	74
Capítulo 8. Consideraciones sobre la carga ideológica de las obras lexicográficas	86
Capítulo 9. Elementos simbólicos en <i>Los Perturbados entre lilas</i> de Alejandra Pizarnik: una lectura crítica desde el lesbianismo materialista y las teorías queer y cibernético.	97
Capítulo 10. La novela y su adaptación: cambios en los personajes femeninos de <i>La noche de la usina</i> y <i>El secreto de sus ojos</i>	110
Capítulo 11. El homoerotismo en la sociedad cubana a través de la escritura narrativa de José Lezama Lima	122
Capítulo 12. La fama novelada de Luisa Ignacia Roldán en la opinión pública actual: subjetivismos, ficciones y transgresiones	133
Capítulo 13. <i>Pecho frío</i> , de Jaime Bayly: la narrativa peruana frente a la identidad homosexual	146
Capítulo 14. Cuerpo, maternidad y militancia en la poesía de Gioconda Belli	156
Capítulo 15. La ausencia de binarismo en la literatura infantil y juvenil como recurso lingüístico inclusivo	168
Capítulo 16. Cuerpos y sexualidades en la educación de la primera infancia: ¿cómo influyen las representaciones de los libros ilustrados en la construcción de las identidades de género?	178
Capítulo 17. Prácticas de enseñanza de la lengua desde una perspectiva de género	193

PRÓLOGO

A partir de los años setenta del siglo XX comienza a desarrollarse toda una corriente de estudios de género que pretenden reexaminar y deconstruir el concepto de género, especialmente en torno al movimiento feminista. Más recientemente, estos análisis se han aplicado también a otros colectivos, como el LGTBQ+, proyectando la importancia de reconocer la diversidad sexual en todas sus vertientes y lo fundamental que resulta dar visibilidad a diversos colectivos después de siglos y siglos de silencio absoluto.

De ahí surge *Diversidad sexual y género a través de la Educación y las Artes*. En él, los editores del volumen han reunido algunos de los estudios más recientes de especialistas ya consagrados y otros aún noveles que se inician en la andadura de la investigación sobre diversidad sexual y género aplicada a los campos de la educación, la filología y las artes. Es por eso por lo que el lector va a poder leer a continuación trabajos que reescriben la historia de algunas importantes escritoras como Emilia Pardo Bazán o escultoras como Luisa Ignacia Roldán y obras que han tratado la sexualidad desde amplias perspectivas como *Paradiso* de José Lezama Lima. Así mismo, es fundamental conocer aquellos estudios de caso que indagan en las apreciaciones y conocimientos que los estudiantes de Secundaria y Bachillerato de hoy –quienes dirigirán el mundo mañana– perciben y reproducen la inclusión a través de lo que leen y a través de sus propios escritos.

El libro, que nace como compendio de todas estas investigaciones que afloran en el momento presente, se compone de diecisiete capítulos y ha sido escrito por investigadores de universidades españolas y americanas que han querido compartir en la obra algunos de sus resultados y exploraciones más relevantes.

El primer estudio es el de Laura María Martínez Martínez, de la Universidad Complutense de Madrid, acerca de la ola de feminismo que vive en la actualidad Argentina, en torno a la lucha de las mujeres por que se apruebe el aborto en el Parlamento rioplatense. Con el título “A favor del aborto libre: Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco”, la autora hace una revisión de la historia de la literatura argentina, especialmente aquella marginal y olvidada, como la de Salvadora Medina Onrubia, una anarco feminista disonante que quiso utilizar la literatura para transformar la opinión común sobre temas como el aborto.

De un modo similar, Álvaro Clavijo Corchero, de la Universidad de La Rioja, reivindica en “La liberación femenina: el caso de Emilia Pardo Bazán” la figura de esta escritora del Naturalismo español. Persigue no exponer un recorrido por su obra sino destacar de ella los personajes femeninos de *Champagne* y *Paracaídas*, disidentes del papel social atribuido a las mujeres en el

siglo XIX como ángeles del hogar. Por el contrario, Emilia Pardo Bazán hace una contribución especial al feminismo proporcionándonos mujeres fuertes, valientes y seguras de sí mismas como nunca las habíamos visto.

Igual ocurre en otros campos humanísticos, como la escultura. En torno a ella y a la figura de Luisa Ignacia Roldán se presenta el trabajo de Javier González Torres, de la Fundación Victoria y la Universidad de Málaga, “La fama novelada de Luisa Ignacia Roldán en la opinión pública actual: subjetivismos, ficciones y transgresiones”. Esta investigación hace un recorrido por la vida y obra de la escultora del siglo XVII, tratando de desmentir algunos errores tradicionalmente aceptados sobre ella, ya que, como sabemos, a menudo la historia ha distorsionado y desconfigurado el papel de las mujeres.

Para finalizar los trabajos que se centran en una artista en concreto, encontramos “Cuerpo, maternidad y militancia en la poesía de Gioconda Belli”, de María Alonso Herrero, de la Universidad de Sevilla. Gioconda Belli es una poeta nicaragüense que construye en sus obras sobre todo sujetos femeninos. La investigación que aquí nos compete analiza cómo evoluciona el papel de la mujer en la Revolución sandinista a través de su poesía, donde toman gran importancia el amor o la maternidad, no como signos de debilidad de la mujer, sino como marcas de orgullo y resistencia.

De un modo similar a la línea temática anterior, hallamos aquellos trabajos que se centran en una obra concreta y tratan de observar cómo interviene la perspectiva de género en el conjunto del volumen o en alguno de los personajes que lo componen. Es el caso de “La *Virgo Bellatrix* en la narrativa fantástica actual: el caso de *donde los árboles cantan* (Laura Gallego)”, de Alberto Rodríguez Gómez, de la Universidad Sudoeste de Ciencia y Tecnología, en Mianyang (China). El autor analiza el tópico de la doncella guerrera en la obra de Laura Gallego *Donde los árboles cantan*, encarnado en el personaje de Viana, y lo compara con la Hermiliana de *Beliarís de Grecia*, de Jerónimo de Grecia, en la que parece inspirarse la autora española. Es especialmente interesante la introducción a la batalla del personaje, su transformación en varón y su gallardía y coraje frente a los hombres con los que le toca luchar.

Otro trabajo de esta línea es el que presenta Ariadna Serón Navas, de la Universidad de Sevilla, “We are far from fallen children’: la novela de Chinelo Okparanta *Under the udala trees* (2015) como ejemplo de activismo afroqueer”. La autora hace una revisión del paradigma afroqueer como modo de resistencia anticolonial y antiesencialista mediante la perspectiva de la escritora Chinelo Okparanta, en cuya obra se ofrecen nuevas posibilidades de sentirse nigerianx rompiendo con el *status quo* establecido.

En una línea semejante, se expone “*Resurgir entre los lagartos: diálogos literarios hispanoamericanos en torno a la resistencia femenina*”, un trabajo de Bethania Guerra de Lemos, de la Universidad Complutense de Madrid. Esta se centra, sobre todo, en la figura de Yolanda Arroyo Pizarro, una escritora puertorriqueña afroactiva y lesbiana. Para ella la mujer ocupa el centro de sus novelas y cuentos, del mismo modo en que lo hicieron otras cuentistas latinoamericanas, como Amparo Dávila y Silvina Ocampo. Y así lo compara la investigadora, sobre todo en el cuento *Resurgir entre los lagartos*, donde la mujer se empodera ante la violencia sexual que recibe en el hogar, espacio que se percibe como una cárcel para ellas.

Seguidamente, señalamos el capítulo “Elementos simbólicos en *Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik: una lectura crítica desde el lesbianismo materialista y las teorías queer y cibernético”, de Clara Jiménez Cabanillas, de la Universidad de Huelva. En él, la autora estudia la obra teatral de Alejandra Pizarnik, casi desconocida, pues se ha destacado siempre la poesía de la argentina y no su prosa. El análisis se plantea desde tres teorías: el lesbianismo materialista de Monique Wittig, la teoría Queer de Judith Butler y la teoría cibernético de Donna Haraway, ya que la obra parece casi una parodia del heteropatriarcado.

A continuación, encontramos el trabajo de Claudia Caño Rivera, de la Universidad de Sevilla, “La novela y su adaptación: cambios en los personajes femeninos de *La noche de la usina* y *El secreto de sus ojos*”. En este capítulo, se analizan desde la teoría fílmica feminista las modificaciones introducidas en las adaptaciones de las obras del escritor argentino Eduardo Sacheri: por un lado, *La pregunta de sus ojos*, adaptada al cine como *El secreto de sus ojos*, y, por otro, *La noche de la Ulcida*, conocida como *La noche de los giles*, especialmente aquellos cambios que tienen que ver con una mayor presencia de la mujer en escena.

Otro autor que trabaja sobre diversidad sexual es José Lezama Lima. Así nos lo cuenta Jaime Puig Guisado, de la Universidad de Sevilla, en “El homoerotismo en la sociedad cubana a través de la escritura narrativa de José Lezama Lima”. El capítulo hace una revisión del tratamiento de la homosexualidad por el escritor cubano, que relaciona conceptos como el homoerotismo o falocentrismo con la sociedad cubana, especialmente tras la revolución castrista, especialmente en *Paradiso*, su obra más destacada.

En último término, con respecto al estudio de obras específicas, hallamos el análisis de Jesús Guzmán Mora, de la Universidad de Castilla-La Mancha y Santiago Sevilla-Vallejo, de la Universidad de Salamanca. Los autores firman el capítulo “*Pecho frío*, de Jaime Bayly: la narrativa peruana frente a la identidad homosexual”. En él, se revisa la obra del escritor peruano Jaime Bayly, *Pecho frío*, que ha sido maltratada por la crítica, que la ha analizado de forma superficial, pero que se estructura en torno a la identidad homosexual desde la figura de la *otredad*.

A continuación, destacamos los trabajos que se han ejecutado en el ámbito educativo, como el de Adrián Rodríguez Iglesias, del ILC - CCHS-CSIC. Este, con el título “Acercamiento a percepciones y conocimientos sobre género, diversidad sexual y lenguaje entre el alumnado de secundaria y bachillerato”, expone un estudio de caso de las percepciones y los conocimientos que manejan un conjunto de estudiantes de Secundaria y Bachillerato de un instituto de Asturias acerca del género, la diversidad sexual y el lenguaje. Todo ello con el fin de arrojar datos concluyentes para mejorar la intervención pedagógica en materias como Lengua Castellana y Literatura, donde todavía hoy es fundamental implementar la transversalidad de género.

El siguiente, de Blanca Hernández Quintana, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se titula “*El niño perfecto: nuevas didácticas desde la literatura infantil y juvenil*”. Este es una investigación en innovación educativa, en la que la autora plantea el sistema binario de género como limitante y la educación como espacio para su reconstrucción si queremos una igualdad real y efectiva. Para trabajar la educación sexual ella utiliza el libro *El niño perfecto*, que plantea sexualidades periféricas en las que el protagonista no es necesariamente identificado con un género u otro.

Seguidamente, siguiendo esta estela de trabajos relacionados con la educación, podemos destacar “La ausencia de binarismo en la literatura infantil y juvenil como recurso lingüístico inclusivo”, de Paula Barriando Cebrián, de la Universidad de Sevilla. En él la investigadora plantea la ausencia de binarismo en la literatura infantil y juvenil actual y, como muestra, expone un análisis lingüístico del lenguaje inclusivo o no sexista en una serie de obras infantiles y juveniles publicadas entre 2017 y 2020. Parece crucial conocer qué se está haciendo y cómo esto repercute en la formación de nuestros jóvenes y, sobre todo, detectar qué está fallando y qué queda aún por hacer.

Otro capítulo relacionado con la enseñanza es el de Elena Fierli, de la Universitat Rovira i Virgili y la Associazione Scosse. Este se titula “Cuerpos y sexualidades en la educación de la primera infancia: ¿cómo influyen las representaciones de los libros ilustrados en la construcción de las identidades de género?”. El trabajo forma parte del proyecto *Fammi Capire. Le rappresentazioni dei corpi e delle sessualità nei libri illustrati 0-18 anni*, que cataloga las publicaciones italianas y europeas que explican cuerpos, afectos, emociones, identidades de género y sexualidad.

Por último, cierra esta temática “Prácticas de enseñanza de la lengua desde una perspectiva de género”, de María Cecilia Romero, de la Universidad de Buenos Aires y María Soledad Funes, de la Universidad de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. En él las autoras exponen un proyecto didáctico desde la asignatura de Lengua y Literatura para analizar los roles y estereotipos genéricos que aparecen en la sociedad frente a la

elección de las profesiones. Para ello analizan con sus estudiantes de Secundaria una serie de noticias en contexto real desde una perspectiva de igualdad e inclusión.

Finalmente, aunque no se aplica a un estudio educativo, creemos que el trabajo de Carmen González Gómez, de la Universidad de Salamanca, puede ser crucial para la creación futura de diccionarios o glosarios destinados a niños y jóvenes. Su trabajo lleva por título “Consideraciones sobre la carga ideológica de las obras lexicográficas” y hace una revisión de los principales diccionarios de la Real Academia Española en torno a la visión católica y sexista que ofrecen, pues este tipo de obras son especialmente propensas a cargarse de aspectos ideológicos.

En conclusión, consideramos que esta obra servirá tanto a expertos en la temática de la diversidad sexual y de género como a iniciados y personas deseosas de conocimiento sobre este campo, ya que nos ofrece una larga estela de producciones actuales de lo más enriquecedora y novedosa en las áreas de Educación, Filología y Artes, y estamos seguros de que será un puente para futuras investigaciones que aún están por llegar.

Natalia Ruiz-González
Universidad de Granada

CAPÍTULO 1. A FAVOR DEL ABORTO LIBRE: SALVADORA MEDINA ONRUBIA Y EL FEMINISMO ANARCO

Laura María Martínez Martínez
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

La lucha argentina por el aborto legal, seguro y gratuito ha dado la vuelta al mundo. Los ya famosos pañuelos verdes trascendieron las fronteras nacionales para convertirse en símbolo indiscutible de sororidad, en pequeñas señales amarradas a bolsos y muñecas de personas como espacios seguros y figuras de apoyo. No es una exageración decir que buena parte de la fuerza de la cuarta ola feminista proviene de Argentina: de sus pañoladas, sus vigiliadas y su victoria rampante, de la alegría contagiosa de finales de 2020 cuando su consigna “será ley” se convirtió en un futuro realizado. A nivel social, su lucha sirvió para prender la llama en otras partes del mundo, para atesorar el derecho al aborto en los países donde estaba legalizado y despertar la inquietud, señalar las graves consecuencias, donde sigue siendo ilegal. A nivel literario, la energía del movimiento feminista emprendió un camino bifurcado: por un lado, proliferaron escrituras que quisieron reclamar la consigna desde el papel –como *Martes verde* (2020) o “Somos centelleantes” (2018)–, por otro, dentro de la crítica literaria se emprendió un proceso analítico conjunto, una revisión de la historia de la literatura argentina en busca de los textos donde ya se reivindicaba la libre interrupción del embarazo.

Esta última ramificación literaria es la que me interesa explorar en este capítulo. En los últimos años han sido notorios los esfuerzos críticos por dar a conocer la trascendencia del aborto en la escritura y, sin embargo, la historia de la literatura argentina continúa repleta de puntos ciegos. Si buena parte de la literatura escrita por mujeres no ha conseguido saltar las barreras sexistas del canon y continúa oculta; el problema se agrava al tratarse de literatura escrita por mujeres sobre un tema específicamente “femenino”. Con el objetivo de contribuir a este proceso de rescate, y puesto que la crítica reciente ha ido en su mayoría encaminada a estudiar esta cuestión en la literatura argentina

contemporánea¹, me propongo en las páginas que siguen ampliar el foco, mirar hacia comienzos del siglo XX y estudiar en el cuento “El vaso intacto” (1926) de Salvadora Medina Onrubia (1894 - 1972) la postura inaugural de las anarcofeministas.

2. Las anarquistas, el feminismo y el aborto

Es habitual asociar la cuestión del aborto a la agenda feminista de la década de los setenta, al momento en el que las mujeres empezaron a reunirse en “grupos de conciencia” y a través de las confidencias deslizaron la sexualidad hacia el centro de la discusión, volviendo evidente que el sistema patriarcal infringe su poder directamente sobre el cuerpo femenino. Sin embargo, el aborto es una práctica tan antigua como lo es el deseo de las mujeres de tener el control sobre su capacidad reproductiva y, antes de que las feministas radicales hicieran famosa la consigna de “lo personal es político”, en las primeras décadas del siglo XX las feministas anarquistas ya habían comenzado el debate sobre el sesgo político de los vínculos amorosos y de la sexualidad femenina. En el caso de Argentina, las anarquistas ocuparon una posición compleja respecto al feminismo: la mayoría no se sintieron identificadas con el término, se distanciaron del movimiento sufragista por su marcado carácter burgués y, si bien eran sensibles a la desigualdad de las mujeres, no estuvieron de acuerdo con que el camino hacia la igualdad fuera la demanda de derechos, ni la vía institucional.

Más allá de las divergencias terminológicas, es innegable que las feministas anarquistas ocuparon una posición de avanzada en el feminismo de la época y fueron pioneras en la problematización de la sexualidad femenina. Mabel Bellucci explica cómo transformaron la moral victoriana local: rompieron con la idea tradicional de familia burguesa para proponer un modelo comunitario, cuestionaron el relato idealizador de la maternidad, abogaron por el uso de métodos anticonceptivos y defendieron tanto la libertad de amar como la unión libre (2019, pp. 148-157). Aparte de su compromiso con la libertad de las mujeres², la modernidad de su postura anticonceptista se explica también por las dos corrientes de pensamiento que habían nutrido al ideario anarquista en los últimos años: el neomalthuanismo –creencia de que menguarían las fuentes alimentarias si aumentaba el

¹ A este respecto véase (Aczel, 2020) y (Astorino et al., 2017).

² Este ideario se resume en el lema de *La Voz de la Mujer* (1896-1899), primer periódico anarquista redactado por mujeres de Argentina: “Ni dios, ni patrón, ni marido”.

crecimiento poblacional– y la vertiente de la eugenesia –preocupación por la “degeneración” de la raza humana fruto de relaciones inconvenientes:

La disposición neomalthusiana hizo sinergia con la eugenesia y, en el caso de la corriente anarquista, creció la convicción de que se debía dar libertad a las mujeres para que pudieran controlar los embarazos, con lo que se asegurarían una vida más autónoma y también más alejada de los riesgos de procreaciones defectuosas. La perspectiva colectiva de salvar la raza amenazada se impregnó –como era común en el ideario libertario– de la visión individual del derecho al cuerpo. La cuenca anarquista argentina se distinguió por la aventajada aceptación de las medidas sobre anticoncepción y su divulgación, un aspecto que no era compartido por las otras fuerzas sociales próximas al proletariado [...] En este aspecto las mujeres anarquistas resultaron una vanguardia feminista, aunque mantuvieran posiciones “contrafeministas”³. La sexualidad constituyó uno de los tópicos abiertos y obró como una provocación, como una crítica a la hipocresía burguesa, a la vez que pretendía exhibir todos los aires de la modernidad, una propedéutica científica para abordar los temas del amor, la pasión y la sexualidad (Barrancos, 2012, pp. 131-132).

A los ojos de la sociedad, el aborto era un acto criminal. Tanto es así que “aborto criminal” no solo eran las palabras que empleaban la Iglesia y el derecho para mostrar su rechazo, sino que también era el término utilizado desde la medicina. A pesar de que las anarquistas habían empezado el debate sobre los métodos anticonceptivos, el aborto era en muchas ocasiones la única opción que tenían las mujeres, indistintamente de su clase social, para evitar un embarazo no deseado. Con la llegada de inmigrantes, aumentaron los anuncios en periódicos de obstetricias italianas que ofrecían –a veces veladamente, otras no tanto– sus servicios de aborteras (Barrancos, 2012, p. 142). Y el aborto era una práctica extendida, a pesar de los peligros que entrañaba la clandestinidad en la que se practicaba y el hecho de que en muchas ocasiones eran realizados por personas inexpertas en condiciones poco higiénicas. La postura antiabortista era la extendida socialmente y fueron pocas las feministas que se atrevieron a alzar su voz a favor. No es de extrañar, sin embargo, a la luz de este contexto que las pocas que lo hicieron estuvieran emparentadas con el anarquismo y las ideas libertarias.

3. Salvadora Medina Onrubia, una anarcofeminista disonante

Salvadora Medina Onrubia fue una de esas pocas voces que llevaron la contraria al groso de la sociedad y defendieron abiertamente una postura proabortista. Se propuso utilizar la literatura para transformar la opinión prohibitiva común –o al menos resquebrajarla–,

³ Con el término de “contrafeminismo” se refiere a la postura antinstitucional de las anarquistas. Un ejemplo es su posición frente al divorcio: “Las mujeres libertarias no pedían la reforma del Código Civil, de la misma manera que no se embanderaron a favor del divorcio, puesto que había que eliminar el poder del Estado. El matrimonio civil constituía una abyección, una muestra del sujetamiento de varones y mujeres, y proclamaban que el casamiento no era más que la fórmula de un contrato de prostitución” (Barrancos, 2012, p. 130).

cuestionar el estigma del aborto y plantearlo desde perspectivas distintas a las del infierno y la pureza. La modernidad de sus planteamientos se explican, en parte, por lo expuesto anteriormente; en otra, por su personalidad paradigmática: su capacidad de salirse de los moldes y defender con tesón y firmeza sus valores libertarios. Escritora, teósofa, espiritista, anarquista y periodista son tan solo unas pocas caras del poliedro. Aunque actualmente apenas se la recuerda y su nombre solo es “un dato secundario de biografías salientes” (Escales, 2019, p. 11), Medina Onrubia es una intelectual imprescindible para comprender el campo intelectual argentino de los años treinta y la historia del diario *Crítica*. Fue, además, un personaje muy conocido dentro de los círculos anarquistas porteños: colaboradora asidua del periódico *La Protesta* –y uno de sus principales sostenes económicos–, la primera dramaturga argentina en escribir teatro anarquista y famosa por su función de protectora del joven anarquista ruso Simón Radowitzky.

No obstante, fue una anarcofeminista disonante⁴ pues trascendió las líneas rojas del anarquismo con sus planteamientos feministas: por ejemplo, fue parte de la Asociación Pro Derechos de la Mujer creada en 1919 –entre cuyos miembros figuraban intelectuales como Elvira Rawson y Alfonsina Storni– y apoyó el sufragio femenino, contradiciendo con su gesto el carácter antinstitucional del anarquismo. Al mismo tiempo, se diferenciaba de las “feministas de currículum prolijo”, como señala su biógrafa Vanina Escales:

Salvadora sabía hacer bombas, había organizado fugas de distintas penitenciarias, visitaba a presos sociales –como se llamaba a los presos políticos– y financiaba aventuras que podían terminar en expropiaciones o en la edición de libros. Cuando tuvo nietos, les enseñó a hacer sus propias bombas molotov (2019, p. 77)

“Mucho anarquismo y mucha ropa cara” dijo su hija para referirse al contraste entre las diferentes facetas de su madre, entre su pertenencia a la clase alta de Buenos Aires y sus devaneos anarquistas (Tcherkaski, 2013, p. 131). Fiel a su pensamiento individual, desconocía las etiquetas ideológicas y transgredía sus límites. Su gusto por el margen, la imposibilidad para encasillarse, también se entrevé en el campo intelectual argentino. “Outsider del campo canónico de la literatura”, “moderna por fuera del Grupo Sur y de izquierdas al margen de *Claridad*” (2019, p. 10) escribe Escales en un intento por situarla.

⁴ Es llamativo el carácter reflexivo y justificativo que destilan sus escritos feministas. Al desmarcarse continuamente de los grupos a los que pertenecía, escribía como si se sintiera apelada a explicar los matices de su postura. Esto es apreciable en el texto publicado en *Claridad* en apoyo a la escritora peruana Magda Portal, cuando remarca que la defiende en cuanto persona encarcelada y no como mujer pues las mujeres no precisan un trato diferenciado (1935, p. 5), y en el texto publicado en *Crítica* a favor de Evita Perón cuando justifica su apoyo a la lucha por el sufragio femenino como un “un aspecto menor y externo” que sirve a valores ulteriores (2019, p. 199).

Si bien habría que cuestionar hasta qué punto su marginalidad fue una decisión propia y no una consecuencia de las fronteras sexistas del campo intelectual y de los arquetípicos espacios reservados para las mujeres en ellos; es también evidente que ocupar esa marginalidad la liberó literariamente. Ese estar fuera de juego desde el inicio de la partida facilita que la literatura se convierta en un espacio donde dinamitar continuamente lo establecido. Medina Onrubia convirtió a sus obras en altavoz de sus ideas libertarias. Así, en la obra teatral *Las descentradas* fractura el modelo de subjetividad femenina tradicional, cuestiona la institución del matrimonio –con especial atención al matrimonio burgués– y propone el amor libre como alternativa. En el cuento “La casa de enfrente” representa el deseo lésbico y en “El vaso intacto”, el texto que analizaré a continuación, propone el aborto libre.

4. Romper un estigma

La literatura opera para Medina Onrubia como el espacio de ensayo de otras normas sociales. Ofrece la situación imaginaria, el mundo paralelo imprescindible para cuestionar –y desobedecer– los principios reguladores de la sociedad. “El vaso intacto” muestra un punto de vista disímil al consensuado en la época, una postura a favor de la práctica del aborto. La autora se hace eco de la actitud prohibitiva predominante, dialoga con los prejuicios comunes, y al mismo tiempo expone una concepción mucho más moderna en base a tres particularidades en el trato: (1) la naturalidad contextual, (2) la descripción positiva del personaje de la partera y (3) la ausencia de consideraciones morales.

“El vaso intacto” narra la historia de amor entre María Divina y Juan Manuel, dos protagonistas de diferente sustrato social. Ella es una mujer joven que ha decidido abandonar el mundo burgués del que proviene y él es un estudiante de medicina de provincias, de origen humilde. Ambas historias se entrelazan cuando Juan Manuel la encuentra vagando embarazada una noche en el puerto de Buenos Aires. Decide ayudarla y llevarla a la pensión en la que se hospeda. La trama principal sigue la evolución propia de una historia de amor: María Divina se despega paulatinamente del mundo de lujos al que pertenecía y se amalgama al estilo de vida de Juan Manuel, crían a su hijo entre los dos y, hacia el final del cuento, se confiesan el amor mutuo y se casan. Por fuera de esta trama romántica el cuento está imbuido de ideas progresistas. Por un lado, María Divina es el “vaso intacto” al que refiere el título, representa en sí misma el rechazo al mundo burgués, al ser el ejemplo de alguien que no ha sido corrompido por este. Por otro lado,

la relación amorosa entre los dos protagonistas está alejada de los mitos de lo que hoy consideraríamos el “amor romántico”: más que atender a las nociones de posesión o de pasión irrefrenable, su relación está basada en el compañerismo y en el apoyo mutuo. Lo más moderno y llamativo, sin embargo, radica en que la historia sucede en la casa de Doña Pierina, una partera italiana. La trama tiene como escenografía el lugar al que las mujeres van a abortar, lo que provoca que el aborto se convierta en el telón de fondo de la historia de amor.

Medina Onrubia no fue la primera en incorporar el aborto en la literatura. Era un tema que ya había aparecido de soslayo en novelas de autores masculinos como Manuel Gálvez o Roberto Arlt. No obstante, había sido un elemento siempre incorporado en relación al mito de la “costurerita que dio el mal paso”⁵, historia que circulaba en los folletines y tangos de los años veinte. El aborto era presentado como la consecuencia inexorable de las mujeres que desobedecían los mandatos sexuales dictados por la sociedad y “caían” en la mala vida: en unas ocasiones, eran abandonadas por los hombres con los que se desinhibían sexualmente y terminaban en la prostitución; en otras, acababan con un embarazo no deseado y recurriendo al aborto. En estas historias, el aborto operaba como un elemento intensificador de su cometido moralista: los narradores querían mostrar las graves consecuencias de que las mujeres franquearan los límites de su sexualidad y, en consecuencia, describían con detalle los peligros de los abortos clandestinos y castigaban con un destino funesto a las “desviadas”. No se puede negar que los abortos clandestinos entrañan un gran riesgo para las mujeres, pero tampoco el hecho de que esos peligros eran explotados literariamente para negar el aborto como una opción e insistir en la imposibilidad de acceder a la libertad sexual.

Elegir qué elementos resaltar de la realidad y cuáles desatender es una manera de imbuir a un texto de una intencionalidad política determinada. Medina Onrubia no escribió sobre el aborto para contribuir a remarcar los límites de la sexualidad femenina; escribió para dinamitar las reglas y lanzar un mensaje de libertad. La escritora anarquista quería naturalizar el aborto, decirle a las mujeres que podían disfrutar libremente de su sexualidad y que esas transgresiones no tenían por qué ir acompañadas de castigos. En esta línea, resulta reveladora la importancia formal del aborto en el cuento, el hecho de que figure como un elemento contextual y no como el núcleo del relato. Únicamente al

⁵ Para más información véase (Armus, 2002).

inicio del texto se entrelazan la historia principal de María Divina con el aborto. Sucede cuando a la mañana siguiente de su primera noche en la pensión, Doña Pierina se confunde y deduce por su estado que María Divina ha venido a hacer uso de sus servicios. En un equilibrio frágil entre la realidad de los abortos clandestinos y la utopía de lo que debería ser, Doña Pierina le advierte de los peligros que podría conllevar el aborto por el estado avanzado de su embarazo, pero se lo sigue proponiendo como una opción válida. Una vez que María Divina dice que va a continuar con el embarazo y la confusión se resuelve, el aborto se separa de la trama principal y empieza a figurar como un elemento decorativo de la escenografía.

La naturalidad con la que envuelve el tema del aborto contribuye al mensaje de libertad que quiere lanzar. Incluye el aborto en el texto como un elemento más, un elemento corriente de la sociedad bonaerense de la época. La trama no se focaliza en el aborto porque a nadie debería sorprenderle –parece insinuar Medina Onrubia– que las mujeres quieran tomar el control de su capacidad reproductiva y decidir sobre el futuro de sus cuerpos. Esta naturalización la emparenta con la novela *Quiero trabajo!* (1933) de la comunista argentina María Luisa Carnelli. En esta última obra la forma también es el elemento que posibilita lanzar un mensaje despenalizador. En tan solo una página se trata el episodio del aborto: se hace alusión a las reacciones escandalosas que podrían tener las personas de su entorno al enterarse y se narra la intervención. Después, no se menciona en ninguna parte de la trama y queda como un suceso intrascendente, que no entraña mayores consecuencias que la evidente inexistencia del hijo.

Al comparar los tratamientos del aborto de ambas escritoras, Tania Diz defiende que Carnelli se distancia en mayor medida del mito de la “costurerita que dio el mal paso”⁶, mientras Medina Onrubia disemina en su cuento retazos de este (2015, pp. 263-164). Estas huellas las podemos ver en las formas piadosas con las que se refiere a las mujeres que abortan: “pobres muchachas pecadoras que llegan a ella [Doña Pierina] dolientes y angustiadas”, “pensionistas equivocadas” (1926, p. 27) o mujeres que pasaban por la casa como “sombras rápidas y pálidas” (1926, p. 28). Sin embargo, considero que estas denominaciones algo convencionales devienen de la fricción entre la mentalidad de la sociedad argentina y su ideología anarcofeminista, del hecho de que su discurso

⁶ La diferencia radica en que la protagonista de *Quiero trabajo!* es una mujer casada, que decide no continuar con el embarazo a pesar de estar en una situación proclive para ello, a ojos de la sociedad. Su condición de casada la distancia del arquetipo de mujer del mito de la “costurerita que dio el mal paso”.

proabortista está insertado en un imaginario conservador al que también tiene que hacer referencia. A pesar de estos innegables retazos, la autora consigue representar hábilmente su postura a favor del aborto a través del personaje de Doña Pierina, y las breves alusiones negativas quedan contrarrestadas por la insistencia en la descripción positiva de la partera:

Cualquiera al saber su oficio, se la figuraría una bruja mala y siniestra y nadie estaba más distante de serlo que ella. [...] Aprendió ese oficio porque era el de su madre, se casó con un maestro de música tuberculoso que la dejó viuda al poco tiempo, y entonces fue cuando se vino a Buenos Aires con su amiga y sirvienta. Volvió a estudiar y se asoció a otra partera que la enseñó cosas extrañas. Hacía eso porque lo hacían las demás y se habría horrorizado si alguno le hubiera dicho que su oficio era infame y criminal. Como buena italiana, era religiosa, iba fervientemente a misa y tenía su cuarto lleno de santos constelados de luces. Tal vez, su cerebro inconsciente comprendiera de una manera vaga y creyera que esa piedad y esas luces harían que el Señor no se fijara en otras cosas. Ponía su honradez cuando se trataba de lo prohibido en que las enfermas no pasaran de tres meses (Medina Onrubia, 1926, p. 27).

Si bien el aborto no aparece como un elemento positivo maniqueo y se da una descripción que se sabe contraria al común de la sociedad –de ahí que Doña Pierina quiera que Dios “no se fijara en otras cosas”–, la bondad del personaje de la partera ayuda a fracturar el aura de criminalidad que lo envolvía. La partera es una mujer bondadosa, es la persona con la que Juan Manuel se toma los primeros mates de la mañana y que siempre está disponible para ayudarlo. Esta descripción de la partera como un personaje generoso y confiable resquebraja la idea negativa del aborto.

El tercer aspecto que singulariza la visión del aborto de Medina Onrubia es la ausencia de consideraciones morales. El aborto está complejizado en la obra y no se defiende como la solución ideal para garantizar la libre sexualidad de las mujeres. De hecho, hay alusiones a los peligros y sustos que estas intervenciones ocasionan:

A veces había carreras por la casa, médico amigo, y más de una vez Doña Pierina asustada llamó a Juan Manuel. Pero nunca había pasado nada grave, que ella cuidaba mucho a sus enfermas y se pasaba la mañana haciendo hervir grandes tachos de agua y maniobrando con extraños aparatos por las piezas (Medina Onrubia, 1926, p. 29).

Pero los peligros –la cara indudablemente negativa del aborto– son contrarrestados por la figura de Doña Pierina, por el cuidado que les profesa a sus enfermas. Destaca nuevamente el interés por no condenar a las mujeres que abortan con un destino funesto, por no insistir en las muertes que muchas veces seguían a las condiciones precarias en las que se practicaban estas intervenciones. Este hecho la diferencia de los autores masculinos coetáneos, pero también la distancia de las formas contemporáneas de defender el derecho al aborto. En la literatura actual hay un especial interés en señalar los peligros de los abortos ilegales. Ya se ha asumido que las mujeres pueden elegir sobre su

cuerpo y se inicia el debate partiendo de que los abortos son una realidad que existirá independientemente de si hay un marco legal que los ampare. Así, por ejemplo, Aurora Venturini en *Las primas* (2006) se detiene en los peligros del aborto clandestino y narra cómo una de las protagonistas se desangra y muere tras la intervención. En la literatura reciente el discurso está encaminado hacia la legalización, pero en 1926 y en boca de una escritora anarquista como Medina Onrubia, el objetivo era romper el estigma del aborto, quitarle el aura de criminalidad y defenderlo como una opción aceptable –que no ideal–, a la que las mujeres podían recurrir si lo necesitaban.

La desestigmatización del aborto también se enarbola a través del tratamiento del oficio de la partera. Si bien, como el aborto, aparece complejizado y se hace alusión a que ha convertido a Doña Pierina en una mujer “casi indiferente para el dolor humano; acostumbrada a rozar tantos [que] ya no sentía ninguno” (1926, p. 43); también hay afirmaciones que lo sitúan como un trabajo normal. Esta naturalización es perceptible cuando Juan Manuel lo describe como un “trabajo arduo” y, muy especialmente, en el hecho de que María Divina –el personaje positivo por excelencia del cuento– ayude a Doña Pierina con pequeñas labores. En vez de problematizar la colaboración de María Divina o de tratarla como cómplice de un “acto criminal”, esta ayuda se simplifica, mostrándola como un medio más de ganarse la vida. Esta visión desprejuiciada de la profesión se aprecia cuando María Divina rememora el ofrecimiento de Doña Pierina de continuar su legado:

Doña Pierina muchas veces le propuso que siguiera su oficio ya que quería trabajar. Nada podía serle más fácil. Trabajaría con ella; con el tiempo hasta le dejaría la casa de la que se iba sintiendo cansada.

Con prudencia rechazó ella el ofrecimiento. Prefería coser. La asustaba la vida agitada y además no tenía razón para ver sangre y dolores... (Medina Onrubia, 1926, p. 57).

No se trata de un rechazo fundamentado en convicciones morales. Es una negativa basada, más bien, en cuestiones prácticas. Prefiere dedicarse a algo más tranquilo, donde no medie la sangre ni el dolor. Ser partera –parece insistir Medina Onrubia– es un medio de vida como cualquier otro.

5. Conclusiones

Con “El vaso intacto” la escritora provoca una fisura en la moral sexual de la época, un resquicio de luz en el que poder cuestionar los planteamientos comunes y poder sembrar futuros de mayor libertad. La visión del aborto que ofrece no es ajena a la postura común de rechazo social, como no lo es tampoco a cómo de extendidos estaban los abortos clandestinos en la capital bonaerense en la década de los veinte. Si bien podemos considerar a las feministas anarquistas de esta época antecesoras de las feministas locales de la década de los setenta, es complicado establecer una línea de influencia semejante entre Salvadora Medina Onrubia y las escritoras que reivindicaron el aborto en la literatura reciente. Esta imposibilidad se debe a la difícil genealogía de la literatura escrita por mujeres⁷, a que la literatura de Medina Onrubia fue una escritura marginal, olvidada, que no logró trascender a la literatura argentina posterior. Sin embargo, su tratamiento del aborto permite destacarla como una de las pioneras en promover una mayor libertad sexual para las mujeres y en romper con la demonización del aborto.

Referencias bibliográficas

- Aczel, I. (2020). *Literatura argentina y aborto: Intervención inicial sobre un corpus embrionario*. En L. A. Arnés, N. Domínguez, & M. J. Punte, *Historia feminista de la literatura argentina. En la interperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. (pp. 431-458). Eduvim.
- Alí, B. E. (2020). *Martes verde*. Como Gog y Magog Ediciones.
- Armus, D. (2002). “‘Milonguitas’ en Buenos Aires (1910-1940): Tango, ascenso social y tuberculosis”. *Swartmore College*, 187-207.
- Astorino, J., Saporosi, L., & Zicavo, E. (2017). "Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura reciente argentina". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8(15), 44-57.
- Ávila Tosi, R., López, F., Mena, G., & Resta, M. R. (Eds.). (2018). *Somos centelleantes #ArtistasPorElAbortoLegal*.

⁷ Afortunadamente, este problema ya está siendo resuelto por las investigadoras Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, directoras del proyecto “Historia feminista de la literatura argentina”.

- Barrancos, D. (2012). *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Bellucci, M. (2019). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Capital intelectual.
- Carnelli, M. L. (1933). *Quiero trabajo!* Editorial Tor.
- Diz, T. (2015). "El derrotero femenino y la salida revolucionaria en ¡Quiero trabajo! (1933) de María Luisa Carnelli". *Revista Nomadías*, 20, 249-271.
- Escales, V. (2019). *¡Arroja la bomba! Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco*. Marea.
- Medina Onrubia, S. (1926). *El vaso intacto y otros cuentos*. Geizer.
- Medina Onrubia, S. (1935). "Un mensaje a Magda Portal". *Claridad*, 294, 5.
- Tcherkaski, J. (2013). *Habla Copi* (Galerna).

CAPÍTULO 2. ACERCAMIENTO A PERCEPCIONES Y CONOCIMIENTOS SOBRE GÉNERO, DIVERSIDAD SEXUAL Y LENGUAJE ENTRE EL ALUMNADO DE SECUNDARIA Y BACHILLERATO

Adrián Rodríguez Iglesias
(ILC - CCHS-CSIC)

1. Introducción

Este trabajo presenta una serie de resultados inéditos sobre percepciones y conocimientos en relación al género, la diversidad sexual, así como la relación entre el sistema lingüístico y el género gramatical en aulas de Secundaria y Bachillerato. Estos resultados, que han sido extraídos de la propia realidad de las aulas, se ofrecen con el objetivo facilitar la elaboración de materiales y el desarrollo de futuras acciones pedagógicas que permitan implementar la transversalidad de género, disponiendo así de un mejor conocimiento del medio en el que se van a donde se van a llevar a cabo.

La mayoría de los estudios previos sobre la situación de la diversidad sexual en el aula han sido realizados fundamentalmente desde otros ámbitos, por ejemplo, sobre Igtbi-fobia (Romero, M et ali, 2005; COGAM, 2005; Cantor, 2009; Santoro et ali., 2009 etc.), centrados en el profesorado (Palomares Ruíz, A., 2004; Jurado de los Santos, P. y Olmos Rueda, P., 2010; Sandoval et ali., 2012, etc.), en el sistema educativo y los *curricula* (Ainscow, M., 2001; Echeita, G., 2006; Buxarrais, R. M., 2008, Peixoto, M. et ali., 2012; etc.), incluso en el área de orientación (Solar, M. y Martín, E., 2012). Por ende, se hace evidente la necesidad de trabajos que den a conocer cuál es la realidad de las aulas y abran otros caminos para trabajar la Coeducación desde el currículum de la propia asignatura, en este caso concreto, se ha puesto el foco en la asignatura de Lengua Castellana y su Literatura.

2. Marco del estudio: resultados tras una experiencia de innovación docente

Los resultados obtenidos se enmarcan en una experiencia de innovación docente que consistió en el desarrollo e implementación de una unidad didáctica diseñada para el ámbito de Lengua de la asignatura Lengua Castellana y su Literatura cuyo eje temático de la unidad era género como fenómeno gramatical y sociocultural. Los objetivos

curriculares trataban el análisis del discurso, la morfología (género gramatical) y el metalenguaje y, además, se incluían objetivos específicos en Coeducación.

La evaluación de la unidad, que se llevó a cabo en dos aulas de 3º de ESO y dos de 1º de Bachillerato de un IES público de Asturias en octubre de 2018, contó con una muestra total de 80 estudiantes y fue realizada mediante un cuestionario que combinaba elementos de encuesta y test de hábitos sociales. Estas herramientas, propias de la sociopragmática (Hernández Flores, 2002; Bernal y Hernández Flores, 2016), permitieron extraer conclusiones sobre usos lingüísticos entre adolescentes (Rodríguez Iglesias, 2018).

En paralelo, se extrajeron otros resultados, que mostramos en los siguientes capítulos. Así, una serie de enunciados y su consideración como verdaderos o falsos, expresados aquí en porcentajes, permitió evidenciar una visión general sobre percepciones y conocimientos entre el alumnado en relación a la categoría género (3), la diversidad sexual (4) así como la relación entre el género tanto gramatical como sociocultural y el sistema lingüístico (5).

3. Percepciones sobre la categoría “género”

Cuatro aspectos tratados en relación con la categoría de “género”: la percepción sobre si es una categoría universal, si su motivación es biológica o cultural y si la igualdad es un hecho alcanzado hoy en día y, del mismo modo, cuál es el nivel de conocimiento sobre sociedades con más de dos géneros. Así, la universalidad de la categoría (tabla 1) carece de consenso, pues, mientras que el alumnado de 3º de ESO (63% del total y 69% del género femenino) considera que no lo es, entre el alumnado de Bachillerato, se afirma que sí (65%), porcentaje que alcanza al 76% del alumnado de género masculino.

Tabla 1.*“La diferencia entre lo que es ser mujer y ser hombre es universal”*

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	34,15%	63,41%	2,44%	T	65,12%	34,88%	-
Femenino	26,08%	69,57%	4,35%	F	57,14%	42,86%	-
Masculino	41,18%	58,82%	-	M	76,20%	23,80%	-
Otro/No binario	100%	-	-	O/NB	-	100%	-

La motivación de esta categoría como hecho cultural o biológico (tabla 2) tampoco es clara entre el alumnado encuestado, pues muestra un empate en términos totales, pues como cuestión cultural es señalada por 56% del alumnado de 3º de ESO y el 45% del de 1º de Bachillerato. Por géneros, los resultados más polarizados aparecen entre el alumnado de género masculino, ya que para el 64% de los encuestados del curso de 3º de ESO la motivación del género es cultural, mientras que para el 57% de los de 1º de Bachillerato, la motivación es solamente biológica.

Tabla 2.*“La diferencia de género es solo una cuestión biológica, no cultural”*

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	43,90%	56,10%	02,45%	T	55,81%	44,18%	-
Femenino	47,83%	52,17%	-	F	52,38%	47,62%	-
Masculino	35,39%	64,71%	-	M	57,14%	42,85%	-
Otro/No binario	100%	-	-	O/NB	100%	-	-

Sin embargo, hay una práctica unanimidad (tabla 3) en cuanto a que la igualdad real entre hombre y mujeres no es aún un hecho alcanzado. Así lo indica el 80% del alumnado encuestado de 3º de ESO y el 81% del de Bachillerato. Por géneros, el femenino destaca tanto en 1º de Bachillerato con un 90% y un 86% en 3º de ESO al indicar que se trata de un hecho aún no alcanzado. Por otro lado, un 23% del alumnado de género masculino de ambos cursos indica que se trata de un hecho alcanzado.

Tabla 3.

“Hoy en día la igualdad entre hombres y mujeres es un hecho real alcanzado”

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	19,51%	80,49%		T	16,28%	81,40%	02,32%
Femenino	13,04%	86,96%	-	F	09,52%	90,48%	-
Masculino	23,53%	76,47%	05,89	M	23,81%	71,43%	04,76%
Otro/No binario	100%	-	-	O/NB	-	100%	-

Si anteriormente se mostraba que no había unanimidad sobre si la categoría obedece a un hecho cultural o biológico, sí hay consenso en ambos cursos en cuanto a la existencia de culturas con más de dos géneros (tabla 4), pues así lo constatan el 68% del alumnado de 3º de ESO y el 55% del de 1º de Bachillerato. Si se atiende al desglose por géneros, el segmento poblacional de género masculino señala con mayor frecuencia la existencia de culturas con más de géneros – el 76% en 3º de ESO y el 57% en 1º de Bachillerato –, aunque las diferencias entre géneros no son significativas: 11% y el 6% respectivamente.

Tabla 4.

“Hay culturas que distinguen más géneros que masculino y femenino”

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	68,29%	29,27%	2,44%	T	55,81%	44,19%	-
Femenino	65,22%	30,43%	4,35%	F	52,38%	47,62%	-
Masculino	76,47%	23,53%	-	M	57,14%	42,86%	-
Otro/No binario	-	100%	-	O/NB	100%	-	-

4. Conocimientos sobre diversidad sexual

Los conocimientos sobre diversidad sexual se midieron sobre la existencia de la transexualidad en el reino animal, la intergenitalidad en humanos y la tolerancia religiosa (catolicismo) a la homosexualidad.

Sobre la transexualidad en el reino animal (tabla 5), no hay un consenso en cuanto a su existencia. Pues, el 51% del alumnado de 3º de ESO y solamente el 37% del 1º de

Bachillerato indica conocer este hecho. Por géneros, la mayor brecha se produce en 3° de ESO donde el 69% de la población de género femenino conoce su existencia, frente al 29% de género masculino del mismo curso. En 1° de Bachillerato, el desconocimiento se mantiene en torno al 60% sin gran variación.

Tabla 5.

“Hay peces que cambian de sexo según la edad”

3° ESO	V	F	NS/NC	1° BAC	V	F	NS/NC
Total	51,22%	46,34%	2,44%	T	37,21%	60,47%	02,32%
Femenino	69,56%	30,44%	-	F	38,10%	57,14%	04,76%
Masculino	29,41%	64,70%	05,89%	M	33,33%	66,67%	-
Otro/No binario	-	100%	-	O/NB	100%	-	-

La intergenitalidad en la especie humana parece ser un conocimiento difundido entre la muestra poblacional (tabla 6), sobre todo entre el curso de 3° de ESO y parece tener más difusión entre la población femenina que entre la masculina, que en el curso de Bachillerato indica el porcentaje más bajo apenas superando el 50%.

Tabla 6.

“Nacemos hombre o mujer. No hay personas nacidas con caracteres sexuales de ambos de sexos”

3° ESO	V	F	NS/NC	1° BAC	V	F	NS/NC
Total	14,63%	85,36%	-	T	34,88%	65,12%	-
Femenino	04,35%	95,65%	-	F	23,81%	76,19%	-
Masculino	29,41%	70,58%	-	M	47,62%	52,38%	-
Otro/No binario	-	100%	-	O/NB	-	100%	-

La mayoría de la población encuestada considera que el cristianismo nunca ha sido una religión tolerante con la homosexualidad (tabla 7), pues la tolerancia del cristianismo hacia la homosexualidad es señalada por el 21% del alumnado de 3° de ESO y el 18% del de 1° de Bachillerato. Por géneros, no hay diferencias entre la población de 1° de

Bachillerato, mientras que en 3º de ESO un 13% de las mujeres indican que sí hubo tolerancia al igual que un 35% de los hombres.

Tabla 7.

“El cristianismo nunca ha sido tolerante con la homosexualidad”

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	75,60%	21,95%	02,45%	T	81,40%	18,60%	-
Femenino	86,97%	13,03%	-	F	80,95%	19,05%	-
Masculino	58,82%	35,29%	05,89	M	80,95%	19,05%	-
Otro/No binario	100%	-	-	O/NB	100%	-	-

5. Conocimientos y percepciones sobre el sistema lingüístico y el género gramatical

Cuatro aspectos relacionados con la asignatura de Lengua Castellana y su Literatura se tratan en este apartado: el conocimiento de sistemas lingüísticos con géneros gramaticales no binarios y percepciones sobre la relación entre el género gramatical y la desigualdad de género, la consideración del sistema lingüístico propio como inherentemente machista y la variación del machismo en función de la lengua en la que se exprese.

El conocimiento de sistemas lingüísticos cuya distribución de género gramatical no es binaria ni está basada en el sexo (tabla 8) – situación opuesta a la de la lengua castellana con distribución binaria y basada en el sexo – no alcanza al 40% del total del alumnado de 3º de ESO y solamente al 51% de 1º de Bachillerato, pese a ser esta la situación más frecuente de acuerdo con la tipología lingüística (Rodríguez Iglesias, 2018: 135). Además, en Bachillerato, donde parte del alumnado cursa el itinerario humanístico y conoce lenguas con sistema de género tripartito (latín y griego), los porcentajes varían y se acercan a los de 3º de la ESO.

Tabla 8.

“Hay lenguas con otros géneros además de masculino y femenino”

3º ESO	V	F	NS/NC	1º B	V	F	NS/NC
Total	39,02%	56,10%	04,88%	T¹	51,16%	46,51%	02,33%
				T²	43,24%	54,05%	02,71%
				T³	41,18%	58,82%	-
Femenino	43,48%	52,17%	04,35%	F¹	47,62%	47,62%	04,76%
				F²	35,29%	58,82%	05,88%
				F³	25,00%	75,00%	-
Masculino	35,30%	64,70%	-	M¹	57,14%	42,86%	-
				M²	52,63%	48,47%	-
				M³	46,15%	53,85%	-
Otro	-	-	100%	O/NB¹	-	100%	-
/No binario				O/NB²	-	100%	-
				O/NB³	-	-	-

Nota: En el curso de 1º de Bachillerato los resultados se ofrecen: (1) del grupo completo, (2) del grupo completo sin el grupo de Humanidades; y (3) del aula B, sin el alumnado de Humanidades.

La distribución binaria del género gramatical en lengua castellana motiva que se pueda considerar un condicionante sociocultural del uso lingüístico al coincidir con el género sociocultural binario. Sin embargo, en este caso, en cuanto a la percepción de responsabilidad del género gramatical en la desigualdad de género (tabla 9), la práctica totalidad del alumnado considera que la desigualdad de género trasciende el lenguaje y, en concreto, el accidente gramatical.

Tabla 9.

“La desigualdad de género desaparecería si no usáramos género gramatical en la lengua”

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	09,76%	87,80%	02,44%	T	13,95%	86,05%	-
Femenino	08,70%	91,30%	-	F	14,29%	85,71%	-
Masculino	11,76%	82,35%	05,89%	M	14,29	85,71%	-
Otro/No binario	-	100%	-	O/NB	-	100%	-

En lo que refiere la percepción del sistema lingüístico propio como machista, hay mayoría entre quienes consideran que no lo es. Sin embargo, por géneros, destaca el 60% de las mujeres de 3º de ESO que lo es.

En este sentido, cabe destacar la oportunidad que supone este tema para tratar en clase los conceptos de “lenguaje” y “discurso”, ya que, como es sabido, ningún sistema lingüístico es inherentemente machista, pues donde se manifiesta cualquier ideología es en el discurso.

Tabla 10.

“La lengua castellana es una lengua machista”

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	48,78%	51,22%	-	T	30,23%	69,77%	-
Femenino	60,87%	39,13%	-	F	38,10%	61,90%	-
Masculino	35,29	64,71%	-	M	23,81%	76,19%	-
Otro/No binario	-	100%	-	O/NB	-	100%	-

Del mismo modo, la mayoría de la población encuestada considera que el machismo es una actitud y no varía según la lengua (tabla 11).

Tabla 11.*“El machismo es una actitud y no varía según según la lengua”*

3º ESO	V	F	NS/NC	1º BAC	V	F	NS/NC
Total	68,30%	26,82%	04,88%	T	76,74%	20,93%	02,33%
Femenino	78,26%	21,74%	-	F	71,43%	23,80%	04,77%
Masculino	58,82%	29,41%	11,77	M	85,71%	14,29%	-
Otro/No binario	-	100%	-	O/NB	-	100%	-

6. Conclusiones

La categoría género no tiene un consenso entre el alumnado en torno a su concepto ni sus características (universalidad, motivación, ...). Sin embargo, este hecho parece idóneo para ser trabajado en el aula de Lengua como polisemia, ya que la categoría obedece a diferentes fenómenos cuando es tratada desde los estudios de género (sea desde el paradigma de la igualdad, como categoría de análisis, o desde el socio-antropológico, como constructo sociocultural) o desde la lingüística (donde se puede abordar desde el metalenguaje, como mecanismo lingüístico de referencia interna, e incluso desde la morfología y la tipología lingüística) lo que además plantea un gran potencial de interdisciplinariedad con las asignaturas de lenguas extranjeras y Humanidades.

Del mismo modo, los conocimientos sobre diversidad sexual no parecen un conocimiento generalizado entre el alumnado, aunque parecen despertar mayor interés entre la población más joven. En este sentido, es posible incluir referencias a la Literatura LGTBIQ+ en el otro ámbito de la asignatura, además de fomentar la interdisciplinariedad que se puede da con las asignaturas de Biología o Filosofía. Con todo, el tratamiento de temática relacionada con diversidad sexual y de género permite la visibilidad, lo que promueve la aceptación, el respeto, previene el acoso entre el alumnado así como facilita la desestigmatización.

En cuanto a las cuestiones más relacionadas con el ámbito de Lengua, los conocimientos y percepciones relacionadas con el género gramatical, sociocultural y el sistema lingüístico evidencian un desconocimiento generalizado del género gramatical como mecanismo de referencia interno así como de otras formas de distribución (lenguas sin

género, con más de dos géneros o con un reparto no basado en el sexo). Sin embargo, las percepciones no señalan al sistema lingüístico ni al accidente gramatical como motor del machismo ni la desigualdad, aunque hay dudas y ciertas resistencias.

En definitiva, el trabajo de la Coeducación desde el ámbito de Lengua permite implementar la transversalidad de género desde contenidos propios de la asignatura (contenidos gramaticales, metalenguaje, etc.) y, además, posee un gran potencial de trabajo interdisciplinar fundamentalmente con materias de lenguas extranjeras y Humanidades.

Referencias bibliográficas

Ainscow, M. (2001). *Desarrollo de escuelas inclusivas. Ideas, propuestas y experiencias para mejorar las instituciones escolares*. Narcea.

Bernal, M. y Hernández Flores, N. (2016). Variación socio-pragmática en la enseñanza del español: aplicación didáctica de un cuestionario de hábitos sociales. *Journal of Spanish Language Teaching*, 3(2), 114-126.

Buxarrais, R. M. (2008). “La perspectiva de género en los currícula: hacia la igualdad en la educación” en Aznar, P. y Cánovas, P. *Educación, Género y Políticas de igualdad*, Universidad de Valencia, 95-122.

Cantor, E. (2009). *Homofobia y convivencia en la escuela*. Universidad Pedagógica.

COGAM (2005). *Homofobia en el sistema educativo*. Universidad Autónoma de Madrid.

Echeita, G. (2006). *Educación para la inclusión o educación sin exclusiones*. Narcea.

Hernández Flores, N. (2002). *La cortesía en la conversación española de familiares. La búsqueda de equilibrio entre la imagen del hablante y la imagen del destinatario*. [Tesis doctoral. Aalborg Universitet]

Jurado de los Santos, P. y Olmos Rueda, P. (2010). “Las actitudes del profesorado. Eje clave para la intervención educativa inclusiva” en Rojas, S. et al. (coords.) *Actas del Congreso Internacional “La educación inclusiva hoy: escenarios y protagonistas” y XXVII Jornadas de Universidades y Educación Especial*, 227-241. Santander: Universidad de Cantabria.

- Palomares Ruíz, A. (2004). *Profesorado y educación para la diversidad en el siglo XXI*. Universidad de Castilla La-Mancha.
- Peixoto M. et ali. (2012) “Escuela y diversidad sexual ¿Qué realidad?”. *Educação em Revista*, 28(3), 143-158.
- Rodríguez Iglesias, A. (2018). “Estudio del uso de morfemas de género normativos y no normativos: preferencia, tolerancia y rechazo en la autoidentificación”. *Textos en Proceso*, 4(2), 123-158.
- Romero, M. et al. (2005). “Vivencia de la homosexualidad y supervivencia a la homofobia en las aulas”. En COGAM, *Homofobia en el sistema educativo*. Madrid: COGAM.
- Sandoval et ali. (2012). Análisis y valoración crítica de las funciones del profesorado de apoyo desde la educación inclusiva. *Revista de educación*, 117-137.
- Santoro, P. et ali. (2009). *El respeto a la diversidad sexual entre jóvenes adolescentes. Una aproximación cualitativa*. CIMOP.
- Solar, M. y Martin, E. (2012). Atención a la diversidad. Cambios de las prácticas discursivas de una orientadora novel. *Tejuelo*, (6), 10-46.

CAPÍTULO 3. LA VIRGO BELLATRIX EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA ACTUAL: EL CASO DE *DONDE LOS ÁRBOLES CANTAN* (LAURA GALLEGO)

Alberto Rodríguez Gómez
Universidad Sudoeste de Ciencia y Tecnología (Mianyang, China)

1. Introducción

La denominada «literatura infantil y juvenil», entendida como «las obras de creación para niños y jóvenes (y las escritas por estos colectivos)» (Gutiérrez & Lafuente, 2017), ha crecido progresivamente en producción y popularidad en España desde sus orígenes, en los años 20 del pasado siglo, hasta la actualidad. En el primer cuarto del siglo XX se produce un auge del género en Europa, al que España se incorpora tardíamente. La Guerra Civil y el posterior Régimen Franquista suponen un freno para esta incorporación debido, entre otras razones, al exilio de algunos de los mejores escritores, la prohibición de publicar en lenguas que no sean el castellano, la censura y, finalmente, el predominio de valores educativos, morales y ejemplarizantes –a través de temáticas fundamentalmente religiosas, históricas o folclóricas– por encima de los valores estéticos y literarios en estas obras (OLL, 2017, pp. 6-7).

A lo largo de los años 50 se producen los primeros indicios de renovación temática y formal de esta producción en España. Poco a poco se introduce el realismo, que abre la puerta a nuevos temas como la delincuencia, la vida de los suburbios y los problemas de la población inmigrante, y el género empieza a tener cada vez mayor consideración gracias a iniciativas como el Premio Lazarillo, convocado en 1958 por primera vez (OLL, 2017, p. 7).

A mediados de los años 70, tras la muerte del dictador y el restablecimiento de la democracia, se produce una transformación radical del género y del mercado editorial en el que este se mueve (Tejerina, 2005). Se desarrolla una gran preocupación por la calidad de los textos, se fomenta la creación con iniciativas como los Premios Nacionales de Literatura Infantil, instaurados por el Ministerio de Cultura en 1978, y se promueve una gran actividad por parte de las editoriales vinculadas a esta producción, como el

lanzamiento de las colecciones El Barco de Vapor y Gran Angular, de SM, dedicadas a los públicos infantil y juvenil, respectivamente. Esta literatura se consolida a partir de los años ochenta (OLL, 2017, p. 7) y, desde entonces hasta la actualidad, ha acogido una gran variedad de temas y estilos (Tejerina, 2005).

Una de las principales tendencias de las últimas décadas ha sido la narrativa fantástica. Dentro de la creación de mundos imaginarios y seres irreales, destacan los cuentos maravillosos, tanto las reescrituras de los tradicionales, mediante la recuperación de las historias originales o aportando una perspectiva alternativa de las mismas, como la creación de cuentos nuevos conforme a la estructura de los primitivos. Grandes autores españoles se han asomado a estas vertientes, como Ana María Matute (*El verdadero final de la Bella Durmiente*, 1995) y Carmen Martín Gaité (*Dos cuentos maravillosos*, 1992). También aparece el cuento infantil moderno, en forma de relatos cortos que abordan una gran variedad temática en los cuales se recurre a diferentes mecanismos estilísticos: combinan el contenido fantástico con la ironía, la parodia, la transgresión... Un recurso muy utilizado es la distorsión y actualización de los personajes tradicionales de los cuentos (brujas, dragones...) con propósito desmitificador (Tejerina, 2005). Sin embargo, desde los años noventa hasta la actualidad, los subgéneros más populares dentro de este tipo de narrativa han sido el relato y la novela fantástica. En ellos se crean mundos irreales de diferentes maneras. Puede tratarse de una inclusión de lo fantástico en la realidad cotidiana, bien como un componente más de la misma, bien de forma que cause sorpresa o miedo, o de la creación de mundos totalmente inventados y alejados del universo al que pertenece el lector (Tejerina, 2005).

A pesar del reparo que parece haber existido en España a lo largo de la historia hacia la creación de literatura fantástica, la publicación y éxito de *Harry Potter y la piedra filosofal*, escrito por J. K. Rowling (1997), puso de moda este tipo de novela y provocó una amplia creación de nuevas obras por parte de autores españoles (OLL, 2017, p. 8). La novela fantástica se ha asociado siempre a un público juvenil, independientemente de su extensión, dificultad lingüística, edad de los personajes, etc. En las librerías es habitual encontrar en la sección «Juvenil» obras fantásticas tan distintas como *Harry Potter*, *El señor de los anillos* (J. R. R. Tolkien), *El nombre del viento* (Patrick Rothfuss) o *La historia interminable* (Michael Ende), pese a la clara diferencia en cuanto a complejidad de sus personajes, de estilo narrativo, de profundización en sus temas, etc. Ello obedece simplemente al hecho de narrar sucesos fantásticos. No obstante, en muchas ocasiones,

un adulto es capaz de disfrutar de esta clase de obras tanto o más que un adolescente. La consideración de esta literatura como «juvenil» hace que suela disminuirse su mérito artístico y no se considere digna de un estudio teórico o crítico, pese a que, muchas veces, además de aportar notables valores humanos y sociales, encierra un gran interés literario.

En este trabajo trataremos la novela *Donde los árboles cantan* (en adelante, *DLAC*), publicada en 2011 por Laura Gallego García, una de las más destacadas representantes del género fantástico español actual, quien nació en Quart de Poblet (Valencia) en 1977 y se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia. En 1999 publicó su primera novela, *Finis Mundi*, al resultar ganadora del premio El Barco de Vapor, promovido por la editorial SM. Tres años después, recibió otra vez ese galardón gracias a *La leyenda del rey errante*. De su obra, que en la actualidad reúne más de treinta novelas y varios cuentos infantiles, se han vendido mundialmente más de un millón de ejemplares y se han realizado traducciones a dieciséis idiomas, incluido el japonés. Por su popularidad destaca la trilogía *Memorias de Idhún*. En 2011 recibió el premio Cervantes Chico por el conjunto de toda su creación literaria, y en 2013 se doctoró en la Universidad de Valencia con la tesis *Belianís de Grecia (tercera y cuarta parte), de Jerónimo Fernández: edición y estudio*, centrada en dicho libro de caballerías del siglo XVI. En él se inspiró la novela *Donde los árboles cantan*, que fue galardonada en 2012 con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, otorgado por el Ministerio de Cultura español (Gallego, 2021).

La elección de *DLAC* obedece a la amplia base literaria medieval y renacentista en la que se sustenta. Al estar inspirada en *Belianís de Grecia* (Jerónimo Fernández, 1545-1579), este libro recrea una novela de caballerías, y está plagado de motivos y temas de este género, como el amor cortés, el papel del caballero y la dama en la corte, peripecias fantásticas... Un aspecto que lo vincula directamente con la novela de Jerónimo Fernández es la utilización de uno de los motivos literarios más feministas de la historia: la doncella guerrera o *virgo bellatrix*, encarnado en la protagonista de la novela, Viana. Al contrario que otras figuras femeninas luchadoras del género caballeresco, como las amazonas, guerreras por naturaleza y educadas en la lucha, la *virgo bellatrix* es un personaje femenino que «por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería» (Marín, 1989, p. 82), y llevan a cabo «tareas bélicas o caballerescas típicamente masculinas, que culminan con la misma eficacia que un varón» (Gallego, 2004, p. 73).

La *virgo bellatrix* «se halla presente en muchos relatos folklóricos, desde la Mulan china, popularizada en nuestros días por la compañía Disney, hasta Juana de Arco o el conocido romance castellano de la doncella guerrera» (Gallego, 2004, p. 73). Por otro lado, aparece en numerosas novelas de caballerías, como *Primaleón*, *Polindo*, *Amadís de Grecia* o *Cristalián de España* (Marín, 1989, p. 82). En *Belianís de Grecia*, se encarna en el personaje de la princesa Hermiliana, quien, para Laura Gallego, es «uno de los personajes más interesantes de la novela» (Gallego, 2013, p. 139), lo cual hace pensar que la autora se basó en esa doncella para la construcción de Viana. Como todas las doncellas guerreras, Hermiliana toma las armas para solucionar una cuestión concreta, que es «recuperar a su caballero, don Clarineo de España, que goza de los amores de la bella Rosaliana mientras la princesa de Francia [Hermiliana] lo espera inútilmente en el castillo de la sabia Medea» (Gallego, 2013, p. 139).

En el presente trabajo analizaremos y compararemos el motivo de la *virgo bellatrix* en los personajes de Hermiliana y Viana, con el objetivo de estudiar cómo Laura Gallego ha reinterpretado uno de los motivos literarios más antiguos de la historia para dotar a su obra de un profundo mensaje feminista para el público del siglo XXI. De esa manera, se pretende demostrar el gran valor artístico, literario, académico y educativo que esta novela «juvenil» encierra.

2. Sinopsis de *Donde los árboles cantan*

El relato se inicia cuando Viana de Rocagrís y su padre, el duque Corven, asisten, como cada año, a la celebración del aniversario de coronación del rey Radis durante el solsticio de invierno. Allí se celebran unas justas en las que participan todos los nobles del reino de Nortia –incluido el prometido de Viana, Robian de Castelmar–, tras las cuales son armados caballeros muchos de los jóvenes participantes.

La fiesta continúa con una cena en el castillo, en mitad de la cual irrumpe un hombre, llamado Lobo, para avisar de que los pueblos bárbaros se preparan a invadir el reino, por lo que todos los caballeros, incluido el prometido de Viana, deben prepararse para la guerra. Así ocurre meses más tarde y los bárbaros consiguen conquistar el reino, lo que conlleva la muerte de la mayoría de los varones nortianos, entre ellos el padre de Viana, así como el sometimiento de algunos de ellos al nuevo rey Harak, que es el caso del prometido de la joven. Harak casa a las damas de la corte con sus guerreros con el fin de

hacerlos dueños de las tierras que ellas poseen y de que estas den a luz herederos legítimos de dichos territorios.

Para salvar su vida, Robian renuncia a su matrimonio con Viana, tras lo cual ella es casada con el jefe Holdar. Su nuevo marido tiene la intención de dejarla embarazada lo antes posible, pero ella y su nodriza Dorea urden un engaño para evitarlo: durante meses drogan a diario al bárbaro para que se quede profundamente dormido de noche, y simulan el embarazo de Viana. Al ver que Robian no va a acudir a su rescate, poco a poco surge en ella un deseo de rebelarse, lo que la lleva a matar a su esposo Holdar. La joven huye y se interna en el Gran Bosque, donde es rescatada y sanada por un guerrero proscrito, Lobo. Como el castigo para Viana por su acto es la muerte, no puede volver al castillo, así que se queda a vivir en el bosque con Lobo, quien le enseña a luchar, cazar y realizar todas las tareas «propias» de los hombres, para lo cual ella debe vestirse con ropas masculinas.

Concluido su aprendizaje, se adentra en las profundidades del bosque para buscar la supuesta fuente de la eterna juventud, y, por el camino, se topa con un extraño ser humanoide, al que decide llamar Uri, quien se comporta como si hubiera perdido la memoria. Viana lo instruye en las acciones básicas de las personas (caminar, comer...) y regresa con él al lugar del que partió, donde se había formado una pequeña resistencia contra los bárbaros, liderada por Lobo. Allí, Uri aprende a convivir entre humanos y, poco a poco, empieza a hablar como ellos, lo que facilita la comunicación. Con el paso del tiempo, el extraño ser y Viana acaban enamorándose. En un segundo internamiento en las profundidades del bosque, esta vez con Uri, la joven descubre que la fuente legendaria es la savia de unos árboles que tienen la capacidad de cantar, y que los bárbaros los están destruyendo para apropiarse del preciado líquido y crear un ejército invencible.

Finalmente, tras varias situaciones peligrosas entre las cuales la propia doncella casi es ejecutada por los bárbaros, ella y Lobo consiguen entrar en el castillo del rey Harak y matarlo, liberando así al reino de Nortia. Entonces, la joven descubre que Uri es realmente uno de los árboles cantores, transformado mágicamente en humano, que había recurrido a ellos en busca de ayuda para evitar la matanza de los bárbaros contra su pueblo. Cuando todo vuelve a ir bien en el reino, se produce la transformación de Uri en árbol, regresando a su estado original, y queda plantado en el jardín del castillo de Viana durante el resto de su vida. Después de muchos años, cuando ella envejece y muere, es enterrada al pie del árbol, y de ese mismo lugar nace una planta que se enrosca alrededor del tronco,

permaneciendo así hasta que, transcurridas varias generaciones de herederos de Rocagrís, ambas plantas acaban por secarse. Los habitantes mantienen el tronco seco en su sitio como patrimonio familiar.

Varios siglos más tarde, en la celebración del quincuagésimo cumpleaños del señor de Rocagrís, se celebra una cena en el castillo a la que acude Oki, el juglar, quien, para amenizar la velada, narra la historia del árbol del jardín: la aventura de Uri y Viana.

3. Similitudes principales entre Hermiliana y Viana

3.1. Iniciación a la lucha

Como doncellas guerreras que son, ambos personajes se inician en la lucha. En el caso de Hermiliana, esto sucede cuando:

durante la prueba del Castillo de la Sabia Medea, [...] no se conforma con contemplar el esfuerzo de los caballeros, sino que tiene el coraje de presentarse ante Marte [...] y suplicar clemencia para su padre y para su tío, que han caído derrotados. Impresionado por su valor, Marte decide armarla caballero [...].

A partir de ahora, Hermiliana se comportará como un caballero más; recorrerá los caminos en busca de aventuras, participará en torneos, defenderá a los desvalidos y luchará en grandes batallas (Gallego, 2013, p. 139).

Respecto a Viana, la iniciación ni es inmediata ni surge por medio de magia, sino que, tras matar a su marido Holdar, huir al bosque y ser rescatada por Lobo, es este quien, durante un largo aprendizaje, le enseña a luchar, cazar, manejar el arco, etc., destrezas en las que alcanza un dominio magistral. Sin embargo, mientras que Hermiliana acepta gustosamente su nueva condición, Viana es reticente al principio, debido a la educación que ha recibido respecto al comportamiento de una doncella. No obstante, tras una profunda reflexión, se da cuenta de que tanto ella como Dorea han conseguido vencer al jefe bárbaro al que estaban sometidas, desafiando así al sistema patriarcal en el que se encuentran, sin que el hecho de ser mujeres haya sido un impedimento para ello. Este nuevo planteamiento la hace ser consciente de sus capacidades y la anima a aprender a luchar, para así poder valerse por sí misma y defender sus derechos por cuenta propia:

Pensó en todas las veces que había deseado ser hombre para poder defender sus derechos. En lo mucho que había odiado a los bárbaros desde la muerte de su padre. En que había escapado del destino que Harak había elegido para ella y en que Lobo tenía razón: no era más que una muchacha y, sin embargo, había acabado con la vida de uno de los grandes jefes bárbaros. Y no había sido la única en desafiar a los invasores: también Dorea había colaborado, y mucho, en la caída de Holdar. Y también ella era mujer.

A la mañana siguiente, se levantó muy emocionada. Apenas había podido dormir pensando en las posibilidades que le ofrecía Lobo. ¿Aprendería a cazar como un montero? ¿A luchar como un guerrero? ¿A cabalgar a horcajadas, como hacían los hombres? ¿Sería capaz de manejar una espada? ¿De enfrentarse a los bárbaros?

De repente, y en muy pocos días, sus deseos habían cambiado completamente. Ya no se imaginaba como una pobre damisela en apuros. Ya no soñaba con una boda de cuento (de hecho, el recuerdo de Robian le causaba más ira que dolor). Ahora se veía a sí misma como la heroína que desafiaría a Harak y vengaría a su padre (Gallego, 2011, p. 131).

Este fragmento contiene una de las dosis más potentes del mensaje feminista que permea la obra, y en él se ve el primer paso de la transformación de Viana de doncella pasiva en *virgo bellatrix*. Se trata de un cambio mental, una ruptura de la concepción de los roles asignados a hombres y mujeres. A lo largo del resto de la novela, la doncella da muestras de una habilidad luchadora y de un arrojo iguales o superiores a los de los hombres, lo que la convierte en una de las mayores amenazas para el rey Harak. Con ello demuestra que la valentía y la destreza guerrera no son propias exclusivamente de los varones, sino que también pueden aparecer en una mujer, y, por tanto, son las convenciones sociales, que ella acaba rechazando, los que estipulan los roles de uno y otro género. A continuación reproducimos el fragmento de la obra donde la joven aparece por primera vez como una experta en el uso del arco, lo que supone un enorme contraste con la Viana anterior:

Abrió los ojos y tensó la cuerda de su arco, apuntando la flecha en una dirección muy concreta. [...]

Aguardó, inmóvil, como una estatua y sin hacer ruido. Entonces, cuando el matorral se onduló de nuevo, soltó la cuerda.

La saeta voló impecablemente hasta su objetivo y encontró un blanco. [...] La flecha se había clavado en uno de sus cuartos traseros y no había bastado para matarlo, pero la joven no se amilanó. Disparó una segunda flecha que le acertó en un punto vital. (Gallego, 2011, pp. 141-142).

3.2. «Transformación» en varón

Así como, en el género caballeresco, la mayor cualidad del héroe es el valor, la de la dama es la belleza (Gallego, 2013, p. 122). Por tanto, al ser un universo altamente codificado y con los papeles muy fijados, esta toma de las armas por parte de un personaje femenino implica la «transformación» de mujer en varón. Mientras que la amazona no oculta su sexo, pues es luchadora por naturaleza, sí lo hace la *virgo bellatrix*, ya que esta adopta un comportamiento típicamente masculino (Gallego, 2013, p. 138). Esta transformación conlleva vestirse como un varón, lo que da lugar al motivo de la mujer disfrazada de hombre, bastante recurrente en este género. Este disfraz no solo tiene como fin la lucha,

sino que también actúa como elemento ocultador y defensivo (Gallego, 2013, p. 148), y es también explotado por Laura Gallego en la evolución de Viana.

Como hemos visto antes, la conversión de Hermiliana en caballero y su correspondiente cambio de ropajes femeninos por masculinos los realiza Marte por medio de poderes sobrenaturales:

entonces prestamente, sin ver persona alguna de la suerte que aquello fuesse hecho, se halló la gentil Hermeliana desnuda de los femeniles adereços, bestida de ricas calças y jubón, y en el throno fue armada de unas ricas y resplandecientes armas blancas (*apud* Gallego, 2013, p. 139).

En el caso de Viana, puesto que no va a adquirir el papel de un caballero, sino que se ha convertido en una proscrita, sus nuevas vestimentas son las de un simple muchacho, pero le resultan profundamente útiles para realizar las actividades típicamente masculinas, que está aprendiendo, y para salvaguardarse del peligro que supone para su vida ser reconocida. Este cambio de ropa es también idea de Lobo, y, al igual que con la lucha, Viana es muy reticente al principio, pero, poco a poco, se da cuenta de que las prendas masculinas y el pelo corto son mucho más cómodos para caminar por el bosque, correr, cazar, pelear, etc.; así que, finalmente, lo acepta:

Viana se tragó su indignación, porque comprendía que él estaba en lo cierto: si quería hacer cosas de hombres, tendría que vestir como uno de ellos. Volvió a entrar en la cabaña para cambiarse. Le costó más de lo que había imaginado, y cuando finalmente salió al exterior estaba muerta de vergüenza [...].

La joven se esforzó por mantener su ritmo; se sentía muy extraña llevando aquellas ropas, casi como si fuera medio desnuda. Pero pronto fue abandonando aquella sensación, porque había muchas otras cosas de las que preocuparse.

En primer lugar, descubrió que era mucho más fácil moverse sin las pesadas faldas que estaba acostumbrada a llevar. Maravillada, no tardó en olvidarse del decoro, o de la falta de él, y se centró en mantener el paso de Lobo a través de la espesura (Gallego, 2011, pp. 132-133).

La «metamorfosis» de Viana en muchacho se ve ya totalmente completada en la escena de la liberación de su amiga Belicia, en la que la protagonista asume por completo el papel del caballero: rescata a su amiga del castillo y esta se monta en el caballo tras Viana, sujetándose a su cintura. De esa manera, la doncella invierte radicalmente los roles de género al adquirir de lleno una conducta típicamente masculina. Se hace patente la evolución desde la Viana inicial, una doncella pasiva que actúa tal y como la sociedad determina para ella, a la actual, una doncella guerrera que ha rechazado y transgredido los comportamientos estipulados para hombres y mujeres, los cuales incluso la joven condena en ese momento, debido a los inconvenientes que le suponen en esa situación concreta:

Viana reprimió una maldición al ver que la muchacha montaba de lado, como correspondía a una dama. Ella misma había empezado a cabalgar a horcajadas tras su huida del castillo de Holdar, pero no había contado con que Belicia no había tenido ocasión de aprender. Montó delante de ella, y deseó que fuera capaz de aguantar la desesperada fuga que los aguardaba.

–Agárrate bien –le dijo–. ¡Nos vamos!

Sintió los brazos de Belicia sujetos a su cintura y espoleó a su montura con fiereza (Gallego, 2011, p. 308).

3.3. Traición de los caballeros

Otra semejanza entre Hermiliana y Viana es la traición por parte de sus prometidos, Clarineo, en el caso de la primera, y Robian, en el de la segunda. Respecto a los personajes del *Belianís*, Hermiliana está secuestrada en el castillo de la Sabia Medea y allí espera la llegada de Clarineo. Sin embargo, «tras conocer a la bella Rosaliana, don Clarineo se había olvidado por completo de sus amores con Hermiliana, que lo esperaba inútilmente [...]. De modo que, una vez recibidas las armas, Hermiliana parte en busca de su amado» (Gallego, 2004, p. 75).

Por su parte, En *DLAC*, la traición de Robian a Viana se produce cuando el rey Harak decide casarla con Holdar. Viana argumenta que no puede, ya que está prometida a Robian, así que el rey pregunta al joven, que está preso por los invasores, si renuncia al casamiento con ella. Él responde que sí, lo que permite el matrimonio de la doncella con el bárbaro. Durante mucho tiempo, ella mantiene la esperanza de que Robian vaya a rescatarla, pero acaba aceptando que eso no sucederá y se da cuenta de que tendrá que salvarse sola.

Como se ve, ambas mujeres, en algún momento, residen forzosamente en un castillo a la espera de que sus amados las rescaten. Sin embargo, tras conseguir la libertad, Hermiliana emprende la búsqueda de su caballero, mientras que Viana inicia una vida por su cuenta, olvidándose poco a poco de Robian, lo que refuerza el valor feminista de la obra a través de esa independencia de la doncella respecto de su amado.

3.4. Humillación de los caballeros

Ambas damas protagonizan dos escenas similares en un encuentro con sus correspondientes prometidos tras haber sido traicionadas. Hermiliana, vestida de caballero y sin dejar que Clarineo la reconozca, le echa en cara su abandono y lo humilla, «rebajándolo» a la condición de doncella.

–Pues agora le dezid de mi parte –dixo la princesa– que me parece bien que, pues á dexado de hazer lo que como cavallero a quienes era obligado, tornándose guardador de damas, que tenga cuydado, como donzella, de avisar a los cavalleros que se guarden de las peligrosas aventuras; y que, para que vea la diferencia de lo uno a lo otro, que venga él y verá cómo los cavalleros no han olvidado lo que son [o]bligados (*apud* Gallego, 2013, p. 113).

Por su parte, Viana apresa a Robian cuando él se adentra en el bosque para buscarla y le pide explicaciones por su traición. Tras ello, llega Lobo, quien realiza un comentario humillante hacia el caballero, afirmando que Viana es más hombre que él:

–Bien, Robian, pequeña rata traidora –dijo–. Conocí a tu padre, ¿te lo habían dicho? Peleamos juntos en varias batallas. En una de ellas, de hecho, perdí la oreja por salvarle el culo. Lo cual no significa que Landan de Castelmar no fuera un hombre valiente: luchó contra los bárbaros hasta el final. Qué lástima que su hijo no tenga sus mismas agallas. No sé qué diría si te viera ahora.

Esta vez le tocó a Robian enrojecer.

–Seguro que estaría contento de ver que he conservado su patrimonio –acertó a decir.

–Seguro -se burló Lobo–. O quizá preferiría haberse llevado a la guerra a Viana en vez de a ti. Por lo que sé, es mucho más hombre que tú.

Viana reprimió una risita al ver que Robian temblaba de indignación (Gallego, 2011, pp. 209-210).

En ambos casos se muestra una inversión de los roles de cada género a causa de la traición de los caballeros, pues estos han demostrado carecer de la valentía asociada a su condición; y esta, sin embargo, sí existe en las dos doncellas, pese a que no se considera una cualidad característica de una mujer.

4. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos establecido las cuatro similitudes principales, y sus correspondientes diferencias, entre Viana y Hermiliana, personajes de una novela fantástica actual y de una novela de caballerías del siglo XVI, respectivamente: la iniciación a la lucha, la «transformación» en varón, la traición de los caballeros y la humillación de estos a causa de su cobardía. Estos paralelismos demuestran el magistral uso que Laura Gallego ha hecho del motivo de la *virgo bellatrix*, y cómo lo ha modificado y adaptado a una sociedad cada vez más concienciada y comprometida con el feminismo.

La utilización de esta figura literaria tan antigua y muy presente en la literatura universal aporta a la novela de la autora valenciana una gran calidad artística, que se complementa con el resto de elementos literarios que la novela incluye, como referencias al amor cortés, al romancero, *exempla* medievales, etc. Además, puesto que es una obra concebida, en un principio, para un público juvenil, tiene un gran potencial tanto para el aprendizaje de cuestiones y conceptos literarios como para la reflexión y concienciación social de los

adolescentes en los valores de igualdad y respeto, lo cual hace patente el gran poder que puede tener una literatura tan ampliamente infravalorada como la narrativa «juvenil» fantástica.

Referencias bibliográficas

Gallego, L. (2004). Dos modelos de *virgo bellatrix* en la *Tercera y Cuarta Parte del Belianís de Grecia*: la princesa Hermiliana y la reina Cenobia. En V. Arenas, J. Badía, A. Chover, B. Ferrús, A. García, E. Lara, S. Martín, J. Peris, A. Roig & L. M.^a Romeu (eds.), *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica* (pp. 73-79). Universitat de València.

Gallego, L. (2013). *Belianís de Grecia (tercera y cuarta parte), de Jerónimo Fernández: edición y estudio* [Tesis doctoral, Universitat de València].

Gallego, L. (2011). *Donde los árboles cantan*. SM.

Gallego, L. (2021). *Biografía*. Laura Gallego. Recuperado de <https://www.lauragallego.com/biografia/>

Gutiérrez, L. & Lafuente, P. (2017). *Literatura infantil y juvenil*. Biblioteca Nacional de España. Recuperado de http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura_Infantil/Introduccion/

Marín, M.^a C. (1989). Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles. *Criticón*, 45, 81-94.

OLL [Observatorio de la Lectura y el Libro]. (2017). *Los libros infantiles y juveniles en España*. Observatorio de la Infancia en Andalucía. Recuperado de https://www.observatoriodelainfancia.es/oia/esp/documentos_ficha.aspx?id=5414

Tejerina, I. (2005). *Grandes tendencias, autores y obras de la narrativa infantil y juvenil española actual*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/grandes-tendencias-autores-y-obras-de-la-narrativa-infantil-y-juvenil-espaola-actual-0/html/003f5208-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

CAPÍTULO 4. LA LIBERACIÓN FEMENINA: EL CASO DE EMILIA PARDO BAZÁN

Álvaro Clavijo Corchero
Universidad de La Rioja

1. Introducción

Emilia Pardo Bazán, cuyo conocimiento se reduce generalmente a unas pocas líneas en los manuales, donde en definitiva se viene a decir que nació en Galicia y que escribió *Los pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, es una de las figuras más injustamente tratadas por la literatura española (Paredes, 1992, p. 303).

Este retrato, trazado por el catedrático Paredes Núñez, sigue vigente en los manuales de Lengua y Literatura Castellana, debido a la idiosincrasia conservadora e integrista de la Historia de la Literatura. Este hecho hace que una escritora tan simbólica, como es Emilia Pardo Bazán, quede ensombrecida en la ignorancia y permanezcan incógnitas tanto su calidad literaria como escritural para cualquier leyente. A pesar de ello, es misión del mundo científico-humanístico reivindicar su figura, para rescatar así su legítimo lugar en la literatura hispánica, pues, haciendo uso de las mismas palabras del propio Miguel de Unamuno: «[Pardo Bazán es una] mujer singular [que] nos ha dejado, entre otras lecciones, las de una laboriosidad admirable y la de una curiosidad inextinguible» (Unamuno, 1921, como citado en Paredes, 1992, p. 304). Por tanto, este trabajo tiene como objeto pugnar la faceta feminista de Emilia Pardo Bazán a través del análisis de los personajes femeninos, todos ellos contrarios al arquetipo social del siglo XIX, presentes en: «Champagne» y «Paracaídas»⁸; relatos que han sido escasamente analizados desde la óptica de los estudios de género.

Ahora bien, es conveniente subrayar que en nuestra tradición cuentística se hallan cuantiosos ejemplos de mujeres de carácter fuerte, dispuestas a luchar para mantener su honor y honra indemnes, siendo en muchas ocasiones erróneamente calificadas como *mulier virilis*, al encontrarse alejadas en su totalidad de los tópicos de la perfecta casada

⁸ Otros cuentos de esta autora en los cuales se referencia al tópico del ángel hogar son «La aventura», «La culpable», «La novia fiel», «El molino», «Sor Aparición», «La perla rosa», «El indulto», «Infidelidad», «Drago», «Racimos», «Tío Terrones», «La estéril», «El abanico», «Solución», entre muchos otros. Como ejemplos de otras obras suyas, se puede citar *Insolación*, *Doña Milagros* o *Memorias de un solterón*. Asimismo, se pueden mencionar obras de otros autores como *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Alberto el jugador* de Rosario Orrego, y un largo etcétera.

y del ángel del hogar. Si este suceso es visualizado desde un ángulo mucho más contemporáneo, podemos apreciar cómo estas mujeres, no solo representan un claro ejemplo de la liberación femenina, sino también una evolución ideológica que se ha ido manifestando a partir de la primera ola feminista. Por ello, resulta acertado, antes de abordar la imagen de la mujer en las piezas de Pardo Bazán, mostrar de manera escueta el tópico del ángel del hogar, puesto que las cualidades y características, que este concepto sociocultural asume, serán bregadas por sus personajes femeninos.

2. El tópico del ángel del hogar

Como es bien sabido, el *topos* del ángel del hogar es fruto de los ideales demócratas de Rousseau; aunque también se podría afirmar que se trata de una adaptación modernista burguesa del tópico áureo de la perfecta casada, cultivado entre otros por fray Antonio Arbiol, fray Juan de la Cerda, fray Luis de León y Juan Luis Vives⁹.

De cualquiera de las maneras, empecemos por la descripción del modelo de la perfecta casada, con el fin de conocer el génesis del paradigma que nos ocupa. En 2007, M^a Ángeles Cantero Rosales, en su estudio *De perfecta casada a ángel del hogar o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX*, incluye la configuración de este papel sociocultural, encontrado en la literatura aurisecular, a través de un riguroso análisis de *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León y *La familia regulada* (1783) de fray Antonio Arbiol. Se reconoce que ambas obras proclaman, a fin de cuentas, un modelo de economía doméstica adoptado de las Sagradas Escrituras. Igualmente, Cantero Rosales asegura que ambos frailes sustentan el mismo enfoque sobre el objetivo que debe cumplir la esposa, siendo este, el cuidado de su familia.

La unidad familiar está concebida a partir de un número de hijos, que junto con la madre y el padre y otras tantas personas relacionadas por lazos de sangre, además de los criados, conviven en la casa. La casada, dueña de la casa, tiene la misión de ordenar y supervisar la contribución de las demás mujeres de la casa, incluida la servidumbre, a la producción doméstica (Cantero, 2007, p. 8).

De esta imagen se comprende la gran responsabilidad que se le encomienda a la mujer en el matrimonio. A este aspecto, alude, asimismo, Isabel Sainz Barriain en su estudio *Análisis de las virtudes de la perfecta casada: de los tratadistas a Cubillo de Aragón*, al

⁹ *La familia regulada* de fray Antonio Arbiol, *Libro intitulado vida política de todos los estados de las mujeres* de fray Juan de la Cerda, *La perfecta casada* de fray Luis de León, *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives. Ver Cantero Rosales, 2007, y Sainz Barriain, 2020.

afirmar diciendo que: «También, consideran que la mujer casada es la piedra angular de la familia, quien sostiene el peso del hogar» (Sainz, 2020, p. 244). Por ello, según este pensamiento, la esposa tiene que realizar sus obligaciones dentro del domicilio, para que la familia no caiga en desdicha. A partir de aquí, Cantero Rosales muestra las virtudes del arquetipo que fray Luis de León proclama en su escrito, siendo estas el silencio, la honestidad y la reclusión: «La mujer, por su naturaleza, simboliza lo cerrado, lo oculto, lo que no se ve, el silencio» (Cantero, 2007, p. 6). Consiguientemente, el fraile manchego aboga por una dominación total de la mujer, vinculándola al espacio cerrado —la vivienda— y la posiciona en un papel secundario, debido a que no puede ser concebida «sujeto» al igual que el hombre. En la misma línea, se sitúa fray Antonio de Arbiol, quien al publicar su obra *La familia regulada* en el siglo XVIII, moderniza, poco más o poco menos, el concepto femenino, asegurando que:

La mujer ha de ser oficiosa, y cuidadosa de su casa, y familia; sea trabajadora, y hacendosa de sus puertas adentro, hilando lino, y lana para el abrigo, y socorro de su familia, en lo que necesita de esas cosas, hasta el punto de acrecentar los bienes de su familia (Cantero, 2007, p. 13).

Por tanto, tal como se ve, el fraile aragonés sigue la misma estera que fray Luis de León, recluyendo a la mujer en el hogar, además, a lo largo de sus escritos, intenta dotar a la mujer con las mismas cualidades que posee la Virgen María, porque en ella deben de primar: «La sencillez, el recato y la modestia [...], fundamentales frente a sus futuros destinos de esposas y madres» (Cantero, 2007, p. 15). No obstante, la «modernidad» de Arbiol recae en los diversos consejos que otorga, también, al *pater familias*, pues: «ha de tener con su mujer comprensión, paciencia, generosidad y cariño [...].» (Cantero, 2007, p. 13), a pesar de que mantiene su posición de marginar a la mujer en un segundo plano, al comprenderla como un ser inferior. Por ende, el afán innovador que este fraile intenta fundar en su tratado brilla por su ausencia, realizando, en resumidas cuentas, una reescritura ilustrada de *La perfecta casada*.

En suma, «la perfecta casada ha de ser una mujer de carácter suave, cuidadora de sus hijos y marido, y piadosa» (Cantero, 2007, p. 8), que debe aspirar a convertirse en una «esposa de acción constante, si bien sujeta a los dictados del marido» (Cantero, 2007, p. 13). Con estas palabras es cómo Cantero Rosales sintetiza la caracterización de este concepto, el cual demuestra a la perfección la misógina y limitada tradición ideológica de la mayoría de los intelectuales de los Siglos de Oro.

De esta misma filosofía, florece, en pleno siglo XIX, el concepto del ángel del hogar, un arquetipo con el que se identifica a la mujer occidental decimonónica. A la luz de lo dicho, el pilar fundamental de este tópico es la familia, quedando la mujer burguesa relegada en el ámbito privado. Así pues:

La mujer es concebida como un ser cercano a la naturaleza, que sigue sus instintos, se deja arrastrar por sus pasiones, pero no es capaz de guiarse por su inteligencia y razón; más imaginativa que creadora, juguete de sus propias impresiones y de su externa curiosidad, su disposición moral se haya exenta, por lo común, de fuerza, profundidad, perseverancia y todas aquellas sólidas cualidades del hombre (Cantero, 2007, p. 31).

Por consiguiente, se puede advertir cómo este paradigma se halla omnipresente en todos los estamentos sociales, ridiculizando y apartando a todas aquellas mujeres que no siguiesen este comportamiento; conducta impuesta por un sistema patriarcal. No obstante, el ángel del hogar solo se implantó en los estratos más hacendados, ya que siguiendo la línea de Cantero Rosales:

Las mujeres campesinas [u obreras] que se veían obligadas a trabajar debido a sus escasos ingresos, no fueron tenidas en cuenta, no encajaban, por lo tanto, en el modelo de mujer ideado por la gran mayoría de pensadores en los siglos XVIII y XIX (Cantero, 2007, p. 56).

Tras esta digresión teórica sobre la conformación del modelo del ángel del hogar en la cotidianeidad y en el arte literario, es inevitable decir que ambos prototipos femeninos se hallan sujetos por un lado y por otro, en palabras de Hernández Bermejo, a la «interpretación de quienes contaban con el poder y con los medios para dejar constancia escrita de ellos, los varones» (Hernández, 1987-1988, p. 175). Es por ello, claro está, que se ha pintado, desde los inicios del folclore literario, la realidad y existencia femenina desde una óptica falseada e inexacta.

3. Ejemplos de la subversión del ángel del hogar en la cuentística de Pardo Bazán

Tras estas líneas básicas teóricas sobre la conformación del modelo del ángel del hogar, nos centramos en dos cuentos de estéticas variadas que, no solo reflejan adecuadamente la realidad de la mujer decimonónica, sino que también gozan de una gran carga de crítica feminista.

A juzgar por los datos que se conocen sobre el legado de su cuentística, Pardo Bazán pudo componer entre quinientos y mil relatos entre 1866 y 1921, destacando en ellos una gran diversidad temática, siempre acompañada de una crítica política. Su amplísima galería de cuentos fue publicada en la prensa nacional e internacional de manera continuada. Asimismo, solía recopilarlos en conjuntos temáticos como *Cuentos de la tierra* (1888), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902), *Cuentos de la Patria* (1902). Conviene, por tanto, examinar en detalle este paradigma en «Champagne» y «Paracaídas», para señalar la aproximación entre todos estos relatos que explotan el mismo concepto.

«Champagne», pieza escrita aproximadamente en 1890 y compilada en *Cuentos de amor*, coloca en el lugar protagonista a una mujer sin nombre. Se trata de un cuento amoroso ambientado en pleno siglo XIX, cuya protagonista, una meretriz, relata a su cliente, Raimundo Valdés, los agravios del día de su boda por haber abusado de unas cuantas copas de *champagne* durante el convite. El relato se presenta con el descorche de una botella de champán, el cual hace recordar a la protagonista el día de su casamiento. A partir de aquí, narra cómo tras haber escalado en el estrato social, debido a que su padre se casó con una mujer «jamona y muy rica» (Pardo, 2010, p. 124), se convierte en burguesa, y, por tanto, es instruida por su madrastra:

Pero así que yo fui y haciéndome mujer, y que los hombres dieron en decirme cosas en la calle, comprendí que en casa me cobraban ojeriza. Todo cuando yo hacía era mal hecho, y tenía siempre detrás al juez y al espía...: la madrastra (Pardo, 2010, p. 125).

Se observa cómo la madre putativa intenta convertirla en un ángel del hogar al igual que lo es ella. Cabe decir que la labor de una madre decimonónica consistía en reprimir a sus hijas con tal de que no pudiesen ser calificadas en calidad de ociosas, para no perder ni su honor y reputación. Para solventar esta situación, deciden concertar el matrimonio con un «sujeto acomodado, cuarentón, formal, recomendable, seriote...» (Pardo, 2010, p. 125), sin atender a los sentimientos de su hija. Ciertamente, está enamorada de un teniente «pobre como las ratas» (Pardo, 2010, p. 125), sin embargo, esta llana elección amorosa, conferida solo a la libertad social masculina, es cohibida por su círculo más cercano: «las súplicas de mi padre, los consejos de las amigas, las órdenes y hasta pescozones de mi madrastra, que no me dejaba respirar, me aturdieron de tal manera, que no me atreví a resistir» (Pardo, 2010, p. 125).

De este modo, la protagonista se sumerge en un engaño para complacer no solo a su familia y a su anónimo prometido, sino también al sistema social, de los cuales es víctima por no poder vindicar sus propias opiniones.

La causa de esta actitud podría haber sido heredada del modelo parental masculino, pues su padre contrajo matrimonio con quién quiso, por lo que su raciocinio es incapaz de aceptar la sumisión a la que está siendo sometida. Por tanto, para poder soportar su nostalgia, decide refugiarse en el alcohol. Ese refugio, construido con esencia de *champagne*, parece, ante los ojos de la protagonista, que será duradero durante todo el matrimonio. Asimismo, el alcohol permite a nuestra protagonista ser mucho más valiente y enfrentarse al esposo:

No sé si fue el movimiento del coche o si fue el aire libre, o buenamente que estaba yo como una uva, pero lo cierto es que apenas me vi sola con el tal señor y él pretendió hacerme garatusas cariñosas, se me desató la lengua, se me arrebató la sangre, y le solté de pe a pa lo del teniente (Pardo, 2010, p. 127).

Otro elemento que se percibe en este discurso es que, al salir del convite, ella se libera de la presión social, siendo capaz de transmitir sus sentires al marido. De igual manera, le hace saber que la han obligado casarse contra su voluntad y que, por ello, tomaría represalias. Ante semejante manifiesto, el marido, asustado por la valentía y firmeza de su esposa, la devuelve a su familia: «Y mi esposo, más pálido que un muerto, mandó que volviese atrás el coche, y en el acto me devolvió a mi casa» (Pardo, 2010, p. 127). Este hecho causa su deshonra y la de su familia.

Considero que el mensaje de Pardo Bazán podría ser mucho más profundo. De hecho, se está realizando una afilada crítica contra la importancia del honor en los cánones sociales a través de la total independencia de la mujer. Además, se refleja el miedo e injusticia que viven las mujeres, incluso en la actualidad, por manifestar lo que opinan: «Creo que si todas las mujeres hablasen lo que piensan, como hice yo por culpa del champagne, más de cuatro y más de ocho se verían peor que esta individua» (Pardo, 2010, pp. 127-128). Al final del relato, ella se muestra exenta de cualquier peso social y acaba reluciendo una mujer independiente capaz de expresar y pugnar todo aquello que estima, diciendo: «Ahora ya puedo beber lo que quiera. No se me escapará ningún secreto» (Pardo, 2010, p. 128).

El segundo ejemplo, «Paracaídas», publicado en la revista *La Ilustración Española y Americana* en 1910; es un cuento donde se narra cómo Celina, la protagonista, anuncia a su madre las represalias que tomará contra su marido por haber sido burlada.

La madre de Celina, claro ideal del ángel del hogar, se presenta como una mujer modesta y resignada que se esfuerza por el cuidado de sus tres hijos. El matrimonio de Celina representa para ella la tranquilidad y serenidad de haber cumplido con ciernes su labor como madre, hasta que es consciente de los problemas matrimoniales de su hija:

Al enterarse de la desgracia de Celina y del extraño propósito que venía a anunciar, la señora de Marialva sintió la herida en el único punto sano, en lo intacto de su vitalidad, y una palpitación violenta denunció el estado cardíaco, la sofocación cruel (Pardo, 2010, p. 167).

Por otro lado, Celina, paradigma contrario al ángel del hogar, se presenta como una mujer cansada que busca, en la venganza contra su marido, la libertad que tanto ansía. Bien es cierto, que ella ha vivido una falacia durante su matrimonio, debido a que este aparentaba encontrarse en armonía. No obstante, la pareja sostenía un acuerdo en cuanto a la traición, para que ninguna de las partes quedase en ridículo, primando en todo momento la sinceridad entre ellos: «No creas, a Tomás se le previene: el día en que se cansase de mí, debía decírmelo, decírmelo claro, sin ambages; nunca exponerme al ridículo, a la afrenta, a la sorpresa de la traición; a encontrarme sustituida [...]» (Pardo, 2010, p. 168). Al no haber cumplido dicho acuerdo, Celina decide resarcir su honra:

—¡Mamá, no te aflijas; todo tiene remedio en el mundo! Dentro de dos años estaré acostumbrada a mi nueva condición, y es fácil que contenta y divertidísima. Y si no estoy contenta, por lo menos estaré vengada. ¡Vengarme! Debe ser muy bueno. Que sepa, que sepa cómo duele... (Pardo, 2010, p. 167).

La madre de Celina procura, sin éxito alguno, calmar e, incluso, eliminar de su cabeza la venganza, calificando el enfado de su hija como locura. Asimismo, intenta normalizar a su adúltero yerno, haciendo ver que todas las mujeres son víctimas de infidelidades masculinas: «¡Hija de mi vida, pobre es el consuelo, pero tu caso es tan corriente... Todas, o casi todas las mujeres, hemos..., hemos...!» (Pardo, 2010, p. 167), determinando también la obligación de la mujer respecto al marido: «Las mujeres nacemos para eso: para ser burladas... y perdonar» (Pardo, 2010, p. 168). Pero Celina no acepta esta reflexión, dado que su alma está damnificada y en ella predomina su honra:

—¡Mamá —suspiró Celina con ternura respetuosa—, si mi caso es corriente..., mi alma no lo es! Y como los casos son según las almas, ahí tienes por qué no cambia mi modo de sentir el que sea corriente mi caso (Pardo, 2010, p. 168).

Por tanto, para sanar su alma y vengar la ofensa de su esposo, pretende recurrir al suicidio, noción que se desvanece al contemplar las lágrimas de su madre, que la empujan a idear otra fantasía vengativa:

—¿No me vendió por una actriz de teatrillo? Pues cupletista me hago. Dicen que sirvo admirablemente para el oficio. Parece que tengo la figura, la voz, los movimientos..., todo. [...] Me aplaudirán muchísimo; recibiré regalos a montones; ramos de flores a cestas [...] Cada mañana, en los periódicos, encontrará detalles de mis triunfos, de mis piruetas, de mis gorgoritos... (Pardo, 2010, p. 169).

Como es lógico, la madre se opone al propósito de su hija, dado que el esposo, siguiendo el sistema social decimonónico, puede impedir este hecho. Cabe decir que el cuplé de la época era sicalíptico y, por tanto, conllevaba a la ignominia de la familia. Celina, en cambio, muestra su empoderamiento afirmando que su marido no se interpondrá a su anhelo:

—¡Se guardará! —replicó Celina, sombríamente—. Sí, usando de facultades que la ley no debiera darle (ya que la ley no le vedó partirme el corazón); ¡entonces me acordaré de que hay tantas cosas que la ley no puede prohibir! (Pardo, 2010, p. 169).

Asimismo, Celina demuestra que es una mujer honesta, inteligible sobreposición de la figura masculina que ha demostrado ser sucia en todos sus aspectos, haciendo explícita su ansia por asesinar a Tomás:

—Ya sabes que soy mujer que cumple lo que dice. Te advierto que en el primer momento pensé en esa solución, y era la más justa. Habíamos convenido también en que si yo le engañase con falsedades y mentiras, era natural que me matase. Es él quien engaña; luego es él quien debe morir (Pardo, 2010, p. 170).

El desenlace del cuento queda supeditado a la sobreprotección de la madre, claro atributo del ángel del hogar, quien alienta a su hija a cumplir dicha venganza, proponiéndole su compañía para poder así cuidarla y moderarla:

—Tú sigue tu impulso... Pero, como no has de andar por el mundo sola, iré contigo... ¿Me lo permites, Celina? ¿Me lo permites? La hija se arrodilló y besó las manos trémulas.
—Sí, vente, madre... ¿Quién sabe si me salvarás? (Pardo, 2010, p. 170).

4. Conclusiones

Es legítimo concluir estas páginas, diciendo que en la cuentística de Pardo Bazán impera un gran atisbo feminista en la configuración de sus personajes femeninos, tal como se ha podido apreciar en los relatos expuestos. Por ende, considero apropiadas las voces científico-humanísticas que en la actualidad pugnan la ideología feminista presente a lo largo de toda su obra, dado que colorea con todo lujo de detalles la realidad femenina,

haciendo uso de una mentalidad progresista que crítica en determinados fragmentos los preceptos sociopolíticos del momento. También es cierto, que en ocasiones sus escritos beben del largo folclore ideológico androcéntrico, donde el papel de la mujer queda relegado a un lugar secundario, pero este factor debe ser premiado por trazar la vida decimonónica con crudeza y veracidad, permitiendo analizar y valorar el pasado con mayor rigor.

Por otro lado, «Champagne» y «Paracaídas» son relatos que, a partir de una intención didáctica que solo se aprecia desde su contexto, encontramos mujeres que reivindican no solo su empoderamiento, sino también su libertad y autonomía, sin tener que depender de una figura masculina y, por tanto, se oponen a los atributos del ángel del hogar. Celina y la protagonista de «Champagne» son mujeres fuertes, firmes, valientes y seguras de sí mismas, que en todo momento se muestran ejemplares ante la cognición del lector. Asimismo, creo necesario subrayar que la cuentística de Pardo Bazán goza de una gran calidad escritural, que consiente, en resumidas cuentas, un estudio desde la perspectiva feminista actual.

Referencias bibliográficas

Aresti Esteban, N. (2000). El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX. En *Historia Contemporánea*, 21, 363-394.

Cantero Rosales, M. A. (2007). De perfecta casada a ángel del hogar o la construcción del arquetipo femenino del siglo XIX. En *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 14, 1-59. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://cutt.ly/2WN1SXU>.

García Rayego, R. (2002). Mujeres, arte y literatura: imágenes de lo femenino y feminismo. En *Cuadernos de trabajo*. Instituto de Investigaciones Feministas. Recuperado de <https://cutt.ly/LzDfDSb>.

Hernández Bermejo, M. A. (1987-1988). La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII. En *Norba. Revista de Historia*, 8-9, 175-188.

Pardo Bazán, E. (2010). *Cuentos de mujeres valientes*. Clan.

- Paredes Núñez, J. (1992). El feminismo de Emilia Pardo Bazán. En *Cuadernos de estudios gallegos*, 40(105), 303-313.
- Pérez Martín, A. M. (2019). El feminismo de Emilia Pardo Bazán a través de sus cuentos. En M. Cabrera Espinosa y J. A. López Cordero (Coords.). *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 599-617.
- Sainz Barriain, I. (2020). Análisis de las virtudes de la perfecta casada: de los tratadistas a Cubillo de Aragón. En F. Domínguez Matito, J. M. Escudero Baztán y R. Lázaro Niso (Eds.). *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*, Iberoamericana, 243-259.

CAPÍTULO 5. ‘WE ARE FAR FROM FALLEN CHILDREN’: LA NOVELA DE CHINELO OKPARANTA *UNDER THE UDALA TREES* (2015) COMO EJEMPLO DE ACTIVISMO AFROQUEER

Ariadna Serón Navas
Universidad de Sevilla

1. Introducción: Hacia una teorización de lo post-colonial más “queer”

Elondu Patrick Johnson (2008) afirma que “abrazar lo ‘queer’ constituye un acto de resistencia o de elisión de categorías, que reniega de los binarismos [...] y ofrece formas de resistencia muy productivas contra determinadas estructuras hegemónicas de poder” (p. 166; *traducción propia*). En un contexto post- y neocolonial, las teorizaciones queer podrían erigirse como plataforma crítica para discutir nuevas categorías identitarias que trasciendan nociones occidentales y coloniales de género, sexo y etnia. En esta línea, resulta pertinente mencionar lo que la teórica Rebecca Fine Romanow propone en relación a su lectura del término “postcolonial.” Para Fine Romanow, lo postcolonial tiene que ver, inevitablemente, con una identidad atravesada por lo queer ya que lo postcolonial constituye “aquel espacio que habita una geografía y temporalidad no-normativa marcada por el proceso de colonización, de otredad y por el actual escenario de diáspora y comunidad global emergente” (2006, pp. 3-4; *traducción propia*).

Teniendo en cuenta los argumentos de Johnson y de Romanow, el paradigma afroqueer puede plantearse como forma de resistencia anti-colonial y anti-esencialista muy productiva que permita a aquellas subjetividades atravesadas por la condición de post/neocolonialidad (auto)significarse trascendiendo nociones identitarias y de poder impuestas por Occidente. Como sugiere Adriaan van Klinken, dicho paradigma no solo se centra en los derechos de las personas LGTBIQ+ sino que fundamentalmente puede entenderse como “una lucha contra el patriarcado, la heteronormatividad, la homofobia y el capitalismo neoliberal” orientada a “liberar a las personas y sociedades africanas de sus múltiples estructuras de dominación y poder” (2020, n.p.; *traducción propia*). Luego, el paradigma afroqueer podría teorizarse como instrumento transgresor que permite a multitud de sujetos adoptar concepciones más revolucionarias no sólo de género y sexo sino también de africanidad y negritud. En relación a esta afirmación, encontramos en el *African LGBTI Manifesto/Declaration* (18 abril de 2010, Nairobi, Kenia) lo siguiente: “As Africans, we all have infinite potential. We stand for an African revolution which

encompasses the demand for a re-imagination of our lives outside neo-colonial categories of identity and power” (en Sokari y Abbas, 2013, p. 52).

En el artículo que nos ocupa indagaré en el paradigma afroqueer desde una óptica literaria como estrategia de subversión y de auto-significación identitaria-afectivo-sexual y examinaré la viabilidad de dicho paradigma como herramienta para, como afirman Sokari Ekine y Hakima Abbas, revolucionar y transformar el propio orden africano desde una posición contra-hegemónica que deliberadamente busca desligarse de marcos heteropatriarcales y capitalistas (2013, p. 3). Para ello, profundizaré en la narración de estas identidades LGTBIQ+ como espacio que ofrece nuevas posibilidades de sentirse nigerianx en el siglo XXI tanto para la protagonista de la novela *Under the udala trees* (2015) como para la propia Chinelo Okparanta, considerada escritora intercultural y afrodiaspórica.

A modo de contextualización, es pertinente mencionar que 29 de los 55 países que componen el continente africano aún promulgan leyes que criminalizan y penalizan las relaciones entre personas del mismo sexo (Amnesty International UK, 2019). Sin ir más lejos, Botsuana ha sido el último país en despenalizar la homosexualidad – proceso que tuvo lugar en 2019. Este panorama tan desolador pone de manifiesto la necesidad urgente de crear conciencia sobre esta realidad y de dotarse de herramientas sociales, jurídicas y políticas para modificar la imagen que del colectivo LGTBIQ+ se tiene aún en el imaginario colectivo africano. Para este artículo, centraré mi análisis en Nigeria ya que es el país de donde procede la escritora de la novela aquí discutida.

En Nigeria, toda aquella persona que se defina como afroqueer puede ser encarcelada (hasta 14 años), sometida a violaciones correctivas, linchadas, flageladas o incluso condenadas a muerte en algunas provincias del norte del país. Este (mal)trato hacia las personas LGTBIQ+ sólo se puede explicar si nos retrotraemos al período colonial y la influencia que las potencias europeas han tenido en los sistemas de creencias africanos. A grandes rasgos, la concepción negativa que se tiene de este colectivo se debe en parte a la visión que de los mismos ha impuesto la religión judeo-cristiana (especialmente la rama del Pentecostalismo), el islam/fundamentalismo y demás ideales instaurados durante el proceso de colonización (Van Klinken y Chitando, 2016, p. 71). En este sentido, nos encontramos con la ley Shari’a en el norte, habitado mayoritariamente por el grupo étnico musulmán Hausa-Fulani, mientras que en el sur, de mayoría cristiana, prevalecen leyes adoptadas directamente en el período colonial.

Edward Ou Jin Lee sostiene que “la criminalización de las transgresiones sexuales y de género [...] se podría trazar hasta el período de asentamiento de los imperios británico y francés durante los siglos XIX y XX” (2018, p. 65; *traducción propia*). Ambos imperios introdujeron leyes coloniales que criminalizaban dichas transgresiones y funcionaban, a su vez, como “instrumentos para contener y controlar al pueblo colonizado” (p. 65; *traducción propia*). Estas leyes coloniales no solamente demarcaban aquellas manifestaciones de género y sexuales consideradas como cívicas y respetables sino que también servían para fijar los límites entre la persona blanca civilizada – considerada como heterosexual y cisgénero – y la persona negra colonizada – considerada como un “Otro perverso” (Ou Jin Lee, 2018, p. 65; *traducción propia*; ver también Hoad, 2006). De este modo, y como afirma William J. Spurlin, este tipo de taxonomías, en las que una categoría quedaba subordinada a la otra en una relación de poder desigual (e.g. heterosexual-homosexual, hombre-mujer, civilizado-Otro...), no sólo demarcaban la división entre colonizador y colonizado sino que trazaban los límites entre aquellas manifestaciones identitarias consideradas moralmente aceptables/respetables y servían como vara de medir la “‘verdadera’ ciudadanía” (2001, p. 196; *traducción propia*). En otras palabras, es en base a estas divisiones esencialistas y arbitrarias que se determina quién forma parte del estado-nación (colonial, en este caso) y quién es excluidx en un alarde de patriotismo y de nostalgia pre-colonial de lo más errados.

Fruto de estas concepciones, sigue vigente en Nigeria la *Same-Sex Marriage Prohibition Act* (de aquí en adelante SSMPA), aprobada en 2014 por el entonces presidente de la república Goodluck Jonathan. Esta ley antidemocrática prohíbe todas aquellas uniones consideradas como “desviaciones” – tipificadas como “sodomía,” “abominación” o incluso “perversión” – y permite arrestar, encarcelar e incluso ejecutar a aquellas personas que se atrevan a expresar abiertamente su otredad en materia de género y orientación sexual. Asimismo, la implantación de dicha ley ha promovido un panorama de odio y de persecución contra los individuos afroqueer y de vulneración de derechos humanos que se ha traducido en el aumento del número de personas homosexuales denunciadas a la policía, violencia policial y ciudadana injustificada contra este colectivo, disminución de las ayudas para reducir el contagio de VIH entre hombres homosexuales, etc. Aun con esto, no podemos olvidar el efecto incluso más ubicuo de esta ley en los sistemas de creencias africanos. La SSMPA perpetúa la visión de que la homosexualidad es una realidad no africana que fue importada de Occidente cuando, de hecho, fue la

homofobia la visión impuesta durante el proceso de colonización (Azuah, 2005; Epprecht, 2008; Hoad, 2006; Zabus, 2013), lo cual constituye una forma evidente de imperialismo occidental (Van Klinken y Chitando, 2016, p. 66).

En un intento de neutralizar estas concepciones delirantes sobre el deseo entre personas del mismo sexo, la escritora nigeriana asentada en los EEUU Chinelo Okparanta relata en su novela *Under the udala trees* (2015) las experiencias vitales de una mujer lesbiana perteneciente a la etnia Igbo durante los años 1960 hasta la actualidad en lo que podría interpretarse como una forma de activismo literario – o *artivismo* – que busca otorgar voz a los sujetos afroqueer y reclamar ese lugar legítimo en la historia de dicha nación post-colonial. Es, de hecho, ese potencial transgresor para la revisión de dichas concepciones tan esencialistas sobre el deseo y la propia africanidad lo que permite enmarcar esta obra en lo que Brenna M. Munro denomina “el proyecto queer de la literatura africana,” un proyecto literario restaurador orientado a trascender “fantasías de pureza, tanto cultural como nacional o sexual” (2016, p. 123; *traducción propia*). Como se pretende demostrar en el siguiente apartado en el que se analizan las principales características de la novela de Okparanta, dicha obra está fundamentalmente enfocada a visibilizar y legitimar estas identidades disidentes que disputan dichos sistemas de creencias (neo)coloniales.

2. Activismo afroqueer en la novela *Under the udala trees*

Under the udala trees puede agruparse dentro de una tendencia literaria relativamente emergente en la literatura sub-sahariana anglófona actual en la que se explora, desde una perspectiva no deshumanizante, la figura del sujeto afroqueer. Brenna M. Munro afirma que “la figura de la persona homosexual ha sido tradicionalmente utilizada como sinónimo de penetración colonial en África y como falta de autenticidad cultural” (2017, p. 187; *traducción propia*) y es por ello que dichas narrativas han sido ampliamente ignoradas, silenciadas o satanizadas. Actualmente, lxs escritorxs pertenecientes a la tercera generación¹⁰ en Nigeria se han propuesto reescribir este tropo y mostrar personajes LGTBIQ+ desde una óptica más positiva en la que estas subjetividades se erigen como modelos con los que identificarse a la vez que en “símbolos de vulnerabilidad, resiliencia

¹⁰ La categoría “tercera generación” de escritorxs nigerianxs comprendería toda aquella producción literaria, con especial énfasis en la novela, publicada en los 1980, en los 1990 y, especialmente, en los primeros años del siglo XXI. Entre los exponentes más notorios de esta generación encontramos a Chimamanda Ngozi Adichie, Sefi Atta, Chris Abani, Helon Habila, Chinelo Okparanta o Helen Oyeyemi (ver Adesanmi y Dunton, 2008).

y complejidad” (p. 187; *traducción propia*). Es por ello que este cambio de paradigma en la literatura afroqueer nigeriana contemporánea se ha caracterizado como parte de un proceso restaurador en el que estos individuos ya no son presentados como figuras que encarnan esa mancilla de lxs africanxs por parte de Occidente sino que abiertamente constituye un espacio de identificación y aceptación. Como ejemplos representativos de esta nueva corriente dentro del panorama literario nigeriano podríamos mencionar algunos de los relatos presentes en la obra de Chimamanda Ngozi Adichie *The thing around your neck* (2009), la novela de Uzodinma Iweala *Speak no evil* (2018), la novela de Chris Abani *Graceland* (2004) o la novela del autor Chike Frankie Edozien *Lives of great men: Living and loving as an African gay man* (2017), entre otros muchos exponentes.

Esta tendencia literaria actual/ficción afroqueer se caracteriza por, según afirma Lindsey Green-Simms, “resistir [discursos] dominantes o hegemónicos de formas nunca antes vistas” al “contar historias sobre el deseo hacia personas del mismo sexo sin ser monotemáticas o con carácter moralizante” (2016, p. 142; *traducción propia*). En este sentido, dichas narrativas no solamente visibilizan y normalizan la existencia de las personas afroqueer en África y en la diáspora, sino que paralelamente examinan otros problemas adyacentes como “la lucha de las mujeres, el sexismo, la normatividad genérica impuesta, la violencia, la corrupción, la religión e incluso la inmigración” (Green-Simms, 2016, p. 143; *traducción propia*). De este modo, *Under the udala trees* podría suscribirse enteramente a esta tendencia literaria actual en la que la homosexualidad ya no se nos presenta como tema tabú y paralelamente se discuten aspectos fundamentales como la condición de mujer, la maternidad, la familia, el matrimonio o, de forma más implícita, el concepto de nación post-colonial. Por otro lado, es necesario mencionar los relatos “Grace” y “America” pertenecientes a la colección de relatos escrita por la misma autora, *Happiness, like water*, como preludio en relación a esa discusión del colectivo LGTBIQ+ en Nigeria y en la diáspora que Chinelo Okparanta publicó en 2013.

La novela de Okparanta – calificada como *Bildungsroman* (Courtois, 2018) – podría pertenecer a lo que Unoma N. Azuah califica como la “voz lesbiana emergente en la ficción feminista nigeriana” (2005, p. 129). Azuah argumenta que aquellas autoras cuyas obras son protagonizadas por mujeres lesbianas, como la aquí analizada, reflejan relaciones emocionales y sexuales entre mujeres más complejas (p. 130) que ya no son

definidas como una relación de amistad muy cercana o como una relación entre primas o bien como una relación entre madre e hija sino que abiertamente se postulan como relaciones románticas entre dos mujeres que se desean (ver Pucherova, 2019). No podemos olvidar que las obras de ficción protagonizadas por mujeres lesbianas publicadas antes del 2000 por autoras nigerianas mayoritariamente reflejaban el deseo homoerótico entre mujeres como una realidad que “normalmente venía a simbolizar la corrupción de la mujer, la depravación moral, o incluso la locura” (Pucherova, 2019, p. 108; *traducción propia*). Es a partir del año 2000 que autoras pertenecientes a la tercera generación de escritoras nigerianas empiezan a producir retratos de mujeres lesbianas que ya no presentan ese carácter punitivo de antaño al rechazar explícitamente la homofobia y al intentar, a su vez, proveer de formas alternativas de entender la femineidad y la mujer africana a la vez que normalizar estas manifestaciones.

Under the udala trees es una novela Anglo-Igbo ampliamente galardonada que fue escrita un año después de la aprobación de la SSMPA y que se posiciona abiertamente en contra de dicha ley, como queda explícito en la Nota del Autor: “This novel attempts to give Nigeria’s marginalized LGBTQ citizens a more powerful voice, and a place in our nation’s history” (Okparanta, 2015, p. 325). Esta cita deja patente el potencial ético de esta obra literaria al ser una novela que deliberadamente aboga por los derechos de la comunidad LGTBIQ+ en Nigeria. Como afirma el investigador Cédric Courtois,

a través del personaje de Ijeoma [la protagonista de la novela], Okparanta ventriloquiza un mensaje dirigido a lxs lectorxs nigerianxs, y con esto logra dar voz a aquellxs que siempre han sido condenadxs al ostracismo y relegadxs a los márgenes en el África sub-sahariana en general y en Nigeria en particular. (2018, p. 122; *traducción propia*)

La obra, dividida en cinco secciones y un Epílogo, comienza en 1968 con la historia de una familia Igbo que se ve envuelta en la guerra civil entre Nigeria y Biafra (1967-1970) –momento crucial en la reconfiguración de la nación nigeriana tras conseguir su independencia. La historia, contada en primera persona y de forma retrospectiva por su protagonista Ijeoma, constituye una exploración del deseo homoerótico de una niña/mujer lesbiana e Igbo en los años 1960 hasta la década de los 2000. Es relevante enfatizar la interpenetración entre el proceso de formación de la identidad personal y sexual de la protagonista y el proceso de (re)formación nacional que experimenta este país durante estos años. La interconexión de ambos procesos respondería a un intento por mostrar el rechazo hacia una nación que excluye a determinados ciudadanxs (Pucherova, 2019) y

por reclamar, a la vez que legitimar, la pertenencia de estos individuos a la historia de esta nación.

En esta obra, Ijeoma es enviada a vivir con una familia más acaudalada cuando, al terminar la guerra, su padre muere durante la contienda y su madre no cuenta con los medios económicos suficientes para hacerse cargo de ella. En la casa del “profesor de instituto,” como es definido en la novela, Ijeoma conoce a Amina, una adolescente musulmana perteneciente a la etnia Hausa-Fulani. Es en este encuentro con el Otro, en términos sexuales y étnicos, donde Ijeoma descubre su homosexualidad y el que simboliza, de hecho, una reconciliación nacional entre grupos étnicos enfrentados cuya expresión máxima de sus desavenencias tuvo lugar en la guerra civil entre Nigeria y Biafra. Desafortunadamente, ambas adolescentes son descubiertas *in fraganti* y devueltas con sus respectivas familias. Amina finalmente se compromete con un hombre Hausa-Fulani mientras que Ijeoma vuelve a vivir con su madre Adaora, la cual se propone “exorcizar” el demonio de la homosexualidad de su hija a través de la lectura de determinados pasajes de la Biblia. Aquí podemos ver un diálogo entre Ijeoma y su madre sobre la idea de homosexualidad como sinónimo de “abominación”:

‘What is the meaning of ‘abomination’?’ I [Ijeoma] asked.
‘Simple: something disgusting, disgraceful, a scandal’.
‘But what exactly is disgusting or disgraceful or scandalous about lying with mankind as with womankind? Does the Bible explain?’
‘The fact that the Bible says it’s bad is all the reason you need’, Mama said. ‘Besides, how can people be fruitful and multiply if they carry on in that way? Even *that* is scandal enough – the fact that it does not allow for procreation?’ [...]
‘But even with a man and a woman, procreation is not always possible. Is that an abomination too? I [Ijeoma] asked. ‘What if there’s nothing they can do about it?’ (Okparanta, 2013, p. 75; *cursivas en original*)

Varias contradicciones se desprenden de este pasaje. Por un lado, utilizar un texto religioso como autoridad moral para demonizar el deseo entre iguales es tremendamente desacertado al ser un texto ligado a una religión importada de Occidente (Van Klinken y Chitando, 2016, p. 72). Por otro lado, el hecho de fijar como propósito principal el tener descendencia dentro de una pareja heterosexual resulta muy reduccionista y refuerza la figura de la mujer como ente reproductor cuyo papel inherente consiste en parir hijos varones, como la madre de Ijeoma afirma más adelante ante el pronóstico del matrimonio entre su hija y Chibundu – amigo de la infancia también perteneciente a la etnia Igbo: “Marriage is for everyone! Remember, a *woman without a man is hardly a woman at all*” (Okparanta, 2015, p. 223; *énfasis añadido*). A lo que añade: “sooner or later we [women] would each become somebody’s wife, and as wives, it would be *our obligation to be*

fertile, to bear children for our husbands, sons especially, to carry on the family name” (Okparanta, 2015, p. 310; *énfasis añadido*). Como se menciona anteriormente, Okparanta no sólo cuestiona la validez de dichos argumentos para deslegitimar el deseo entre iguales sino que también revisa la categoría de mujer y escribe, en ese impulso activista (o *artista*), contra la esencialización y cosificación de la mujer nigeriana.

En este sentido, no cabe duda de que Okparanta pone su pluma al servicio de esta causa al revisar de forma crítica nociones reduccionistas de femineidad a la vez que flexibiliza las distintas formas de ser y experimentar la condición de mujer en Nigeria (y en la diáspora). Como sostiene Dobrota Pucherova, lxs autorxs contemporáneos que lidian con personajes afroqueer en sus obras “no solo rechazan la noción que afirma que el lesbianismo es una realidad foránea en el continente africano, sino que también rechazan la definición de femineidad africana centrada en la maternidad, el matrimonio y el sacrificio personal” (2019, p. 110, *traducción propia*). Volviendo al análisis de la novela, Ijeoma decide divorciarse de Chibundu y finalmente se muda con su hija Chidinma a casa de su madre. Es aquí cuando decide retomar el contacto con su antigua pareja, Ndidi, y ambas retoman la relación romántica que iniciaron años atrás de forma encubierta.

Some of those nights when we [Ijeoma y Ndidi] are together and in bed, Ndidi wraps her arms around me. She molds her body around mine and whispers in my ear about a town where love is allowed to be love, between men and women, and men and men, and women and women, just as between Yoruba and Igbo and Hausa and Fulani. (Okparanta, 2015, p. 321)

Es a través de estos pasajes en los que se muestra el deseo entre iguales con mayor ternura y minuciosidad que nuevas formas de vivir la realidad afroqueer se proyectan cada vez con más fuerza en ese impulso *artista* de regeneración y liberación. Asimismo, es también necesario mencionar ese potencial subversivo y transformador de lo erótico, del placer entendido como espacio donde se materializan las relaciones de poder, en este ejemplo concreto, igualitarias, consentidas y democráticas. La complicidad que Ijeoma y Ndidi comparten nos lleva a vislumbrar un cambio de paradigma en lo relativo a la expresión del deseo entre iguales en Nigeria a la vez que ejemplifica o prelude *otras* formas legítimas de (auto)afirmación y de emancipación personal y nacional.

3. Conclusiones

En el análisis de la novela Anglo-Igbo *Under the udala trees* (2015) de la autora afrodiaspórica Chinelo Okparanta hemos visto cómo esta y otras muchas autorxs están creando obras literarias que funcionan a modo de contra-discursos que buscan modificar el *status quo* del colectivo LGTBIQ+ en Nigeria y en la diáspora. Retomando las propuestas recogidas en el *Queer African Manifesto/Declaration*, podemos afirmar que estos autorxs están creando historias que abiertamente celebran el deseo y las relaciones entre iguales a la vez que muestran distintas formas de entender la condición de africanx y de nigerianx. Claramente, todas estas obras constituyen actos de reivindicación y de defensa de dicho colectivo en este contexto africano, pero escribir sobre el universo afroqueer también constituye un acto de resistencia contra nociones más esencialistas y coloniales de género y de sexo, así como del hecho de ser hombre/mujer, de la familia, del deseo, del matrimonio o incluso de la propia nación postcolonial. En este sentido, la literatura LGTBIQ+ escrita por nigerianxs en el siglo XXI, y más concretamente la novela *Under the udala trees* de Chinelo Okparanta, podría definirse como activismo afroqueer cuyo objetivo primordial consiste, por un lado, en diversificar las imágenes que de estos individuos se poseen y, por otro, reclamar un lugar legítimo en la historia de Nigeria para estos sujetos tradicionalmente silenciados y demonizados.

Referencias bibliográficas

Abani, C. (2004). *Graceland*. Farrar, Straus and Giroux Books.

Adesanmi, P. y Dunton, C. (2008). Everything good is raining: Provisional notes on the Nigerian novel of the third generation. *Research in African Literatures*, 39(2), vii-xii.

Amnesty International UK. (2019). *Botswana: Decriminalisation of consensual same-sex relations welcomed*. Recuperado de <https://www.amnesty.org.uk/press-releases/botswana-decriminalisation-consensual-same-sex-relations-welcomed>.

Azuah, Unoma N. (2005). The emerging lesbian voice in Nigerian feminist literature. *Matatu*, 29(1), 129-142.

- Boehmer, E. (2005). *Stories of women. Gender and narrative in the postcolonial nation*. Manchester UP.
- C. Davis, T. (Ed.) (2008). *The Cambridge companion to performance studies*. Cambridge UP.
- C. Hawley, J. (Ed.) (2001). *Post-colonial, queer: Theoretical intersections*. State University of New York Press.
- Courtois, C. (2018). 'Thou shall not lie with mankind as with womankind: It is abomination!': Lesbian (body-)bildung in Chinelo Okparanta's *Under the udala trees* (2015). *Commonwealth Essays and Studies*, 40(2), 118-132.
- Ekine, S. y Abbas, H. (Eds.) (2013). *Queer African reader*. Pambazuka Press.
- Epprecht, M. (2008). *Heterosexual Africa?: The history of an idea from the age of exploration to the age of AIDS*. Ohio UP.
- Fine Romanow, R. (2006). *The postcolonial body in queer space and time*. Cambridge Scholars Press.
- Frankie Edozien, C. (2017). *Lives of great men: Living and loving as an African gay man*. Team Angelica Publishing.
- Green-Simms, L. (2016). The emergent queer: Homosexuality and Nigerian fiction in the 21st century. *Research in African Literatures*, 47(2), 140-161.
- Hoad, N. (2006). *African intimacies: Race, homosexuality, and globalization*. University of Minnesota Press.
- Iweala, U. (2018). *Speak no evil*. Harper Collins.
- J. Spurlin, W. (2001). Broadening postcolonial studies/decolonizing queer studies. En John C. Hawley (Ed.). *Post-colonial, queer: Theoretical intersections* (pp. 185-206). State University of New York Press.
- Munro, Brenna M. (2016). Locating 'queer' in contemporary writing of love and war in Nigeria. *Research in African Literatures*, 47(2), 121-138.

- Munro, Brenna M. (2017). States of emergence: Writing African female same-sex sexuality. *Journal of Lesbian Studies*, 21(2), 186-203.
- Ngozi Adichie, N. (2009). *The thing around your neck*. Forth State.
- Okparanta, C. (2013). *Happiness, like water*. Granta Books.
- Okparanta, C. (2015). *Under the udala trees*. Granta Books.
- Ossome, L. (2013). Postcolonial discourses of queer activism and class in Africa. En Sokari Ekine y Hakima Abbas (Eds.). *Queer African reader* (pp. 32-47). Pambazuka Press.
- Ou Jin Lee, E. (2018). Tracing the coloniality of queer in trans migration: Resituating heterocisnormative violence in the Global South and encounters with migrant visa ineligibility to Canada. *Canada's Journal on Refugees*, 34(1), 60-74.
- Patrick Johnson, E. (2008). Queer theory. En Tracy C. Davis (Ed.). *The Cambridge companion to performance studies* (pp. 166-181). Cambridge UP.
- Pucherova, D. (2019). What is African woman? Transgressive sexuality in 21st-century African Anglophone lesbian fiction as a redefinition of African feminism. *Research in African Literatures*, 50(2), 105-122.
- Punt, J. (2008). Intersections in queer theory and postcolonial theory, and hermeneutical spin-offs. *The Bible and Critical Theory*, 4(2), 24.16.
- Van Klinken, A. (2020). Queering pan-Africanism. *Africa Is a Country*. Recuperado de <https://africasacountry.com/2020/01/queering-pan-africanism>
- Van Klinken, A. y Chitando, E. (2016). *Public religion and the politics of homosexuality in Africa*. Routledge.
- Zabus, C. (2013). *Out in Africa. Same-sex desire in sub-Saharan literatures & cultures*. Boydell & Brewer Ltd.

CAPÍTULO 6. RESURGIR ENTRE LOS LAGARTOS: DIÁLOGOS LITERARIOS HISPANOAMERICANOS EN TORNO A LA RESISTENCIA FEMENINA

Bethania Guerra de Lemos
Universidad Complutense de Madrid

1. Casas, relatos, violencias y resistencias

Es imposible hablar de relato único sin hablar de poder. Existe una palabra, una palabra igbo, que me viene siempre a la cabeza cuando pienso en las estructuras de poder del mundo: *nkali*. Es un nombre que podría traducirse por “ser más grande que otro”. Igual que en el mundo político y económico, las historias también se definen por el principio de *nkali*: la manera en que se cuentan, quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas se cuentan... todo ello en realidad depende del poder.

Chimamanda Ngozie Adichie

Yolanda Arroyo Pizarro (Guaynabo, Puerto Rico, 1970), novelista, cuentista y afroactivista lesbiana, además de representativa por su obra narrativa, es hoy una de las figuras más icónicas en la literatura escrita por mujeres negras en América Latina. A lo largo de su trayectoria en el entorno cultural, académico, literario y de la política feminista, nos ha ofrecido textos que se basan en la visibilización de identidades y sujetos marginados socialmente, la denuncia de opresiones y violencias, y sobre todo la presentación de nuevos relatos, caminos y posibilidades de construcción tanto individual como colectiva. Sus personajes son diversos, disidentes, antihegemónicos, racializados, interraciales, y abren caminos importantes en la discusión sobre el canon, las voces periféricas, los feminismos y los espacios de poder. De esa manera, es fundamental el enfoque interseccional de Arroyo Pizarro, ya que además de la figura de la mujer, también las opresiones y resistencias construidas a partir de la raza, la clase social, las identidades de género y las disidencias sexuales están en el centro de su obra.

Al acercarnos a su relato “Después de martillar” nos encontramos con representaciones de estrategias de empoderamiento. En el cuento, que pertenece al libro *Lesbianas en clave caribeña. Cuentos de Marimachas, buchas y camioneras. Femmes, patas y cachaperas*, de 2012, la violencia sobre el cuerpo y la mente de la mujer genera una respuesta en forma de resistencia, desde distintos lugares. El presente artículo forma parte de investigaciones en curso en las que ponemos en diálogo cuentos de distintas autoras latinoamericanas en los que la mujer ocupa el centro de sus plumas. Nuestra metodología, por lo tanto, será

encontrar estos ejes de diálogo entre la reciente narrativa de Arroyo Pizarro y otros dos cuentos de autoras de los años 50 del siglo XX y diferentes países de América Latina. Nuestro objetivo con este acercamiento es observar cómo es posible, desde varios enfoques, tejer redes temáticas que nos colocan frente a cuestiones que siempre han estado presentes en la narrativa de mujeres latinoamericanas. No se pretende aquí realizar un estudio exhaustivo de los relatos de Dávila y Ocampo (analizados en muchas ocasiones desde amplios y diversos enfoques en excelentes estudios), sino referirnos a ellos de manera muy puntual, buscando el establecimiento de una red de significados. En la obra de Arroyo Pizarro, como hemos afirmado en otras ocasiones¹¹, al estudiar su cuento “Wanwe”, los caminos de se cruzan e interseccionan con distintos aspectos de las identidades de la mujer y las diferentes opresiones sufridas. En el presente trabajo nos centramos en la resistencia a la violencia de género en el ámbito doméstico.

Las palabras de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie, elegidas como epígrafe inicial de este trabajo, se pueden aplicar a la construcción de los discursos históricos oficiales y, además, a cualquier narrativa que forme parte de la edificación de las identidades, sean personales, colectivas o culturales. Es decir, a nosotras, las mujeres, las estructuras de poder y sus portavoces nos *han contado* durante demasiado tiempo. Pero nosotras también nos estábamos contando, en las narrativas orales, en los cuentos familiares, secretos o íntimos, desde siempre. Sin embargo, lo oficial, lo publicado, lo canónico, nos ha silenciado sistemáticamente. Como explica Joanna Russ en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983, traducción española de Gloria Fortún en 2018) se han utilizado distintas estrategias para ello.

La cita de *El peligro de la historia única*, de Adichie, se refiere directamente a la ruptura con relatos oficiales parciales y únicos. Reivindica sobre todo la construcción de caminos y finales distintos para estas historias que casi nunca están terminadas, aunque nos quieran hacer creer que lo están. En el caso concreto de este trabajo, la imagen la casa y la violencia en su interior ocupan el centro de nuestras miradas. En “El huésped”, de la mexicana Amparo Dávila; “Mimoso”, de la argentina Silvina Ocampo (ambos de 1959) y “Después de martillar” (2012), de Yolanda Arroyo Pizarro, la violencia sufrida lleva a la acción transgresora que subvierte roles impuestos e historias únicas.

¹¹ Véase Guerra de Lemos, B. (2018, pp. 37-59).

En el caso de las dos primeras, Amparo Dávila y Silvina Ocampo se pueden enmarcar en la amplia y diversa generación que empieza a finales de los años 20 y que va hasta los años 60, en un largo periodo de cuatro décadas en las que se desarrollaron nuevas propuestas literarias en América Latina frente a la crisis del realismo, que ya no respondía con sus modelos a las necesidades literarias y artísticas. En la escritura de mujeres esa renovación, además de los marcos estéticos y formales, pone en cuestión, cada vez de manera más elaborada y contundente, los discursos del poder y de las Historias oficiales. Es importante decir que, aunque lo parezca en su momento, ese proceso no es del todo novedoso, y recordarlo es fundamental para romper con las estrategias de invisibilización de las resistencias, presentes desde los primeros momentos en las mujeres que cuentan o callan sus historias.

En los tres relatos se observan representaciones de las estrategias de empoderamiento a través de las relaciones con la casa, el cuerpo (entendido como casa simbólica) y la palabra literaria. Se destacan la permanencia y la reveladora necesidad de seguir hablando de los mismos temas, de diferentes maneras e incorporando nuevos enfoques. En “El huésped”, de Dávila (2011), que ha sido ampliamente estudiado por distintos especialistas desde el enfoque de lo fantástico, lo grotesco y lo sobrenatural, podemos vislumbrar una atmósfera de ese horror y peligro tan familiar y extraño a la vez, el *unheimliche*, la inquietante extrañeza de un visitante llegado a casa por las manos del marido y que aterroriza a las mujeres y a los niños presentes. El esposo vuelve a marcharse, pero el huésped sigue allí, con sus ojos amarillos y su forma desconocida o desdibujada a conciencia por la autora, ya que, tal vez, no se refiera a un ser concreto, sino a una representación de una estructura sistémica, patriarcal, violenta y acosadora, como nos cuenta la narradora-protagonista, innombrada y universal:

Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje. Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. [...] No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas. [...] La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror. [...] No fui la única en sufrir con su presencia. Todos los de la casa –mis niños, la mujer que me ayudaba en los quehaceres, su hijito– sentíamos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí. (p. 19)

En “Mimoso”, de Ocampo (1982), la atmósfera de lo insólito y lo macabro también se hace presente. El querido perro de la protagonista Mercedes fallece, y esta decide embalsamarlo. Sin embargo, el encuentro con el embalsamador se transforma en una

grotesca experiencia de acoso. En otro momento del relato, Mercedes recibe cartas anónimas con dibujos obscenos sobre su conducta, a lo que responde el marido destruyendo lo que le da felicidad, es decir, el perro embalsamado:

–Vamos a ver al animal –dijo el hombre, abriendo el paquete. Tomó a Mimoso por las patas traseras, y continuó:

–No está tan gordito como su dueña –y lanzó una carcajada. La miró de arriba abajo y ella bajó los ojos y vio sus pechos bajo el sweater demasiado ajustado. –Cuando lo vea listo le va a dar ganas de comerlo. (p.66)

Bajo la forma de un anónimo llegó la maledicencia a esa casa. Un dibujo obsceno ilustraba las palabras. El marido de Mercedes tembló de indignación: el fuego ardía en la cocina menos que en su corazón. Tomó al perro sobre sus rodillas, lo quebró en varias partes como si fuese una rama seca y lo arrojó al horno que estaba abierto.

–Que sea o que no sea verdad no importa, lo que importa es que lo digan. (p. 69)

Las narrativas operan, por lo tanto, en el sentido de representar lo no-dicho, lo no-contado, lo silenciado, sobre todo al empezar desde *otra perspectiva*, la de la mujer. Esta resignificación se establece a partir de un proceso de empoderamiento que trata de conferir poder o de devolver el poder arrebatado a las protagonistas. El cambio de lugar en el discurso es fundamental para que estas representaciones sean posibles. La literatura, y el arte en general que se constituye a partir de un lugar de enunciación consciente de ese protagonismo, fomentará nuevas representaciones.

Las mujeres que viven en la casa acosada por el *huésped* establecen una red de sororidad al unirse para acabar con la vida del terrible invitado, después de varios días de ataques violentos a ellas y a los niños. El relato lo cuenta en detalles y termina irónicamente victorioso: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (Dávila, 2011, p. 23). De acuerdo con Chávez y Arciniega en el artículo “La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila” (2018, p. 205), “nada de lo que ahí se describe es sobrenatural ni extraordinario; por el contrario, es la recreación del día a día”, es decir, precisamente en la rutina del entorno familiar irrumpe la violencia.

Ya en el relato de Silvina Ocampo (1982, p. 70), Mercedes recuerda que el taxidermista le había contado sobre el uso de productos venenosos en el proceso de embalsamado, y como su marido había destruido el perro y arrojado su cuerpo al horno, decide cocinarlo y servir el fatal manjar a los hombres presentes en una cena especial (el marido y el amigo de la familia que enviaba anónimos obscenos):

–Tendremos que llamar al peluquero –dijo el invitado, viendo la carne con cuero donde asomaban algunos pelos y, riendo a carcajadas, con una risa contagiosa, preguntó–: ¿La carne con cuero se come con salsa?

–Es una novedad –contestó Mercedes.

El invitado se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto.

–Mimoso todavía me defiende –dijo Mercedes, recogiendo los platos y secando sus lágrimas, pues lloraba cuando reía.

Estos dos relatos funcionan, en nuestra reflexión, en un eje de diálogo temático con “Después de martillar”. En los tres casos hay una presencia terrible en el espacio doméstico que amenaza, hiere y maltrata. En Dávila y Arroyo Pizarro la violencia física es mucho más explícita y amenazante, ya que los cuerpos de las mujeres son atacados directamente. En Ocampo la violencia es emocional, psicológica y simbólica, primero por miedo al acoso y a la desconfianza, y luego por la destrucción de seres/objetos amados.

En “Después de martillar” (Arroyo Pizarro, 2012, p. 14) Diana es una mujer que recuerda y repasa, en una suerte de proceso psicoanalítico, las más terribles experiencias vividas en su infancia al haber sido violada dentro de su casa por el padrastro:

El hombre que espera a que la madre salga al trabajo martilla como si Diana fuera de madera. También taladra al dejarlo al cuidado de la nena mientras mamá va a la farmacia. Mamá busca medicinas para la fiebre de Diana. Diana se aterra. El martilleo la desquicia. Sabe que es demasiado chica para soportar tanto peso sobre ella. Suda. Intuye que desarrollará fobias, traumas de la conducta, desconfianza excesiva con todas y cada una de sus parejas. Nadie podrá jamás penetrarla, tratarla con seductor anhelo. Cierra los ojos y mira hacia la pared del lado derecho por donde ve arañas deslizándose. Se promete que cuando sea grande, retrocederá en el tiempo.

Aunque con cierto cuidado, ya que consideramos que hay que acercarse al pensamiento freudiano sin olvidar las importantes problemáticas que implican el tratamiento del género y la figura femenina en su obra, nos referimos aquí a uno de los conceptos centrales de Freud, y sin duda uno de los más aplicados a los estudios literarios (tanto en la génesis misma del concepto como en sus diálogos posteriores): la idea de *Umheimliche*, que también hemos observado en Dávila. El término, de difícil, o tal vez imposible traducción, puede ser entendido como lo inquietante, lo ominoso, lo extraño, pero a la vez lo familiar, lo íntimo. Tantos matices llevan a la conjugación de estos elementos en expresiones como “la inquietante extrañeza” o “lo familiar peligroso o angustiante”. No existe consenso entre los muchos estudiosos, traductores y especialistas, incluso el mismo Freud expone en la primera parte de su ensayo *Das Unheimliche* toda la complejidad y dificultad de encontrar equivalentes en otros idiomas para el término. Creemos que, más allá de una cuestión filológica, la dificultad radica también en otros ámbitos, y uno de ellos es lo abarcador de la experiencia –a la vez personal y universal– que evoca.

2. Extraño, familiar y violento

En el cuento de Arroyo Pizarro, la irrupción del *Umheimliche* puede verse, de acuerdo con nuestra propuesta, como el horror de que lo familiar se vuelva agresión, violencia y violación. Por otro lado, es también *umheimliche* la estrategia de resistencia, consistente en un desdoblamiento del ser de la víctima que expone y revive el dolor del trauma. El investigador y traductor argentino Lionel F. Klimkiewicz (2014, p. 39), al comentar el texto freudiano en su excelente edición y traducción, afirma que:

[...] terminará demostrando que la voz heimliche coincide con lo Unheimliche, lo que le permite tomar la famosa definición de Schelling “se denomina Umheimliche todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... (en latencia) no obstante se ha manifestado.” Es decir que lo Umheimliche no sería nada nuevo sino algo que fue familiar a la vida psíquica y que se manifiesta como una presencia sin representación, un huésped que atraviesa la barrera protectora y que une el instante de lo siniestro con un instante de desamparo percibido por el sujeto.

Vemos que Diana niña sufre violencia en el espacio de la casa y de su cuerpo, tanto de manera física como emocional. Lo que estaba oculto se manifiesta como horror violento, en el seno de lo más familiar, como explica la cita anterior referida al pensamiento freudiano. Sin embargo, será también en el espacio metafórico de la casa y a partir de diferentes estrategias de empoderamiento que se dará respuesta a esta violencia. No obstante, el camino para llegar a ese momento se construye a través de largos años, que en pocas páginas la autora condensa en toda una vida de autoconstrucción. El relato colocará a la mujer en el centro, como la que cuenta y se cuenta rompiendo con las historias únicas. Según la ensayista afrobrasileña Joyce Berth (2018, p. 17):

[...] el proceso de empoderamiento, aunque pueda recibir estímulos externos diversos de la academia, las artes, la política, la psicología, las vivencias cotidianas etc, es un movimiento interno de toma de consciencia o del despertar de distintas potencialidades, que definirán estrategias de enfrentamiento de las prácticas del sistema de dominación machista y racista.

El personaje principal del cuento-monólogo, Diana, en un complejo proceso de desdoblamiento, se presenta como “Diana grande” y “Diana pequeña”, en el que la grande defiende a la pequeña, sin intervención ajena, y hace justicia frente al horror vivido en la niñez. Distintas posibilidades de interpretación se abren, ya que es posible considerar un desdoblamiento psicológico, en el que podemos ver una estrategia de resistencia y reconstrucción emocional:

Diana Grande llegará justo en ese punto de la historia. Se acercará a su oído. Juraré proteger a la pequeña, cuidarla del inicuo. No nos dejes caer en la tentación, mas líbranos de todo mal. Quebrará el cuello del hombre del martillo. Disfrutará su agonizante salivar. Contará cada glándula de su lengua colgada y asqueante mientras atestigua su asfixia [...] Regresa como su bushido único y personal para susurrar a Diana Pequeña una plegaria de protección en donde jura

que nada ni nadie va a hacerle más daño. Porque tuyo es el reino, el poder y la gloria. Con sus propias manos alojadas de pasión enfermiza, sostiene el cuello del padrastro muchos minutos después de que éste ya no se mueve (Arroyo Pizarro, 2012, p. 14).

En este cuento de Arroyo Pizarro hay que añadir otro elemento que juega un papel fundamental: la desconstrucción del discurso religioso conservador, que, lejos de proteger, legitima a menudo las relaciones familiares abusivas. También la figura del doble, profundamente analizada tanto en el ámbito del psicoanálisis como de los estudios literarios, será central como mecanismo del proceso de recuperación del poder arrebatado por la violencia sexual y del renacer de la protagonista, que construye su camino en búsqueda de la justicia de forma simbólica y física. En el ensayo ya mencionado, Freud afirma que

La representación del doble [...] puede adquirir nuevo contenido en los posteriores estadios de desarrollo del yo [...] El hecho de que exista una instancia así, que puede tratar al resto del yo como un objeto –es decir, que el hombre sea capaz de la observación de sí mismo– hace posible que la antigua representación del yo sea llenada de nuevo contenido [...] (Freud, 2014, p. 101)

Diana grande observa y abraza a Diana pequeña, a través del discurso literario la escritura enuncia el acto empoderador. El cuerpo-letrado reescribe su propia historia porque decide y entiende que es su derecho hacerlo.

3. Resurgir entre los lagartos. Reflexiones finales

Con relación a la violencia sexual perpetrada en el ámbito doméstico contra la protagonista del cuento, de Arroyo Pizarro, de acuerdo con un importante ensayo de la investigadora española Natalia Fernández Díaz-Cabal (2019, p. 90):

En perspectiva histórica, la violación ha sido un crimen que sucedía en la intimidad, en ese juego intrincado de silencios y silenciamientos. A la víctima la silenciaba su propio pudor; reconocer el agravio no hacía sino aumentarlo. Y el victimario se acogía a su silencio, una manera de perpetuar el delito impunemente, de disolverlo en el tiempo.

En el relato se rompe precisamente con uno de tantos silencios existentes alrededor de la violencia: el que lleva a la víctima a silenciarse y a cargar con el dolor a lo largo de toda su vida. Así como las protagonistas de Amparo Dávila y Silvina Ocampo, Diana se empodera para construir la resistencia. La esposa del cuento de Dávila crea una estrategia de tenacidad y lucha que logra eliminar el huésped (con la inestimable ayuda de otra mujer)¹². En Ocampo, Mercedes se vale de inteligencia, ironía y preciosos conocimientos

¹² Recordemos las palabras de bell hooks en *El feminismo es para todo el mundo* (2017), “Y tenemos la buena suerte de saber, y recordar todos los días de nuestras vidas, que la sororidad en la práctica es posible, que la sororidad sigue siendo poderosa.” (p. 40).

culinarios para urdir su fatal y justa venganza. Como hemos visto en Arroyo Pizarro (2012, p. 15), Diana, a su vez, sigue una trayectoria de regresión y desdoblamiento, en una suerte de cura mágico-emocional:

A partir de este nuevo reinicio, encontrará noches en que no ha tenido que empujar con las piernas, en que no ha tenido quien le parta el centro del alma, en que ha podido dormir sin interrupción toda una noche. Diana se toca los labios y mira el cielo de su habitación. Decide abrazarse. Se escurre, por unos segundos, sobre las sábanas para llegar hasta el cuerpo femenino que la acompaña y que despide feromonas.

Las respuestas que buscan serán establecidas a partir de sus propias construcciones y de sus propios cuerpos, tanto hacia el pasado como hacia el presente y el posible futuro a los que se apunta al final de los relatos. De acuerdo con Turcheman (2004, p. 26):

Vale la pena resaltar que la civilización griega no incluía las mujeres en su concepción de cuerpo perfecto, que era pensado y producido en los jóvenes en los cuales se aplicaba una dietética y una erótica y que a ellas les estaba prohibido participar en los cultos dionisiacos y beber la sangre del toro sagrado que confería VIR (fuerza). [...] También el mundo judeocristiano produjo un cuerpo femenino que **sólo por mediación del cuerpo del hombre**, del que es inmediatamente heredera, mediatamente se aproxima a la similitud con lo divino. (negrita nuestra).

Destacamos sobre todo la reflexión de Turcheman que nos ayuda a observar la ruptura de ese vínculo con el cuerpo masculino (que en los tres cuentos aparece como representación del dolor y la violencia). En ese sentido hay que subrayar otro elemento fundamental en la obra de Arroyo Pizarro: la orientación sexual e identitaria de la protagonista como una mujer lesbiana. Es importante considerar ese aspecto como uno de los elementos de resistencia, si entendemos la identidad lesbiana también como una acción política, acercándonos al pensamiento de la poeta y ensayista lesbiana afroestadunidense Cheryl Clarke (2009, p.150 [1981]) cuando afirma que “La lesbiana–esa mujer ‘que ha tomado a una mujer como amante’– ha logrado resistir el imperialismo del amo en esa esfera de su vida. La lesbiana ha descolonizado su cuerpo.”

Este aspecto es sumamente importante en el relato de Arroyo Pizarro, una vez que el proceso de empoderamiento, sanación y liberación del trauma realizado por Diana está mediado también por la liberación de la heterosexualidad obligatoria: “Resurgir entre los lagartos. Desovar los huevos de tortugas. Desembarcar, por fin, en un orgasmo que no se estrangula.” (2012, p. 15). De acuerdo con bell hooks:

[...] una lección que me ha acompañado siempre es que las mujeres no necesitamos depender de un hombre para nuestro bienestar y nuestra felicidad, ni siquiera para nuestra plenitud sexual. Este hecho abrió un mundo de posibilidades para las mujeres. [...] Si una mujer siente que necesita algo más que a sí misma para legitimar y validar su existencia, está regalando su poder de definirse

a sí misma: su agencia. Las mujeres lesbianas me inspiraron desde que era niña para reclamar mi propia autodefinición.

De esa manera, la comprensión de la identidad lesbiana como acción política no se refiere solo a las mujeres que se reconocen efectivamente como lesbianas, sino como una poderosa herramienta para todas las mujeres, ya que su empoderamiento se fortalece con la comprobación de la agencia y la legitimidad más allá de lo masculino. En el cuento, es también esa herramienta la responsable de que Diana pueda “volver en el tiempo” y abrazarse a sí misma cuando niña, en la búsqueda de vínculos afectivos no violentos, primero con una misma y luego con su prójima. No obstante, para poder hacerlo también pasará por el proceso de reparación, ya que “[...] no puede haber amor sin justicia. Si somos conscientes de ello, comprenderemos que [...] nos da fuerza para oponer resistencia a la dominación.” (hooks, 2017, p. 133).

Podemos concluir que las representaciones de la casa (el castillo, la torre) como local de encerramiento para la mujer, recurrentes en los cuentos tradicionales, aparecen resignificados en distintas autoras hispanoamericanas de los siglos XX y XXI, como imagen tanto del horror como del lugar de resistencia a los diferentes tipos de violencia impuestos. En los tres casos, el hogar que debería encarnar el espacio de seguridad y paz se transmuta en miedo y opresión, pero el cuerpo de la mujer –como la primera y única casa de la que dispondrá hasta el fin de sus días– será también el escenario de las estrategias de resistencia construidas. Como vimos, las autoras a las que nos acercamos dialogan con diferentes imágenes simbólicas (la atmósfera infantil o adolescente, la casa, el miedo, el horror, los monstruos innombrados). Las protagonistas no esperan a un salvador, ya que el patriarcado les ha enseñado que no existe salvación posible fuera de la resistencia forjada por ellas mismas. Y en cuanto a la Diana de Arroyo Pizarro, –una Ártemis del siglo XXI– se descoloniza, resiste, reacciona y renace; en palabra, cuerpo e identidad reconstruidos, realizando la *hazaña de convertirse en lo que se es*, como nos instruyó Rosario Castellanos¹³.

¹³ “La hazaña de convertirse en lo que se es (hazaña de privilegiados sea el que sea su sexo y sus condiciones) exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la pasión, de la insatisfacción o del hastío, sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre. [...] Y en esa conciliación, su existencia se inserta en el punto que le corresponde en el universo, evidenciándose como necesaria y resplandeciendo de sentido, de expresividad y de hermosura”. (Castellanos, 2010, p. 14)

Referencias bibliográficas

- Arroyo Pizarro, Y. (2012). *Lesbianas en clave caribeña*. Egales.
- Berth, J. (2018). *O que é empoderamento?* Coleção Feminismos Plurais. Letramento
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Paidós
- Castellanos, R. (2010). La mujer y su imagen. En *Mujer que sabe latín...* (pp. 9-21). Fondo de Cultura Económica.
- Chávez, M. L. y Arciniega, V. D. (2018). La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila. *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades de la Universidad de Guadalajara*, (74), 205-233.
- Clarke, C. (2009) "Lesbianismo, un acto de resistencia". Manifiestos gays, lesbianos y queer: testimonios de una lucha (1969-1994) / coord. por Rafael Manuel Mérida Jiménez. Icaria. pp. 149-164.
- Dávila, A. *Cuentos reunidos*. (2011). Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Díaz-Cabal, N. (2019). *Perséfone se encuentra a la manada. El trasluz de la violación*. Akal.
- Freud, S. *Das Umheimliche – Manuscrito inédito*. (2014). Texto bilingüe. Traducción, edición y comentarios de Lionel F. Klimkiewicz. Mármol-Izquierdo.
- Guerra de Lemos, B. (2020) "Discurso histórico y empoderamiento en las voces de tres escritoras de la diáspora africana en América Latina". En Greco, Gabriela de Lima & Fiuza, Adriana Aparecida de Figueiredo (org.) *Escrituras de autoría feminina e identidades ibero-americanas*. Autografía/UAM Ediciones, pp. 37-59.
- hooks, b. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Trad. Beatriz Esteban Agustí, Lina Tatiana Lozano Ruiz, Mayra Sofía Moreno, Maira Puertas Romo, Sara Vega González. Traficantes de Sueños.
- Ngozie Adichie, C. (2018). *El peligro de la historia única*. Trad. Cruz Rodríguez Juiz. Penguin Random House.

Ocampo, S. (1982). *La furia y otros cuentos*. Alianza.

Tucherman, I. (2004). *Breve história do corpo e seus monstros*. Nova Vega.

CAPÍTULO 7. *EL NIÑO PERFECTO*: NUEVAS DIDÁCTICAS DESDE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Dra. Blanca Hernández Quintana
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. Introducción

La innovación educativa pasa por ofrecer modelos de deconstrucción de las reapropiaciones a través de las cuales se va construyendo el sujeto político como parte de la comunidad, entendiendo el carácter político como un espacio fijo, pero no inamovible. Así, la enseñanza debe confrontar ese modelo homogeneizador y mostrar las diferentes opciones de un proceso en constante construcción y cuestionamiento, porque “no necesitamos aceptar lo que nos viene dado, podemos transformarlo” (Birulés, 2012, p. 30). El sistema binario de género limita el desarrollo libre y el “proceso educativo (formal y no formal) tiene que ver mucho con esa posibilidad e intencionalidad de contribuir en la formación de sujetos autónomos, responsables, solidarios, críticos, reflexivos” (Arias y Villota, 2007, p. 41). Y en la medida en que la educación, de alguna manera, continúa perpetuando este discurso uniformador en disciplinas como la literatura, es necesario trastocar los cánones normalizadores que dificultan la visibilidad y el desarrollo de los cuerpos disidentes ofreciendo nuevos modelos de identificación necesarios para reconocer la diversidad.

Desde hace años, las investigaciones y reflexiones teóricas que aportan los estudios de género desestabilizan el orden estructural identitario bajo el que se ha conformado la sociedad, un orden cerrado y fijo que anula la diversidad y estigmatiza la diferencia. A su vez, proponen privilegiar la diferencia y la singularidad frente a las políticas de identidad estable para “cuestionar la articulación, siempre conflictiva, entre las múltiples diferencias y calidades de relación” (Birulés, 2012, p. 29). Del mismo modo, el sistema educativo, garante de visibilizar y educar en igualdad, debe atender la diversidad pluridentitaria como forma de dar respuesta a una formación acorde al siglo XXI.

Nuevos retos se le presentan al feminismo que precisa de la urgente necesidad de no perder el sentido de una colectividad formada por múltiples voces que luchan por erradicar la desigualdad y la invisibilidad. También, nuevos retos se le presentan al

sistema educativo, que necesita dar respuesta a la amenaza de un cierto retroceso en cuestiones de igualdad y en el reconocimiento de los derechos del colectivo LGTBIQ. Y una de las soluciones pasa por implantar didácticas innovadoras que apuesten por educar en igualdad desde edades tempranas y por la formación del futuro profesorado en estas cuestiones para erradicar la exclusión y la desigualdad. Resulta necesario aplicar y canalizar en las aulas los postulados teóricos derivados de los estudios de género, que desde hace años sirve como base de reflexión y complementación del activismo social. Sentadas las bases teóricas y jurídicas de la igualdad logradas por el feminismo a lo largo de los siglos, sigue sin existir una igualdad real. El feminismo continúa abriéndose camino frente a, aparentemente, nuevos discursos que, cambiando solo el nombre, perseveran en el empeño por combatir su razón de ser. Ahora se cuestiona a través del argumento de la libertad de elección que, amparado en el neoliberalismo, “interpreta la coacción como libre elección” (Miguel, 2018, p. 37), una coacción más sutil pero que continúa controlando el cuerpo, la sexualidad y el deseo de las mujeres. Otra estrategia consiste en desaprobando su existencia, desde los sectores ultraconservadores, mediante la retórica de la llamada “ideología de género”. Con este término la Iglesia Católica pretende saturar de carga negativa el término *género* y asociarlo a una ideología igualándola a *falsedad* frente a su discurso *verdadero*. Y así, en este sentido, a la perspectiva de género, renombrada como “ideología de género”, se le atribuye la perversión interpretativa de promover los derechos humanos como herramientas para las reivindicaciones de las mujeres y de las minorías sexuales jugando a la confusión terminológica (Cornejo-Valle y Pichardo, 2017). Se trata de un discurso que construye un pánico moral sobre la idea de que el movimiento feminista y LGTBIQ amenazan los derechos de los hombres o las personas heterosexuales y suponen un riesgo para las familias. Todo al estilo de una supuesta Inquisición moderna (Borrás, 2018).

Presentamos una experiencia de innovación didáctica cuyo objetivo es trabajar la educación sexual no normativa a partir de la lectura del libro *El niño perfecto* (González y Cormand, 2012). El currículum oficial presenta un canon literario que evidencia la falta de referentes identitarios alternativos y la ausencia de textos que aborden la existencia de sexualidades periféricas, necesarias para educar en igualdad y en el reconocimiento de la diversidad sexual. Fundamentada desde la perspectiva de género, la educación integral del alumnado no puede desvincularse de la enseñanza de la multiplicidad de cuerpos y orientaciones sexuales no heterocentristas.

2. Didáctica literaria de la educación sexual no normativa

La didáctica tiene como objetivo estudiar las diferentes técnicas y métodos de enseñanza pero, sobre todo, implica en la praxis docente poner en práctica estrategias que requieren de una constante innovación y actualización. La innovación didáctica es la respuesta a un proceso de nuevos métodos de enseñanza-aprendizaje y de investigaciones de nuevos campos del conocimiento que generan un movimiento en desarrollo, “con distintas vertientes, que busca no excluir el sentido del saber, del trabajo docente, a la vez que recupera la importancia del trabajo, el deseo y la construcción de un proyecto personal por parte del alumno” (Díaz-Barriga, 2014, p. 144). Su puesta en marcha supone la articulación de nuevos proyectos pedagógicos y nuevos materiales con los que trabajar en las aulas, lo que representa una “buena alternativa a la enseñanza universitaria tradicional, por el espacio de experimentación, riqueza y creatividad que se genera pero, sobre todo, por un posicionamiento político y ético” (Onsés y Forés, 2020, p. 119).

Si nos centramos en la enseñanza de la literatura, tradicionalmente concentrada en el estudio y sistematización de la historia de la literatura desde el enfoque memorístico, sería conveniente una reorientación hacia la educación literaria, que va más allá de la competencia lectora. Supone la adquisición de la competencia literaria que “tiene que ver con multitud de aspectos personales y socioculturales que también han de ser considerados” (Núñez, 2012, p. 45). La lectura, además del desarrollo de la capacidad crítica, permite conocer y comprender mejor el mundo pues se trata de una disciplina que “trasciende con creces los contenidos de una única materia, dado que comprende la educación integral del ser humano y el aprendizaje a lo largo de la vida” (Ballester e Ibarra, 2015, p. 163). Se convierte, entonces, en una herramienta idónea para trabajar el cuestionamiento de lo normativo desde la perspectiva de género, el reconocimiento de la diversidad y la inclusión como base del sistema social. El diálogo literario que suscita la lectura posibilita el conocimiento personal, pero también el de los demás, y este diálogo que se genera desde edades tempranas contribuye en la construcción de la identidad y, del mismo modo, debería contribuir en la identificación y el reconocimiento de la diversidad que forma parte de la sociedad frente al orden normativo.

La educación sexual en las aulas no puede quedar reducida a las disciplinas de las ciencias de la salud o a las acciones tutoriales que, en muchas ocasiones, se limitan a dar información sobre la prevención de embarazos no deseados o sobre enfermedades de

transmisión sexual. Debe abarcar una formación más amplia que incluya los estudios de género, la sexualidad y la orientación sexual abordadas también desde una perspectiva no normativa. De esta manera, trabajar la educación sexual es hablar de emociones, de igualdad, de respeto o de diversidad contemplando un marco de actuación didáctica desde la transversalidad, porque así se “brinda a la persona la oportunidad de explorar sus propios valores y actitudes y desarrollar habilidades de comunicación, toma de decisiones y reducción de riesgos respecto de muchos aspectos de la sexualidad” (Calvo, 2020, p. 3).

Analizando los libros de lectura que aparecen en la educación formal, el canon literario sigue estando conformado, principalmente, por autores hombres, blancos, heterosexuales y de clase media-alta, y en la temática de sus historias siguen ausentes los cuerpos que el sistema ha considerado abyectos. Faltan modelos de representación diversas que den respuesta a las identidades que no encajan en las categorías binarias normativas y que, a su vez, generan modelos de exclusión. La educación transmite una serie de valores e ideologías que no son neutros. La escuela no es neutra y la educación literaria tiene la responsabilidad de formar a lectoras y lectores que desarrollen la capacidad crítica porque ayuda a desarrollar la empatía, a conocer la realidad, a “conocernos a nosotros y al mundo, educa la sensibilidad” (Núñez, 2001, p. 99). Pero, también, ofrece modelos de identificación bajo los que se van conformando el imaginario individual y colectivo. Y las representaciones que ofrecen los libros en la escuela siguen generando desigualdades y exclusiones. Se diseña un currículum hegemónico que necesita ser revisado y cuestionado, por eso “para poder aplicar pedagogías transgresoras habría que partir de cero, de una escuela para todes de verdad” (Sánchez, 2019, p. 59).

Asimismo, dentro de la educación literaria, una de las formas de llevar a cabo estas pedagogías transgresoras es aplicando en las aulas las reflexiones de la teoría *queer*, entendiendo lo *queer*, entre otros aspectos, como la visibilidad y el reconocimiento de aquellos cuerpos que se alejan de la norma por su identidad y orientación sexual, y que no responden al sistema heteronormativo. Esta transgresión es una innovación educativa en sí misma al apostar por una ontología deconstructivista que examina la otredad frente a los procesos educativos normalizadores, y hace tomar conciencia de las repercusiones excluyentes e imperceptibles de dicha normalización. No se trata, pues, de un proceso de inclusión totalitaria que tendería a fagocitar la diferencia para uniformarla, sino de conservar la diferencia social alterando el pensamiento hegemónico. Las representaciones

binarias que ofrecen las lecturas propuestas en el currículum oficial impiden conocer los cuerpos considerado abyectos, cuerpos que sufren por ser creados a través del forzado cumplimiento de las reglas del género y “que llevan las marcas de la violencia y el dolor” (Butler, 2006, p. 84). Se trata de cuerpos que luchan por sus derechos, por su visibilidad a partir de la deconstrucción de un sistema estructural normativo y la construcción de un mundo en el que todas las personas tengan cabida.

Del mismo modo, la didáctica literaria debe romper con la lógica sistemática de la normalidad y transformar la lectura en un proceso de interpretación individual y social que cuestione la construcción de la subjetividad de manera fija y estable a través de la reflexión y el pensamiento crítico. Pero también, a partir de lecturas donde la diferencia ocupe un lugar central, porque es “la identificación la que permite el autorreconocimiento y la falta de reconocimiento” (Britzman, 2002, p. 205). La aparición de personajes homosexuales, transexuales, bisexuales... en las páginas de los libros de la literatura infantil y juvenil rompe con las jerarquías oficiales y convierte lo raro en natural y, a su vez, propicia la creación en las aulas de un espacio de compromiso y libertad.

Nuestra propuesta de innovación didáctica pretende ser un espacio de debate que cuestione las categorías normativas y reflexione sobre la necesidad de conocer cómo se articula la identidad a partir de la exclusión. Su objetivo es ofrecer modelos literarios que desestabilicen la hegemonía de la normalidad.

3. Práctica docente y método

Esta práctica docente se desarrolla en el Grado de Educación Primaria de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en concreto en la asignatura Educación literaria y estética del cuarto curso, durante el primer semestre del curso 2019-20.

En un primer momento, se parte de una metodología expositiva para enseñar, ampliar y aclarar determinados conceptos que son necesarios conocer para aplicar y comprender los objetivos, y que pone de manifiesto la falta de información y de formación sobre los temas de género. Así, comenzamos explicando conceptos como *queer*, no normativo, heterocentrismo, feminismo, transexualidad, intersexualidad, etc. Una vez realizada la parte expositiva, nos apoyamos en una pedagogía constructivista (Ortiz, 2015) para que sea el propio alumnado quien vaya construyendo métodos de enseñanza-aprendizaje dirigidos a la elaboración de nuevos modelos de praxis docente. Nuestra propuesta

prioriza el aprendizaje significativo para que exista una conexión entre lo que están aprendiendo y sus experiencias vitales. Debe haber una correlación entre el aprendizaje y su aplicación en la vida real.

La metodología interactiva y colaborativa organiza la participación y el trabajo del alumnado mediante preguntas, reflexiones y debates para que piense, formule preguntas, plantee problemas, resuelva dudas e interaccione con el resto de los y las estudiantes. Esta práctica se desarrolla en cuatro sesiones de clase de dos horas de duración cada una.

3.1. Desarrollo

Terminada la metodología expositiva, proponemos la lectura de *El niño perfecto* (González y Cormand, 2012). Se trata de un álbum ilustrado cuya publicación se ve rodeada de polémica y que lleva a la editorial a clasificarlo en su colección para adultos. Se trata de “un libro de esos que los especialistas llaman «desasosegantes» o, más bien, «perturbadores». De hecho es un libro que ha debido ser prohibido por muchos mediadores” (Anatarambana, 2013).

Desde el mismo título invitamos a las lectoras y a los lectores a realizar una representación simbólica de lo que significa ser un niño perfecto: obediente, bueno, educado, etc., e inconscientemente van concretando en qué consiste esa perfección. Antes de su lectura, les preguntamos qué significa ser una niña o un niño perfecto. Hacemos lluvia de ideas. Luego ofrecemos la definición del DRAE de la palabra perfecto: “que tiene el mayor grado posible de bondad o excelencia en su línea”. Imaginamos, entonces, que se trata de una persona excelente, y debatimos sobre lo que significa ser una persona excelente. Les preguntamos si se consideran personas excelentes y contestan que no, así que hacemos un listado de aquellos aspectos, personales o no, que consideran que no son perfectos y comprobamos que entre ellos no se encuentran ninguno que haga referencia a la identidad u orientación sexual. Además, a través de dicho listado constatamos que todas las personas son diferentes entre sí y se reflexiona sobre este aspecto.

A continuación leemos el libro proyectado en la pizarra. La historia narra la vida de Daniel, un niño que cada mañana se pone el uniforme y él solo se hace el nudo de la corbata. En el colegio se sienta en primera fila para atender bien al profesor. Luego ayuda a su madre a poner la mesa, hace los deberes y saca a pasear al perro. Después recibe con devoción sus lecciones de piano y antes de acostarse lee su cuento favorito. Para todos es

el niño perfecto. Pero tiene un secreto: cada noche, cuando nadie lo ve, se transforma: Daniel se viste de mujer. Y los tonos crudos de las ilustraciones del cuento cobran color y viveza en la última ilustración con el rosa de sus labios pintados, su sombrero y su boa fucsia, sus pendientes, el collar de perlas y el traje de mujer, mientras se mira, con cierto aire de tristeza, en el espejo.

Analizamos el cuento y las sensaciones que nos produce. La historia es perturbadora tanto en cuanto trastoca el orden y el concierto normativo, pero lo es para la mirada de las personas adultas que convierten en aberrantes y monstruosas este tipo de actitudes. Daniel tiene que disimular que se siente mujer en una sociedad en la que “se mantiene una noción de *normalidad* que necesita de un *otro* monstruoso y anormal” (Platero, 2012, p. 140) para existir. Así, el cuento resulta perturbador frente a lo cotidiano en la medida en que transgrede las categorías binarias normativas, pero también resulta perverso porque sus principios “rechazan la utilidad a la vez que reclaman la desviación como un ámbito de interés” (Britzman, 2002, p. 202). El problema no lo tiene Daniel, él tiene un secreto y que querer ser mujer sea su secreto sí es un problema para la sociedad, que lo transforma en algo monstruoso y anormal. El final es inesperado porque desestabiliza y escandaliza, porque su conducta se desvía de lo *normal* y, en este caso, de lo perfecto. Acaso Daniel deja de ser perfecto porque quiera ser mujer. Él sí lo siente así porque lo hace por las noches, mientras nadie lo ve y ha aprehendido que no puede transgredir las fronteras simbólicas entre lo público y lo privado.

Analizamos en voz alta cada detalle del cuento y sus ilustraciones. Al principio todo parece ir bien, aunque aparecen detalles, como el uniforme, marca reguladora de la educación que homogeneiza y anula la expresión de la diversidad y la personalidad a través de la vestimenta, y la corbata, símbolo de masculinidad normativa, que representan marcas de categorías binarias que la escuela tiende a reforzar. Las cosas no son como parecen, pero nunca lo son. El libro perturba porque trastoca las normas del orden social imperante, y esa perturbación es necesaria para romper con la tiranía de la heteronormatividad impuesta. Seguramente, escandaliza más a la mirada de los adultos que a la de los niños y niñas, que aún no han interiorizado, del todo, los prejuicios contaminados que imponen las jerarquías identitarias. Naturalizar las identidades y orientaciones sexuales desde edades tempranas es fundamental, y los libros se convierten en una herramienta idónea para trabajar orientaciones sexuales no normativas desde la perspectiva *queer*. Aunque las actividades y preguntas que desarrollamos en el aula parten

de una preparación y organización previas, su puesta en práctica es abierta y flexible, y se adapta a nuevos debates que puedan surgir a partir de sus dudas o reflexiones, como el de la idoneidad de llevar a cabo esta lectura en Primaria. Así, la práctica se va enriqueciendo con sus aportaciones. Surgen cuestiones y puntos de vistas que *a priori* no se habían contemplado y que dan pie a nuevas interpretaciones.

Una vez analizado y debatido el contenido del libro, se desarrollan actividades que promuevan la reflexión y el pensamiento crítico. Les pedimos que hablen de sus gustos, miedos, deseos, etc., para comprobar que todas y todos somos diferentes, y nuestros miedos y deseos también lo son. Analizamos a Daniel, sus comportamientos, sus miedos, sus sentimientos, etc., y pensamos en cuántos danielés van a pasar por sus aulas. No es Daniel quién tiene que cambiar, sino la mirada de los otros y las otras, creada bajo una cultura, reforzada en la escuela, que tiende a preservar un sistema heterocentrista. Para finalizar, el alumnado debe desarrollar dinámicas didácticas para trabajar este libro en el aula y exponerlas en voz alta.

3.2. Resultados

Para la valoración de los resultados se ha optado por una metodología de corte cualitativo que parte de la observación y se basa en el análisis de las reflexiones y los debates del alumnado. Además, hemos pasado un cuestionario *ad hoc* para valorar los resultados.

Tabla 1.

Resultados obtenidos en la valoración de la intervención didáctica

	Nada	Poco	Regular	Bastante	Mucho
He trabajado antes esta temática	82,6%	10,8%	6,0%	0,6%	0%
Conocía todos los conceptos	34,5%	10,3%	25,6%	20,5%	9,5%
He asimilado la necesidad de su aplicación en el aula	0,8%	2,7%	15,3%	16,5%	64,7%
La metodología empleada ha sido la apropiada	0,8%	1,5%	6,4%	42,0%	49,3%
Trabajaré esta temática en el aula	1,7%	17,9%	23,5%	24,4%	32,5%

Nota: esta tabla muestra el vaciado del cuestionario realizado por el alumnado para la valoración de la intervención didáctica.

En el primer ítem observamos que un elevado número de alumnos/as no ha trabajado antes esta temática y comenta que no se había parado a analizar que en los libros leídos durante su etapa educativa solo aparecen representaciones heterocentristas, y cómo esas representaciones se normalizan y van condicionando la construcción del imaginario social. En la segunda pregunta comprobamos que la mayoría no conocía bien determinados conceptos, por ejemplo, la diferencia entre sexo y género, entre transgénero y transexual o identidad y orientación sexual. Gran parte del alumnado ha asimilado la necesidad de su aplicación en el aula, aunque comenta que no ha recibido formación sobre educación sexual, salvo en acciones tutoriales puntuales durante la etapa de la Educación Secundaria y que van más destinadas a informar sobre enfermedades de transmisión sexual o embarazos no deseados. Les ha parecido apropiada la metodología empleada y la mayoría reconoce que desconocía la existencia de una literatura destinada al público infantil y juvenil con protagonistas con identidad y orientación sexual no normativa. Un elevado número del alumnado expresa inseguridad y también miedo ante las posibles reacciones de las familias si tratase este tipo de libros, y no se siente muy seguro/a de llevar a cabo este tipo de dinámica en las aulas. Cuando hablan de estos miedos e inseguridades ante las posibles reacciones de las familias, acudimos al currículum y trabajamos el protocolo de acompañamiento del alumnado trans y la atención a la diversidad de género en los Centros educativos (Gobierno de Canarias, 2019). Añaden, además, que les falta formación para trabajar esta temática. Los resultados nos permiten comprobar la necesidad de formar al futuro profesorado en la igualdad de género y en la diversidad sexual.

3.2. Conclusiones

Este tipo de experiencias innovadoras, por una parte, enriquece al profesorado por las aportaciones que proporciona el alumnado y, por otra parte, porque permite analizar el estado de la cuestión desde su perspectiva. Posibilita tomar conciencia de las fortalezas, debilidades y oportunidades. Además de la inclusión de las nuevas tecnologías, la innovación pedagógica pasa por ofrecer nuevas metodologías didácticas que atiendan aspectos tan personales, pero tan decisivos en la formación individual, como el de la construcción de la identidad y la orientación sexual libre. Desde el siglo XX surge el debate sobre la construcción de nuevos modelos educativos que respondan a las necesidades de una nueva sociedad. Se debate sobre la implantación de corrientes, como las diversas expresiones del pragmatismo en la educación, la aplicación del modelo de

objetivos conductuales que establece los comportamientos que debe manifestar el alumnado, etc., pero todos se topan con una visión educativa centrada en la retención de información sin sentido y en la falta de una apuesta por el desarrollo del pensamiento crítico y la reflexión en el alumnado. De ahí que, en ocasiones, hemos observado actitudes y comentarios que parecen responder más a una corrección política que a una opinión, ya sea por no ofender o por no evidenciar públicamente un comportamiento excluyente o insultante. Estos comentarios suelen comenzar: “no soy homófobo, pero...”.

El sexo y la sexualidad continúan siendo un tabú del que es difícil hablar. Sigue existiendo mucho desconocimiento sobre estas realidades, y en ocasiones resulta complicado desmontar en las aulas determinados estereotipos sexistas o prejuicios que han ido normalizando. Para empezar, falta educación sexual en las aulas y para continuar, formación y concienciación por parte del profesorado. Además, el restringido currículum único al que está sometido el sistema educativo dificulta que se trabaje la diversidad desde la transversalidad.

La escuela es una institución que juega un papel primordial como agente transformador, agente de cambio. La ética pública debe prevalecer sobre una moral privada que ha oprimido y anulado la diversidad sexual para perpetuar la normalidad. Por eso, desde la educación literaria, de manera transversal, consideramos imprescindible perturbar los cimientos bajo los que se ha consolidado el sistema heterocentrista normativo.

Referencias bibliográficas

- Anatarambana (2013). Nuestra recomendación: *El niño perfecto*.
<http://anatarambana.blogspot.com/2013/10/nuestra-recomendacion-el-nino-perfecto.html>
- Arias, G. y Villotas, F (2007). De la política del sujeto al sujeto político. *Ánfora*, (23), 39-52.
- Ballester, J. e Ibarra, N. (2015). La formación lectora y literaria en contextos multiculturales. Una perspectiva educativa e inclusiva. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, (27), 161-183.

- Birulés, F. (2012). La distancia como figura de la comunidad, Hannah Arendt. En M. Segarra (Ed.). *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. (pp. 29-41). Icaria.
- Borrás, M. (11 de julio de 2018). La “ideología de género”, el discurso ultracatólico usado por Pablo Casado que intenta desacreditar el feminismo. *Eldiario.es*. https://www.eldiario.es/sociedad/ultracatolico-Pablo-Casado-desacreditar-LGTBI_0_791621200.html
- Britzman, D. (2002). La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas. En R. Mérida (Ed.). *Sexualidades transgresoras*. (pp. 197-228). Icaria.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Calvo, S. (2019). Educación sexual con enfoque de género en el currículo de la educación obligatoria en España: avances y situación actual. *Educatio siglo XXI*. <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/51264>
- Cornejo-Valle, M. y Pichardo-Galán, J. (2017). La “ideología de género” frente a los derechos sexuales y reproductivos. El escenario español. *Cadernos Pagu* 50, 2-33.
- Díaz-Barriga, A. (2014). Construcción de programas de estudio en la perspectiva del enfoque de desarrollo de competencias. *Perfiles Educativos*, (36), 142-162.
- Gobierno de Canarias (2019). Protocolo de acompañamiento al alumnado Trans* y atención a la diversidad de género en los centros educativos de Canarias. <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/edublog/cprofeslaspalmasdegran Canaria/2019/03/28/hoja-de-ruta-protocolo-de-acompanamiento-al-alumnado-trans-y-atencion-a-la-diversidad-de-genero-en-los-centros-educativos-de-canarias/>
- González, A. y Cormand, B. (2012). *El niño perfecto*. SD Edicions.
- Miguel, A. (2018). *Neoliberalismo sexual*. Cátedra.
- Núñez Delgado, P. (2012). La educación literaria en el ámbito escolar: revisión conceptual y propuestas didácticas. En M. Bermúdez y P. Núñez (Eds.). *Canon y educación literaria* (pp. 44-65). Octaedro.

Núñez Ruiz, G. (2001). *La educación literaria*. Síntesis.

Onsés, J. y Forés, A. (2020). Co-docencia en la universidad desde una ontología del devenir. *RIDU. Revista de Innovación Docente Universitaria*, (12), 118-124.

Ortiz, D. (2015). El constructivismo como teoría y método de enseñanza. *Sophia*, (19), 93-110.

Platero, R. (L.) (2012): De `La parada de los monstruos´ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa. *Feminismo/s*, 19, 127-142.

Sánchez, M. (2019). *Pedagogías Queer*. Catarata.

CAPÍTULO 8. CONSIDERACIONES SOBRE LA CARGA IDEOLÓGICA DE LAS OBRAS LEXICOGRÁFICAS

Carmen González Gómez
Universidad de Salamanca

1. Introducción

Las obras lexicográficas, como el resto de las manifestaciones discursivas, se contaminan a menudo de las ideologías imperantes. Todavía hoy, la última edición del diccionario de la Academia define *deicidio* como la “acción de dar muerte a Dios, referido especialmente a la de Jesucristo”, y *amor* como un “sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”. La cosmovisión católica o judeocristiana no es la única que se infiltra. Se reconocen también sesgos antropocéntricos, políticos o epistemológicos que dejan entrever un posicionamiento implícito por parte del autor de la definición.

La cosmovisión sexista es otro de los imaginarios que permea los diccionarios. En el informe que elaboró la Real Academia Española sobre el lenguaje inclusivo en el 2020 se mantenía la posición tradicional sobre el desdoblamiento —esto es, que el uso del masculino genérico no incurre en ningún tipo de discriminación lingüística—, pero se reconocía, en cambio, que el diccionario conserva residuos misóginos que conviene seguir depurando. Esta impureza se pone de manifiesto de diferentes modos. En algunos casos, con definiciones asimétricas de términos equivalentes para los dos sexos —por ejemplo, en los órganos sexuales—; en otras, con entradas que solo contemplan la forma femenina, como *marisabidilla*, que, hasta la última edición, se definía como “mujer que presume de sabia” (hoy ya está incluido *marisabidillo*). También con definiciones que revelan una actitud misógina, como *callo*, que aparecía definida como “mujer muy fea”, en lugar de como ‘persona muy fea’; o con acepciones que ponen de manifiesto la falta de perspectiva de género y de precisión lexicográfica, como *baboso*, en cuya entrada puede leerse aún: ‘dicho de un hombre: enamorado y molestamente obsequioso con las mujeres’.

Este trabajo reflexiona sobre el contenido ideológico presente en los diccionarios de la Academia, con especial atención a la edición actual y al ámbito de la religión y el sexismo.

Adopta el enfoque de los análisis críticos del discurso y de la lexicografía crítica para desvelar supuestas formas de discriminación lingüística. Tiene como objetivo describir cuáles son los principales prejuicios instaurados y qué definiciones deberían modificarse en aras de eliminar las impurezas. Pretende, en definitiva, despertar una conciencia crítica sobre la práctica lexicográfica.

2. Marco teórico

La corriente que sirve de marco teórico a este ensayo es el análisis crítico del discurso (ACD, en adelante). Esta propuesta se desarrolla a partir de 1990, en parte como una continuación del Critical Linguistics (CL) (Kress y Hogue, 1979; Fowler *et al.*, 1983). La piedra angular de ambas es la asunción de que el discurso es ideológico y de que los signos lingüísticos no son arbitrarios (Wodak y Meyer, 2001, p. 3).

Los principales exponentes de la corriente son Fairclough, Wodak, Van Dijk y Chilton. Su objetivo es desentrañar los motivos sociales que subyacen al uso de determinados signos lingüísticos, desvelar la razón ideológica que explica la asociación de determinados significantes a ciertos significados (Fairclough, 1992; Chouliaraky y Fairclough, 1999; Fairclough y Wodak, 1997). La tesis de partida es que el discurso desempeña un papel fundamental en procesos en los que se ejerce la exclusión y la dominación (Martín Rojo, Pardo y Whittaker, 1998, p. 10).

La publicación fundacional de los estudios críticos es *Language and Power* (Fairclough, 1989), que analiza los discursos de Thatcher en relación con la noción de *poder*. La nueva hegemonía neoliberal instaurada en Inglaterra a principios de los ochenta interesó a los autores del ACD porque tuvo en parte carácter lingüístico-discursivo (Fairclough y Wodak, 1997, p. 387).

Para este enfoque, el discurso construye realidades. El poder se instaura en la esfera cultural con ayuda del lenguaje. En palabras de Fairclough (1992, p. 64): “discourse is a practice not just of representing the world, but of signifying the world, constituting and constructing the world in meaning” (Fairclough, 1992, p. 64). Esta perspectiva es heredera tanto de la tradición posmoderna como del legado marxista; concretamente de los análisis que apuntan a la injerencia del capitalismo en la dimensión cultural y en la esfera discursiva. Así, Fairclough (1999, p. 47) asocia, por ejemplo, los cambios de

paradigma económico a las transformaciones del discurso. El lenguaje no es, en consecuencia, un reflejo de la realidad, sino una de sus partes constitutivas.

Dado que las prácticas lingüísticas instauran una determinada ideología, es trabajo del análisis crítico despertar la conciencia de la sociedad civil. Las principales líneas exploradas en este sentido han sido las prácticas lingüísticas patriarcales, la ideología racista o nacionalista, y los sesgos ideológicos de la lexicografía. El interés por la interrelación entre discurso e ideología en los diccionarios ha dado lugar al nacimiento de una disciplina denominada *lexicografía crítica*, cuyo cometido es hallar dentro de las obras lexicográficas sesgos ideológicos en relación con la política, la religión, el sexo, el género o la etnia.

Rodríguez Barcia (2018) enumera los cinco principios que asume la disciplina en relación con el diccionario: 1) es subjetivo, en lugar de una obra descriptiva y sin ideología; 2) es un producto lexicográfico sujeto a discusión; 3) tiene la capacidad de reconstruir la realidad y promover una determinada cosmovisión; 4) es un vehículo identitario, un aval lingüístico parajurídico y una forma de mediación social; y 5) todos los diccionarios, antiguos y modernos, son obras ideologizadas.

Es importante aclarar que cuando se habla de la *ideología* del diccionario no se pone en tela de juicio que deba incluir determinados términos. En España fue sonada la polémica de la voz *gitano*, que aparecía definida como *trapacero*; o la de *mujer pública*, cuya entrada reza todavía *prostituta*. La lexicografía crítica no se centra tanto en estos conflictos. Asume que todas las voces que se utilizan deben aparecer en el diccionario, convenientemente marcadas. Su objetivo va más allá: consiste en desvelar la ideología subyacente que se infiltra en las definiciones y que pasa desapercibida para la mayor parte de los hablantes.

De manera popular, las obras lexicográficas se entienden como depositarias de la verdad y la objetividad. Establecen una frontera entre lo que existe y lo que no. Las palabras que no se recogen quedan a ojos de muchos en una especie de limbo al no contar con el beneplácito de las instituciones. Algunos hablantes, cuando constatan que un término de los que utilizan no aparece en el diccionario, afirman que esa palabra no *existe* o que es incorrecta.

Lejos de constituir un reflejo fidedigno de la realidad, los diccionarios se impregnan de las ideologías dominantes. Ya Dubois (1971, p. 99) advertía de que las obras lexicográficas son *textos culturales*. En la misma línea, muchos estudios contemporáneos (Pérez, 2000; Svensén, 2009; Rodríguez Barcia, 2016) analizan el papel que desempeña el diccionario en la construcción social y cultural de la realidad.

Este trabajo tiene como cometido reflexionar sobre los sesgos ideológicos presentes en el diccionario de la Academia, con el fin de despertar una conciencia crítica sobre el lenguaje. Su objetivo es revisar las definiciones en aras de detectar impurezas en relación con dos ámbitos temáticos: la tradición judeocristiana y el sexismo.

3. Análisis

Este estudio toma como punto de partida el análisis de Rodríguez Barcia (2012). En su artículo *El análisis ideológico del discurso lexicográfico* repasa los sesgos presentes en el diccionario de la Academia que revelan un posicionamiento por parte del lexicógrafo. Rodríguez Barcia (2012, p. 151) establece cuatro categorías para dar cuenta de esta ideologización: la modalidad epistémica, que lleva a pronunciarse sobre lo que se considera cierto o no; la deontica, que se refiere a lo que es obligatorio o debe estar prohibido; la volitiva, relacionada con lo que se concibe como deseable o indeseable; y la apreciativa, que lleva a considerar lo que se define como negativo o positivo.

Como recoge la tabla, Rodríguez Barcia expone algunas definiciones del *DRAE 2001* que dejan entrever esta subjetividad. Así, por ejemplo, en la comparación entre *creador* y *ufología*, se observa una clara diferencia de consideración por parte del lexicógrafo. La primera de ellas aparece sin ninguna marco o contorno que aclare que pertenece al mundo religioso; asume de manera acrítica que Dios ha sacado las cosas de la nada. La *ufología*, en cambio, se define como un *simulacro de investigación* basado en una creencia que se considera espuria.

Tabla 1.
Clasificación de modalidades

<i>Categoría</i>	<i>subcategoría</i>	<i>Ejemplos</i>
Modalidad epistémica	de certeza	creador, ra. 2. adj. Se dice propiamente de Dios, que sacó todas las cosas de la nada.
	de incerteza	ufología. 1. f. Simulacro de investigación científica basado en la creencia de que ciertos objetos voladores no identificados son naves espaciales de procedencia extraterrestre.
Modalidad deóntica	obligatoriedad	religión. 2. f. Virtud que mueve a dar a Dios el culto debido.
	prohibición/ advertencia	aborto. 2. m. Interrupción del embarazo por causas naturales o deliberadamente provocadas. Puede constituir eventualmente un delito.
Modalidad volitiva	deseable	sermón. 1. Discurso cristiano u oración evangélica que predica el sacerdote ante los fieles para la enseñanza de la buena doctrina.
	no deseable	pervertir 1. tr. Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc. U. t. c. prnl.
Modalidad apreciativa	positiva	piedad. 1. f. Virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión.
	negativa	hechicería. 1. f. Arte supersticioso de hechizar.

Rodríguez Barcia (2012, p. 151)

Lo mismo sucede con la modalidad deóntica; la inclusión del adjetivo *debido* en la definición de *religión*, y la advertencia de que el aborto puede constituir eventualmente un delito suponen un juicio moral encubierto. La modalidad volitiva, que enfrenta lo que se considera deseable y lo que no, se observa en el par *sermón-pervertir*. En la definición del primero se califica la doctrina como *buena*; en la segunda, se considera la fe como algo que no debería ser viciado o pervertido. Por último, en la pareja *piedad-hechicería*, se incluye una acepción propia del ámbito religioso sin marcar, mientras la hechicería se define como un arte supersticioso.

De estas ocho definiciones extraídas del *DRAE 2001*, cinco de ellas (*religión*, *sermón*, *pervertir*, *piedad* y *hechicería*) continúan vigentes, sin ninguna modificación. No son las únicas en las que se aprecia un sesgo religioso. En la siguiente tabla mostramos algunos ejemplos de entradas contaminadas por el imaginario judeocristiano. Ninguna de ellas lleva la marca correspondiente (*rel.*). La primera, *deicidio*, mencionada en la Introducción, privilegia el mundo católico por encima de otras cosmovisiones como la grecolatina. Sostiene que el término se refiere de manera especial al asesinato de Jesucristo.

La segunda, *castidad*, se define como una *virtud*, en lugar de como una *cualidad*, término que sería más aséptico. Se considera así implícitamente que abstenerse de la actividad sexual es propio de alguien virtuoso. En la entrada de *sagrado* se asume la existencia de la divinidad de forma acrítica, en lugar de incluir un contorno que aclare que se restringe al campo religioso. Lo mismo sucede con *demonio* y *ángel*. Ambas aparecen sin la marcación correspondiente y con la inclusión de términos como *espíritu*, *mal* o *espíritu angélico* en el *definiens* tratados como si fuesen realidades objetivas.

La voz *pureza* se define en su segunda acepción como “virginidad, doncellez”, sentido que se toma prestado del ámbito religioso, donde la virginidad de la mujer se entiende como sinónimo de pureza. Al igual con *pecadora*, que se define como prostituta coloquialmente, cuando no se utiliza hoy en día con ese sentido y debería marcarse como en desuso y como despectivo.

Ni *precepto* ni *espíritu* incluyen un contorno que aclare que se refieren al terreno de la religión; la primera alude a los mandamientos divinos como si se tratase de una realidad objetiva; la segunda se refiere a los seres inmateriales dotados de razón. En *lujuria*, el adjetivo *excesivo* introduce también un sesgo que implica un posicionamiento por parte del autor de la definición. *Súcubo* está directamente tomada del terreno de la religión católica; y en *alma* se reconoce asimismo la influencia de la cosmovisión aristotélica y su concepción tripartita del alma como principio insuflador de vida, que después heredó el cristianismo.

Tabla 2.
Definiciones del DLE con sesgo ideológico

Deicida	1. m. Acción de dar muerte a Dios, referido especialmente a la de Jesucristo.
Castidad	2. f. Virtud de quien se abstiene de todo goce carnal.
Sagrado	1. adj. Digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad.
Demonio	3. m. Espíritu que incita al mal.
Ángel	3. m. Persona en quien se suponen las cualidades propias de los espíritus angélicos, es decir, bondad, belleza e inocencia.
Pureza	2. f. Virginidad, doncellez.

Pecadora	3. f. coloq. prostituta .
Precepto	3. m. por antonom. Cada uno de los preceptos del decálogo o mandamientos de la ley de Dios.
Espíritu	1. m. Ser inmaterial y dotado de razón.
Lujuria	1. f. Deseo excesivo del placer sexual.
Súcubo	1. adj. Dicho de un espíritu, diablo o demonio: Que, según la superstición vulgar, tiene comercio carnal con un varón, bajo la apariencia de mujer. U. t. c. s. m.
Alma	1. f. Principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida.

La definición de *amor* contiene asimismo impurezas heredadas de la tradición cristiana o incluso platónica. La primera acepción da por sentado que el ser humano está incompleto y que necesita unirse con otro ser. La segunda define el *amor* como un sentimiento que empuja a comunicarse y a crear, aseveración propia del terreno religioso.

Tabla 3.

Definición de amor del DLE

Amor	1. m. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser. 2. m. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
-------------	--

Además de la visión judeocristiana, el imaginario androcéntrico también permea en ocasiones el diccionario. Esta injerencia da lugar a asimetrías en el uso de los términos o a la inclusión de prejuicios sexistas. Los órganos y las prácticas sexuales, por ejemplo, no aparecen tratados de manera simétrica. La voz *vagina* se define como el órgano de las hembras; en *pene*, sin embargo, se hace la distinción entre el hombre y el resto de los mamíferos machos. En las prácticas sexuales también hay diferencia; mientras *felación* se define como la estimulación bucal del pene, de *cunnilingus* se dice que es una práctica que consiste en “aplicar la boca a la vulva”.

Tabla 4.*Definiciones del DLE sobre órganos y prácticas sexuales*

Vagina	1. f. Conducto muscular y membranoso de las hembras de los mamíferos que se extiende desde la vulva hasta la matriz.
Pene	1. m. Órgano masculino del hombre y de algunos animales que sirve para miccionar y copular.
Cunnilingus	1. m. Práctica sexual consistente en aplicar la boca a la vulva.
Felación	1. f. Práctica sexual consistente en la estimulación bucal del pene.

Respecto a la discriminación lingüística de género, la Academia se muestra cada vez más concienciada. En el informe que elaboró (2020), a petición de la entonces Vicepresidenta Calvo, sobre el uso del masculino genérico en la Constitución, la Real Academia Española mantuvo su posición tradicional, pero reconoció que en los diccionarios había residuos misóginos que convenía depurar. Incluía para ello, al final del informe, una serie de enmiendas lexicográficas.

Uno de los cambios que llama la atención es la sustitución sistemática del sustantivo *hombre*, entendido como genérico que abarca a los dos sexos, por *ser humano* o *persona*. La modificación introducida no deja de ser novedosa, ya que al mismo tiempo que se defiende que el masculino genérico no acarrea ninguna discriminación lingüística hacia la mujer, se eliminan del diccionario todas las referencias al *hombre* entendidas como sinónimo de ser humano.

Tabla 5.*Definiciones modificadas en la última enmienda del DLE*

antropofagia. ... f. Acción de comer el hombre carne humana.	antropofagia. ... f. [Enmienda de acepción]. Hecho o práctica de comer el ser humano carne de su propia especie.
cambiante. ... m. ... 3. Hombre que tiene por oficio cambiar moneda.	cambiante. ... 3. [Enmienda de acepción]. m. y f. Persona que tiene por oficio cambiar moneda.

En las enmiendas también se modifican algunas definiciones con sesgo sexista, como *azafata*, que solo contemplaba el femenino, por ser una profesión desempeñada en el pasado por mujeres de manera exclusiva; *callo*, que deja de estar restringida a las mujeres para abarcar a los dos sexos; o *belleza*. La asunción sexista de que el cuidado exterior y

el culto al cuerpo corresponde a la mujer lleva a asociar conceptos como la belleza o la fealdad al género femenino. Este prejuicio se infiltra en la tarea lexicográfica. En el caso de que el término se utilice de un modo sexista, debe aparecer convenientemente marcado, como en el caso de *cacatúa*, cuya enmienda añade la marca *despectivo*.

Tabla 6.

Definiciones modificadas en la última enmienda del DLE

azafata. ... f. 1. Mujer encargada de atender a los pasajeros a bordo de un avión, de un tren, de un autocar, etc. 2. Empleada de compañías de aviación, viajes, etc., que atiende al público en diversos servicios. 3. Muchacha que, contratada al efecto, proporciona informaciones y ayuda a quienes participan en asambleas, congresos, etc.	azafato, ta. (De azafate). m. y f. 1. Persona encargada de atender a los pasajeros a bordo de un avión, de un tren, de un autocar, etc. 2. Empleado de compañías de aviación, viajes, etc., que atiende al público en diversos servicios. 3. Persona que, contratada al efecto, proporciona informaciones y ayuda a quienes participan en asambleas, congresos, etc.
callo. ... m. 4. coloq. Mujer muy fea.	callo. m. 5. coloq. Esp. Persona muy fea.
belleza. ... f. 2. Mujer notable por su hermosura	belleza. ... f. 2. Persona o cosa notable por su hermosura.
cacatúa. ... f. ... 2. coloq. Mujer mayor que disimula la edad con recursos exagerados en su apariencia física	cacatúa. ... 2. [Enmienda de acepción]. despect. coloq. Mujer mayor que disimula la edad con recursos exagerados en su apariencia física

En otros casos, aunque la acepción ha sido enmendada todavía se reconocen sesgos que convendría pulir en aras de no incurrir en una discriminación de género, como en *baboso*, que se define como un hombre enamorado y moleestamente obsequioso con las mujeres.

Tabla 7.

Definiciones modificadas en la última enmienda del DLE

baboso, sa. ... adj. ... 4. coloq. Dicho de un hombre: Enamorado y rendidamente obsequioso con las mujeres. U. t. c. s. m. ...	baboso, sa. ... 4. [Enmienda de acepción]. coloq. Dicho de un hombre: Enamorado y molestamente obsequioso con las mujeres. U. t. c. s. m.
--	--

4. Conclusiones

A lo largo de este ensayo se ha dado cuenta de cómo el componente ideológico interfiere en ocasiones en la práctica lexicográfica. Lejos de ser una obra neutral, el diccionario se contamina a menudo de los prejuicios existentes y de las cosmovisiones dominantes. En la obra de la Academia, todavía se localizan definiciones con juicios propios de la tradición judeocristiana que llevan a asumir de forma acrítica valores propios de la religión. En otros casos, la ideología que se infiltra es la sexista. Se observan impurezas androcéntricas y prejuicios arraigados que ideologizan las definiciones. Aunque en los últimos años la Academia haya mostrado un compromiso firme a la hora de eliminar los residuos de discriminación sexista, todavía algunas definiciones adolecen de una visión sexista. Es tarea de la lexicografía crítica contribuir a depurarlas.

Referencias bibliográficas

- Chouliaraky, L. y Fairclough, N. (1999). *Discourse in late modernity*. Edinburgh University Press.
- Dubois, J. (1971). *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*. Larousse.
- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. Blackwell Publishers.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Blackwell Publishers.
- Fairclough, N. (1999). Global capitalism and critical awareness of Language. En Adam Jaworski y Nikolas Coupland (Eds.). *The Discourse Reader* (pp. 146-157). Routledge.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (1997). Análisis crítico del discurso. En van Dijk (Comp.). *El discurso como interacción social* (pp. 367-404). Gedisa.
- Fowler *et al.* (1983). *Lenguaje y control*. Fondo de Cultura Económica.
- Kress, G. y Hodgue, B. (1979). *Language as Ideology*. Routledge.
- Pérez, F. (2000). *Diccionarios, discursos etnográficos, universos léxicos: propuestas teóricas para la comprensión cultural de los diccionarios*. Universidad Católica Andrés Bello.

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Real Academia Española. (2020). *Informe de la Real Academia Española sobre el uso del lenguaje inclusivo en la Constitución Española, elaborado a petición de la Vicepresidenta del Gobierno*. Recuperado de https://www.rae.es/sites/default/files/Informe_lenguaje_inclusivo.pdf
- Rodríguez Barcia, S. (2012). El análisis ideológico del discurso lexicográfico: una propuesta metodológica aplicada a diccionarios monolingües del es-pañol. *Verba. Anuario Galego de Giloloxía*, 39, 135-159.
- Rodríguez Barcia, S. (2016). *Introducción a la lexicografía*. Síntesis.
- Rodríguez Barcia, S. (2018). De la etnolexicografía a la lexicografía crítica. *Revista de Investigación lingüística*, 21, 186-206.
- Svensén, B. (2009). *A Handbook of Lexicography. The Theory and Practice of Dictionary Making*. Cambridge University Press.
- Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Gedisa.

CAPÍTULO 9. ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN *LOS PERTURBADOS ENTRE LILAS* DE ALEJANDRA PIZARNIK: UNA LECTURA CRÍTICA DESDE EL LESBIANISMO MATERIALISTA Y LAS TEORÍAS QUEER Y CÍBORG.

Clara Jiménez Cabanillas
Universidad de Huelva

1. Introducción

A pesar de que el corpus literario de la obra de Alejandra Pizarnik es muy extenso y diverso, tradicionalmente ha sido su obra lírica la más conocida, estudiada y valorada. Sin embargo, en este trabajo nos centraremos en una de sus obras en prosa y su única obra teatral: *Los perturbados entre lilas*. Primero, para comprender mejor la gestación de la misma, la contextualizaremos tanto en su momento histórico y cultural, como en el momento vital y literario de Pizarnik. A continuación, nos centraremos en dos elementos que consideramos fundamentales en la obra por su fuerte valor simbólico: los triciclos y la muñeca Lytwin. Los analizaremos y propondremos una lectura crítica desde la base teórico-conceptual de tres teorías que pondremos a dialogar entre sí: el lesbianismo materialista de Monique Wittig, la teoría queer de Judith Butler y la teoría cýborg de Donna Haraway.

1.1. Nueva escritura de 1968

La segunda mitad del siglo XX trajo consigo una fuerte energía transformadora que se empezó a materializar en la realidad social especialmente en la década de los 60. Las dinámicas de poder ejercidas sobre los grupos oprimidos fueron siendo visibilizadas, cuestionadas y contestadas tanto a nivel práctico como teórico —con el postestructuralismo y autores como Derrida, Barthes o Foucault. Las revueltas sociales y las luchas estudiantiles en 1968 señalaron este año como punto de inflexión en lo que a la cultura y la intelectualidad se refiere, al producirse una verdadera fractura en los sistemas de pensamiento tradicionales. Tuvo lugar una crisis ideológica que aún hoy afecta al pensamiento y al arte contemporáneos.

En la literatura de la década de los 60, y particularmente en 1968, se lleva a cabo una recuperación del surrealismo en un entorno distinto al de los años 20 y 30, pero se vuelve a sus fuentes literarias y a muchos de sus maestros. El surrealismo influyó de forma constante toda la poética de Pizarnik, así como en concreto la obra que aquí tratamos. Lo

encontraremos como telón de fondo tanto en la presencia del psicoanálisis y la sexualidad, como en la elección de los elementos simbólicos.

En las inquietudes de Alejandra Pizarnik, al surrealismo y a esta energía literaria renovadora, ha de sumarse el gran impacto que supuso conocer la obra de Djuna Barnes, con quien incluso llegó a cartearse en distintas ocasiones y por quien dijo estar “fascinada” (Pizarnik, 2016, p. 894). De entre los muchos elementos que caracterizan la escritura de Barnes, podríamos subrayar su gran experimentación en todos los niveles de la creación literaria. Destacamos aquí, sobre todo, su experimentación con la temática: trata frecuentemente de manera explícita, positiva y no estereotipada el deseo sexual y las relaciones amorosas lésbicas.

La necesidad de experimentar con elementos tomados de estas corrientes y escritores, y de articular ese legado para crear desde su posición y su voz, probablemente fueron algunas de las motivaciones que condujeron a Pizarnik a escribir no solo *Los perturbados*, sino también otras obras que mencionaremos a continuación con las que comparte características comunes, escritas todas a partir de 1968. Así, en una carta dirigida a Ivonne Bordelois en febrero de 1969, Pizarnik le anuncia: “¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? (...) Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame” (Bordelois, 1998, p. 275).

Para Carolina Depetris (2008) la característica fundamental de esta nueva dirección poética es “perder el control poético para encontrar la esencialidad poética” (p. 64). Dentro de esta nueva etapa en la poética de Alejandra Pizarnik se encuadran tres obras en prosa: *La condesa sangrienta* (1968), *Los perturbados entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971). La obra que en este trabajo nos ocupa está a medio camino entre los primeros pasos hacia esta nueva poética y su culminación, lo que la sitúa en un espacio de auto-consciencia poética y al mismo tiempo de indeterminación o búsqueda que probablemente actuara a su favor en lo que a flexibilidad y libertad creativa se refiere. Las obras escritas entre 1968 y poco antes de su muerte están impregnadas de ironía, humor y absurdo; y dentro de ellos, de obscenidad y grotesco.

1.2. Los perturbados entre lilas

Esta obra es una pieza teatral —la única de la autora— escrita entre julio y agosto de 1969. Se trata de una reescritura de *Fin de partida* de Samuel Beckett, uno de los principales representantes del teatro del absurdo. En el ejercicio de (re)escritura llevado a cabo por Pizarnik se pueden encontrar influencias tanto de las ideas de Barthes sobre el texto como collage de citas, como de Artaud y su teatro de la crueldad.

Al igual que en el caso de *Fin de partida*, en *Los perturbados entre lilas* los personajes protagonistas también funcionan como parejas, correspondiéndose Segismunda y Carol con Hamm y Clov en *Fin de partida*, y Macho y Futerina con Nagg y Nell, respectivamente. Sin embargo, una de las principales diferencias en los personajes que crea Pizarnik es la extrema subversión en su caracterización, especialmente en lo que se refiere a su expresión y sus roles de género.

Con la pareja protagonista Segismunda-Carol se lleva a cabo una desobediencia a las imposiciones heteropatriarcales a través de su forma de vestir, de actuar y de relacionarse. Con la pareja secundaria Macho-Futerina se hiperbolizan dichas imposiciones. Ambos tratamientos suponen una parodia del sistema y sus normas al tiempo que demuestran las posibilidades disidentes que se contienen en él. Evidencian que, así como el sistema y sus normas son construcciones, estas pueden ser deconstruidas y subvertidas. Además, esta idea se refuerza mediante la inclusión de lo que consideramos dos importantes símbolos: el triciclo y la muñeca Lytwin.

2. Dos elementos simbólicos en *Los perturbados entre lilas*: los triciclos y la muñeca Lytwin

Pizarnik, al reescribir el texto que aquí nos ocupa, añade varios elementos que consideramos especialmente importantes por su valor simbólico. En un artículo de 1968 sobre *La motocicleta* de André Pieyre de Mandiargues, ella misma comenta y resalta la vestimenta de uno de los personajes en tanto que “ese detalle (...) no es detalle sino emblema” (Pizarnik, 2015, p. 276). Esto adquiere una relevancia mayor sabiendo que la escritora argentina leyó esta obra justo antes de escribir *Los perturbados* y que, además, el primer nombre que eligió para ella fue “Los triciclos” (Pizarnik, 2019, p. 889). Además, el mismo verano en que escribió la obra, un mes antes, hace una lista de tareas pendientes

entre las que se puede leer “ver sobre *objetos surrealistas (La veuve du cycliste)*¹⁴” (Pizarnik, 2016, p. 881). En la corriente del surrealismo, con el uso de estos objetos, los artistas buscaban causar sorpresa y proponer nuevos significados o interpretaciones. Específicamente en la literatura, “el objeto surrealista tendrá siempre un objetivo concreto, pues su uso, y funcionalidad —sea esta material u onírica—, se manifestará ante el lector como un hecho irrefutable” (Luengo López, 2014, p. 590).

2.1. El triciclo

En primer lugar, hablaremos de los triciclos como símbolo o emblema. Entre la crítica hay distintas interpretaciones sobre los posibles significados del triciclo, pero consideramos que las más destacadas podrían ser recogidas por la teoría cibernética de Donna Haraway y la teoría queer de Judith Butler, como a continuación mostraremos.

Por una parte, Palomo Romero (2010) sostiene que “estos triciclos destartados, rechinantes y precarios, son un claro cuestionamiento del mundo industrializado que hizo surgir sus máquinas y todo su andamiaje técnico para mantener al hombre rendido a sus pies o como bien lo ilustra el texto, para que el hombre esté montado siempre en él, convirtiéndolo así en una prótesis más de la gran máquina” (p. 44). Encuentra sus razones en el contexto de gestación de la obra, que, por un lado, estaba marcado por el inicio de la filosofía post-moderna y sus propuestas de cuestionamiento de las estructuras de poder y de la ciencia occidental como única verdad. Por otro lado, y en contraposición, es el momento en el que “evidenciamos una consolidación de las ciencias médicas y biológicas como ‘incuestionables’ ejes vectores del conocimiento sobre el hombre, después que otras explicaciones perdieron su hegemonía o su fuerza y apareció la era informática o de las tecnologías de información como relevos hegemónicos en el imaginario occidental” (2010, p. 45). Como resultado, Palomo Romero afirma que se produce una fragmentación y dispersión de la condición humana que conduce a “la pluralidad y el eclecticismo como forma de existencia” (2010, p. 46); y que en *Los perturbados entre lilas* todo esto se cristaliza a través de “cuerpos fantasmas [que] representan Ilustraciones de este sujeto que abandona las delimitaciones y la asertividad individuales para diluirse en la impersonalidad colectiva” (2010, p. 47).

¹⁴ Las cursivas aparecen en la edición, no las hemos añadido aquí.

Donna Haraway, en *Manifiesto Ciborg* (1983), define este concepto como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción” (p. 2). De esta forma, uniendo estos dos enfoques, cada personaje —en el que aparece el triciclo— podría ser interpretado como un cibernorg que resulta de una época deshumanizadora. Cibernorg en tanto que seres híbridos entre humanos y máquinas —Segismunda llama a su triciclo en distintas ocasiones triciclo “mecanoerótico”. Cibernorg como producto de la deshumanización, de la desposesión del propio cuerpo. Además, ya Freud afirmaba que es la excepción y lo extraño lo que nos permite ver cómo se construye el mundo de los significados sexuales que conocemos y admitimos como cierto. Es decir, es lo que queda a los márgenes lo que nos ayuda a entender “que el mundo de categorización sexual que presuponemos es construido y que, de hecho, podría construirse de otra forma” (Butler, 2007, p. 223).

Por otra parte, siguiendo a Preciado, J. I. Reyes (2013) lleva a cabo una lectura del triciclo como símbolo que “marca poderosamente la sexualidad” (p. 115). Dependiendo del contexto en el que el triciclo tome partida, lo entenderá o bien “en correlación con el aparato sexual masculino”, o bien como “objeto de penetración mecanoerótica anal y genital”, o bien como “objeto de autosatisfacción sexual”, o bien por su mecanoerotismo “como una sexualidad hacia el otro como cinturón-dildo” (2013, p. 116). Siguiendo esta lectura, es posible añadir que los triciclos también podrían representar una sexualidad masculina hegemónica, y por lo tanto, una cultura falocéntrica en la que la única sexualidad activa pasa por ser penetradora y externa. Por tanto, podemos asumir que el triciclo constituye en sí mismo un símbolo híbrido que metamorfosea y se articula bajo distintas formas cumpliendo distintas funciones, de lo que —en consecuencia— se sustrae la posibilidad de su adaptación a la individualidad y a la subjetividad de cada personaje. Así, siguiendo esta interpretación, el triciclo se presentaría como herramienta o estrategia para hibridizar la sexualidad de los distintos personajes, convirtiéndolos a su vez en cibernorgs. De cualquier modo, lo que creemos ver claro en distintos momentos de la obra es que los triciclos parecen representar los genitales de los personajes, indistintamente si pertenecen a personajes femeninos o masculinos.

Los personajes que no poseen triciclos son Carol y Lytwin —a quien comentaremos a continuación—, y aquellos que sí los poseen son Segismunda, Macho y Futerina. Debido

a las limitaciones de espacio, no será posible comentar la pareja Segismunda-Carol ni ahondar en el funcionamiento del triciclo en el personaje de Segismunda. Lo que sí destacaremos es que ambos personajes manifiestan una expresión y unos roles de género totalmente subversivos, visible tanto en su forma de vestir como en su forma de actuar y de relacionarse.

Para entender la pareja de personajes de Macho y Futerina podemos poner la atención primero en la elección de sus nombres. Macho es un hombre —un macho—, y como tal, su deseo sexual es normalizado y legitimado: es, simplemente, macho. Frente a él, Futerina es una mujer, y por tanto, su deseo sexual no es normalizado sino diagnosticado: sufre de furor uterino (su nombre resulta de este juego de palabras). Según el análisis de Izquierdo Reyes, Macho representa y evidencia la masculinidad esperable y normativa de los hombres mediante un “voraz e insaciable apetito sexual” (2013, p. 126). El personaje de Futerina manifiesta igualmente un apetito sexual desmedido que, al ser contrastado con Macho, evidencia “el desequilibrio tradicional en la consideración sobre el apetito sexual entre hombres y mujeres” (2013, p. 127). Recordamos que el deseo sexual de las mujeres hasta el siglo XIX fue demonizado por la religión. Después, con la sustitución de la religión por la ciencia médica, se patologizó y castigó. La elección de los nombres de Macho y Futerina —naturaleza o esencia versus diagnóstico médico— podría pretender subrayar la misoginia subyacente a la propia medicina.

Atendiendo a la relación de Macho para con este símbolo, observamos cómo este personaje se autodefine constantemente en relación a él, a su triciclo, sus genitales. En una de sus intervenciones, Macho entra en escena haciendo sonar “muy fuerte el timbre de su triciclo” (2015, p. 185). Este, “sin dejar de sonar el timbre”, se presenta: “Aquí llega el Mahatma Gandhi de las rueditas, el Confucio del eterno triciclo, la Juana de Arco del autotransporte, el Napoleón de los vehículos, el Atila de los tres, el Pío XII de los pedales, el Lautréamont” (2015, p. 185). A través de distintas metáforas en las que se compara con grandes figuras históricas, Macho es significado por sus genitales —su triciclo—. Efectivamente, como su propio nombre indica, Macho es un macho.

En contraposición, a través de la descripción del triciclo de Futerina se nos hace saber que está “mucho más desvencijado que el de Macho” y que “las extremidades de Futerina se adhieren a él como garfios” (Pizarnik, 2015, p. 171). Podría entenderse aquí la

significación del triciclo de Futerina teniendo en cuenta el tratamiento punitivo y patologizante hacia su sexualidad.

Así pues, por una parte, comprobamos que el sexo —los genitales, el triciclo— no es impedimento para que esta relación de poder entre ambos personajes pueda darse, puesto que efectivamente poseen los mismos genitales. Esto podría leerse siguiendo a Wittig, entendiendo que la categoría de sexo no es cuestión de ser sino de relaciones (1992, p. 5). Es más, en una de sus intervenciones Segismunda afirma: “¡Qué cosa el sexo! Nada sino psiquis” (Pizarnik, 2015, p. 175). Por otra parte, teniendo en cuenta las caracterizaciones de los distintos personajes y sus relaciones para con este símbolo, nos resulta del mismo modo indudable la interpretación del triciclo como marcador o símbolo de una sexualidad no normativa.

icho todo esto, y siguiendo la relectura que hace Judith Butler de la famosa afirmación de Simone de Beauvoir “No se nace mujer: llega una a serlo”: “(...) el sexo no crea el género, y no se puede afirmar que el género refleje o exprese el sexo; en realidad, para Beauvoir, el sexo es inmutablemente fáctico, pero el género se adquiere y, aunque el sexo no puede cambiarse —o eso opinaba ella—, el género es la construcción cultural variable del sexo” (2007, p. 225). El género y la expresión de género de los personajes no dependen de su sexo, han sido contruidos según la imposición social; y en el caso de Segismunda, desobedecidos, en tanto que no reproduce ni el rol ni la expresión de género esperados y requeridos en una mujer. Es decir, volviendo a Haraway, en la lectura que nosotros hacemos cada personaje sería en sí mismo un cÍborg como resultado de un proceso en el que el que género y sexo —genitales— quedarían separados, puesto que los personajes *femeninos* Segismunda y Futerina poseen los mismos genitales —pertenecen al mismo sexo— que (el personaje *masculino*) Macho. Como la propia Haraway expone: “(...) la imagería del cÍborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia (...) Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio” (1983, p. 38). Con el uso de este símbolo se evidencia, se deconstruye y se parodia el paradigma sexo-género y se demuestra que, así como es creado, puede ser replanteado y resignificado.

2.2. *La muñeca Lytwin*

En segundo lugar, hemos considerado interesante comentar el personaje de Lytwin en este punto, en tanto que personaje en tránsito entre personaje-objeto, y en tanto que poseedor de un fuerte potencial simbólico. Lytwin es una muñeca que crea Carol para Segismunda, personaje que en la obra de Beckett es encarnado por un perro, pero tiene un considerable menor protagonismo.

En el surrealismo más temprano, el motivo de la muñeca-maniquí fue utilizado por distintos hombres artistas como vehículo para lo grotesco, por su estado fronterizo entre la vida y la muerte. Destaca especialmente Hans Bellmer y sus *poupées*: las muñecas creadas por Bellemer que “componen una colección de cuerpos femeninos desconfigurados, manipulados de manera violenta con evidente intencionalidad erótica. Estos cuerpos objetuales funcionan como sustituto del de la mujer, convirtiéndose efectivamente en víctimas de un proceso de descomposición” (Molina Barea, 2016, p. 310). Precisamente esta fue una de las principales críticas y revisiones de la segunda ola del surrealismo: la infantilización, la cosificación y la iconización de la mujer, que queda inerte y silenciada, sexualmente dispuesta. Pizarnik, en particular, se nutre de este recurso que le permite reflejar una formulación de la sexualidad femenina acorde con los dictados patriarcales; pero, como veremos, le da un giro significativo que podría remitirnos a la rebelión de las mujeres surrealistas en los años 40.

Conocemos a este personaje en un episodio en el que Carol se la presenta a Segismunda, pero al examinarla, le comunica que se le olvidó el sexo. En *Fin de partida*, Clov también olvida crear el sexo, pero simplemente anuncia que lo dejó para el final y este hecho no adquiere mayor importancia. En el caso de Lytwin, Carol contesta: “La muñeca no está terminada pero esa medalla de la guerra de Alsacia y Lorena y esos flecos dorados y esa ramita bordada indican que empieza a despuntarle un sexo que ni la Bella Otero” (Pizarnik, 2015, p. 181). Es decir, Carol hace entender que el género de Lytwin será femenino señalando distintos accesorios que parecen indicarlo. Formula esta afirmación, que es simultáneamente un acto creativo, justificándose con objetos subjetivamente interpretables, pero que él toma por premisas fiables. Sin pretenderlo, está demostrando lo que Judith Butler afirmaba cuando hablaba del género como construcción: Carol está construyendo el género-mujer en Lytwin mediante la atribución de detalles subjetivos. Es más, mediante esta estereotipación Pizarnik podría estar haciendo una crítica al propio

surrealismo, que se encargó de llevar al extremo esta construcción de lo femenino como objeto/estereotipo. La manera en que Carol formula esta declaración es, por una parte, asimilando —como Judith Butler señalaba— sexo/género/deseo sexual; y por otra, mediante la comparación con “la Bella Otero”. La Bella Otero fue una de las figuras más relevantes de la Belle Époque francesa en los círculos artísticos de París de finales del siglo XIX, una figura mítica como personificación más o menos tolerada de la *femme fatale*: “mujeres que venden el placer y que nunca se enamoran” (Litvak, 1976, p. 149). Carol utiliza aquí esta referencia para anunciar la probable promiscuidad que manifestará Lytwin. Como ocurría con Futerina, y retomando las ideas de Wittig, de nuevo vemos cómo la marca (el sexo) no preexiste a la opresión, no es su causa u origen: es el *mito de la mujer* lo que el opresor impone. A ese paradigma que determina una continuidad causal entre el sexo, el género y el deseo, explica Butler, Irigaray lo llamó «el viejo sueño de la simetría»: “El género puede asignar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna forma necesita el género — cuando el género es una designación psíquica o cultural del yo— y el deseo —cuando el deseo es heterosexual y, por lo tanto, se distingue mediante una relación de oposición respecto del otro género al que se desea—. Por tanto, la coherencia o unidad interna de cualquier género, ya sea hombre o mujer, necesita una heterosexualidad estable y de oposición” (2007, p. 80). Efectivamente, si Lytwin hubiera resultado heterosexual, la creación de Carol podría haber tenido coherencia. Pero tal y como vamos a comprobar, esto terminará siendo conflictivo.

En otro episodio que tiene lugar un poco más tarde, Segismunda pregunta a Lytwin: “Pero ¿quién sos?”; y Lytwin le responde: “Soy un yo, y esto, que parece poco, es más que suficiente para una muñeca” (Pizarnik, 2015, p. 187). En este momento, Lytwin, a pesar de ser aparentemente solo una muñeca, demuestra tener agencia y capacidad de autopercepción y consciencia. Es uno de los ejemplos en los que los límites entre objeto-personaje se desdibujan y la sitúan en ese espacio híbrido y fronterizo del que hablábamos al principio. Ludmila Soledad Barbero, en su estudio sobre “Las *poupées* de Alejandra Pizarnik” (2017), explica que el personaje de Lytwin “es clave para entender el modo en que esta autora recusa el modelo surrealista masculino en el proceso de apropiarse del mismo” (p. 167). Encontramos otro episodio clave en la construcción de esta agentividad fluida de Lytwin en el que la muñeca defeca sobre el cuerpo de Carol y lo deja convertido en una “estatua de lodo”. Barbero argumenta que “Carol se convierte en la imagen de un

ser inanimado a través de la intervención de una entidad aparentemente inanimada” (2017, p. 177).

Otra de las apariciones de este personaje tiene lugar durante un diálogo entre Segismunda y Carol en el que la primera dice la palabra “fifar”¹⁵ y después “toma su falo de oro y emite un pitido”. Entonces “Lytwin se ríe a carcajadas”, y tiene lugar la siguiente conversación:

CAR: Ya sabe reír.

SEG: Y fifar, como su risita lo indica.

CAR: Sí, señor. Ya ríe y ya fifa.

SEG: Lo de que fifa es, por ahora, una hipótesis de trabajo. Pero en el caso de ser cierta, ¿con quién fifaría mi muñeca?

LYTWIN: Con un matrimonio.

SEG: ¿Cómo?

(Pizarnik, 2015, pp. 189-190)

En ese momento, se oye un ruido que interrumpe y finaliza este diálogo. Distintas cosas pueden leerse en esta conversación: por una parte, aun no teniendo sexo, Lytwin puede mantener relaciones sexuales, lo que desplaza el placer del órgano sexual-reproductivo. Por otra parte, con quien mantiene relaciones sexuales es un matrimonio, que damos por sentado que es heterosexual, además de por el tiempo histórico en el que se concibió la obra, por la propia sorpresa de Segismunda. Es decir, podemos suponer a Lytwin como personaje bisexual recordando la separación establecida por Butler entre sexo (genitales) y deseo sexual. Butler, revisando el artículo “The Traffic of Women: The ‘Political Economy’ of Sex”, expone cómo Rubin defiende que antes de que se produzca la conversión de un hombre o mujer biológicos en un hombre o mujer con género, “cada niño y niña cuenta con todas las posibilidades sexuales disponibles para la expresión humana” (Rubin, 1975, p. 189, citado por Butler, 2007, p. 164). Por consiguiente, con Lytwin se demuestra de nuevo que también la orientación sexual es una construcción o aprendizaje, no innato, y que, por tanto, podría ser construida de otras maneras. Es interesante en este punto recordar la idea de Monique Wittig que expusimos al inicio del trabajo: una mujer que se niega a convertirse en heterosexual, conscientemente o no, está negándose a convertirse en mujer. Por ende, lo único que dotaría a Lytwin de género femenino es el discurso de Carol: la relación de poder entre ambos y la supuesta potestad que le otorga ser su creador.

¹⁵ “Fifar” es un término malsonante utilizado en Argentina que significa “follar”.

En este punto del análisis y retomando el planteamiento de Donna Haraway, podemos interpretar a Lytwin en sí misma como cibernética: está a medio camino entre humana y no humana, entre organismo y máquina, al tiempo que demuestra una subjetividad propia. La misma Haraway (1983) dijo: “el mito de mi cibernética trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político” (p. 7).

3. Conclusiones

La enorme conmoción que supuso el año de 1968 para la cultura, la excitación provocada por el deseo de renovar el propio surrealismo y la agitación que las lecturas que Pizarnik estaba realizando en torno a ese mismo año inevitablemente derivó en una profunda experimentación en su escritura. En esta experimentación, Pizarnik llevó a cabo una deconstrucción de las formas y los temas que la condujo a anticiparse de forma práctica a muchas de las ideas que no serán desarrolladas hasta años más tarde. Así, en la obra que aquí nos ocupa, Pizarnik nos muestra una serie de personajes en los que la subversión y la parodia de las normas heteropatriarcales no tiene límites.

Además, esta idea se refuerza mediante la inclusión de lo que consideramos dos símbolos fundamentales: el triciclo y la muñeca Lytwin. Con el uso de los triciclos en la caracterización de los personajes que van en él, Pizarnik construye una suerte de seres humanos-maquinales que carecen de sexo tradicional o biológico (de genitales masculinos o femeninos) pero que siguen correspondiéndose con los géneros binarios impuestos por el sistema. Así, la norma queda evidenciada y desobedecida. Por otra parte, el personaje de Lytwin, entre la vida y la no-vida, la carencia de sexo pero no de vida sexual o las actividades sexuales bisexuales, supone la transgresión de todos los límites y fronteras y la materialización de todas las oportunidades que a través de dicha transgresión se abren.

Todo esto puede llevarnos a afirmar que, más allá de las posibles intenciones de Pizarnik, crea una obra que funciona como un artefacto de gran potencialidad crítica y política. Descubrimos la extraordinaria originalidad y contemporaneidad de esta obra menos conocida de la autora, que resulta tan inspiradora y necesaria en la actualidad.

Referencias bibliográficas

- Bordelois, I. (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Seix Barral.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Depetris, C. (2008). Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética. *Revista Iberoamericana*, VIII(31), 61-76.
- Haraway, D. (1983). *A Cyborg Manifesto*. Recuperado de https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- Izquierdo Reyes, J. (2013). *Alejandra pizarnik: la palabra y los silencios. Una edición crítico-genética de los perturbados entre lilas*. [Tesis doctoral. Universidad de La Laguna].
- Litvak, L. (1976). *Erotismo fin de siglo*. Bosch Casa Editorial.
- Luengo López, J. (2014). Uso y significado de los objetos en la literatura francesa surrealista. *Revista Signa* (23), 585-610.
- Molina Barea, M. (2016). Una cuestión visceral: la iconografía de la mujer destripada en el surrealismo. *Ars Longa* (25), 301-316.
- Pizarnik, A. (2015). *Prosa completa*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Pizarnik, A. (2016). *Diarios*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Romero, E. P. (2010). Los cuerpos fantasmas y los muñecos rearmables de la modernidad: una lectura sociocrítica de *Los perturbados entre lilas* (1969), de Alejandra Pizarnik E. *Visitas al Patio*, (4).
- Soledad Barbero, L. (2017). Las poupées de Alejandra Pizarnik. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (10), 158-172.
- Wittig, Monique (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press.

CAPÍTULO 10. LA NOVELA Y SU ADAPTACIÓN: CAMBIOS EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DE *LA NOCHE DE LA USINA* Y *EL SECRETO DE SUS OJOS*

Claudia Caño Rivera
Universidad de Sevilla

1. Introducción

Eduardo Sacheri es un escritor y guionista argentino nacido en 1967 y todavía activo en la actualidad. Varias de sus novelas han sido adaptadas a la gran pantalla, de entre las que destacamos *La pregunta de sus ojos*, estrenada en 2009 bajo el título *El secreto de sus ojos*, y *La noche de la Usina*, que llegó a los cines en 2019 bajo el título *La odisea de los Giles*¹⁶. *La pregunta de sus ojos* narra la historia de Benjamín Chaparro, un funcionario judicial que se propone escribir una novela y narrar la historia de un crimen ocurrido en la década de los sesenta desde su presente. Encontramos dos personajes femeninos en la obra, Alejandra, la esposa de Pablo Sandoval, e Irene, la joven de la que se enamora Benjamín y por la que, años más tarde, comienza a escribir su relato. Mientras que en la versión literaria los personajes femeninos no tendrán relevancia en la trama, en la adaptación cinematográfica el papel de Irene se modifica de manera que, sin su colaboración, el crimen no podría haber sido resuelto.

De igual forma, en *La noche de la Usina* encontramos también dos personajes femeninos, Silvia, la esposa de Perlassi, que fallece en el primer acto del libro, y Florencia, el interés romántico de Rodrigo, que tampoco tiene relevancia directa en la trama. De nuevo, en la versión cinematográfica se vuelven a introducir cambios, de manera que Florencia pasa a ser un personaje clave en la escalada de tensión y, además, uno de los personajes masculinos se convierte en femenino (Francisco Lorgio es Carmen Lorgio en la película). Como en todo proceso de adaptación, en ambas obras literarias se han introducido los cambios necesarios para transportarlas a la gran pantalla. Sin embargo, los cambios que afectan a los personajes femeninos resultan de gran interés, puesto que no todos se deben a posibles necesidades técnicas. El objetivo de nuestro trabajo es analizar, desde la teoría

¹⁶ Este artículo está enmarcado en el Proyecto Internacional RISE-TRANS.ARCH (Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses. ID: 872299, Programme: H2020, DG/Agency: REA) del Consorcio de Universidades europeas (Proyecto: RISE- TRANS.ARCH PIC: 999862518) de la Unión Europea.

fílmica feminista, las modificaciones introducidas en las adaptaciones de ambas novelas, y las posibles razones por las que se han llevado a cabo.

2. La adaptación cinematográfica como producto cultural

Sobre el estudio de las adaptaciones cinematográficas, Pérez Bowie (2004) establece los primeros antecedentes en los teóricos del formalismo ruso que, aunque encontraron puntos comunes entre la forma y la función del cine y la literatura, siempre tuvieron clara la independencia de ambos medios. A lo largo del siglo XX, los trabajos de teóricos como Baldelli (1966), Wagner (1975) o Andrew (1984) todavía analizaban las adaptaciones cinematográficas en función del grado de fidelidad respecto a la obra literaria. Es a partir de la década de los 80 cuando esta perspectiva comienza a cambiar. Autores como Toury (1980) o Bettetini (1986) enfocan la adaptación como un proceso de traducción, perspectiva que en los 90 recoge Patrick Cattrysse (1992) para elaborar una teoría de la adaptación a partir de la teoría de los polisistemas. Este autor insta al estudio de la literatura, el cine y otras artes comunicativas como *sistemas* compuestos por una serie de fenómenos complejos que se interrelacionan entre ellos (1994, p.44) y propone el estudio de la adaptación no solo como proceso, sino también como producto terminado y las relaciones que surgen entre ambos. Es en este último tema en el que nos centraremos, pues nos sirve para analizar la forma en que la audiencia influye en la política de selección de contenidos de una adaptación. Cattrysse (2017) propone la aplicación del concepto de proximidad cultural a los estudios de adaptación, concepto que define a partir del trabajo de Joseph Straubhaar:

Joseph Straubhaar (1991) coins the term cultural proximity to indicate forces that can oppose the one-directional flow of cultural imperialism. The author bases his claims on the observation that, in spite of cultural imperialist trends, audiences may prefer audiovisual programs from or about their own or a nearby culture (2017, p.649)¹⁷.

De esta forma, el concepto de proximidad cultural es utilizado para explicar una de las formas en las que el resultado final se relaciona con el proceso adaptativo. Aplicado al cine negro, Cattrysse (2017) sugiere en su investigación que el éxito o la estabilidad comercial de un género particular en referencia a la audiencia a la que está dirigida la película puede propiciar que la adaptación sea más conservadora o fiel al original (si el

¹⁷ «Joseph Straubhaar (1991) acuña el término proximidad cultural para indicar las fuerzas que se oponen al flujo unidireccional del imperialismo cultural. El autor basa su afirmación en la observación de que, a pesar de las tendencias culturales imperialistas, las audiencias pueden preferir programas audiovisuales que procedan o traten sobre su propia cultura o una vecina» [traducción propia].

género es comercialmente estable) o más innovativa si el género no es tan exitoso. Trasladada al presente trabajo, la propuesta de Patrick Cattrysse puede servirnos para valorar hasta qué punto la innovación respecto a los personajes femeninos en las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Sacheri responden a un cambio cultural en la audiencia a la que estas van dirigidas.

3. La teoría fílmica feminista

La teoría fílmica feminista se desarrolla a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de la segunda ola del feminismo, pues después de Mayo del 68 se produjo un progresivo declive del marxismo en favor de los distintos movimientos sociales, como el feminismo, la liberación gay o la ecología (Stam, 2001: pp. 201 – 202). Este cambio afectó también a las teorías cinematográficas, que mudaron su interés desde las cuestiones de clase hacia otros ámbitos. Posteriormente, a lo largo de 1972 se celebraron los festivales de cine de mujeres de Nueva York y de Edimburgo, donde se defendió por primera vez el proyecto feminista en los estudios de cine (Stam, 2001: p. 203). Las primeras teóricas de la cinematografía feminista¹⁸ apuntaron hacia la importancia de la representación de la mujer en la gran pantalla, argumentando que, por norma, general solo era descrita a través de estereotipos negativos, destacando entre estos la infantilización, la demonización, o su conversión en objeto de deseo sexual. De esta forma, «El feminismo cinematográfico, en una primera etapa, se centró en objetivos prácticos tales como la concienciación, la denuncia del imaginario negativo de las mujeres en los medios de comunicación, junto con cuestiones de carácter más teórico» (Stam, 2001: p. 204). Estos estudios estarían influenciados por las primeras grandes obras del feminismo, como *El segundo sexo*, de Simón de Beauvoir, o *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, quien, a propósito de la presencia de la mujer en la literatura, recoge en sus páginas:

“Chloe liked Olivia”, I read. And then, it struck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature. Cleopatra did not like Octavia. And how completely *Antony and Cleopatra* would have been altered had she done so! (...) Suppose, for instance, that men were only represented in literature as the lovers of women, and were never the friends of men, soldiers, thinkers, dreamers; how literature would suffer (Wolf, 2015: p. 61))¹⁹.

¹⁸ Stam (2001) destaca los estudios de Molly Haskell, *From Reverence to Rape*; Marjorie Rosen, *Popcorn Venus*; y Joan Mellon, *Women and Sexuality in the New Film*.

¹⁹ «“A Chloe le gustaba Olivia”, leí. Y entonces, me di cuenta del inmenso cambio que esas palabras suponían. A Chloe le gustaba Olivia quizás por primera vez en la literatura. A Cleopatra no le gustaba Octavia ¡Y cuán distinta habría sido *Antonio y Cleopatra* de haber sido así! (...) Supongamos, por ejemplo,

A raíz de esta reflexión sobre la importancia de la presencia – o más bien la ausencia – de la mujer en la literatura surge en 1985 la viñeta «The Rule», dibujada por Alison Bechdel y origen del denominado Test Bechdel, una forma de crítica no académica que en los últimos años se ha extendido gracias a las humanidades digitales. En concreto, la tira cómica muestra a dos mujeres caminando cerca de un cine. Cuando una de ellas le pregunta a la otra si quiere ir a ver una película, la otra le responde con su particular «regla»: «I only go to a movie if it satisfies three basic requirements. One, it has to have at least two women in it who, two, talk to each other about, three, something besides a man»²⁰ (Bechdel, 2005). En esencia, lo que reivindican Virginia Woolf en 1929 con *Una habitación propia* en el campo de la literatura y Alison Bechdel en 1985 en la cinematografía es lo mismo: una representación proporcionada, realista y no misógina del género femenino.

4. Análisis

A partir de aquí, algunos investigadores han encontrado en el Test Bechdel el marco ideal para estudiar de qué manera se desarrolla la red de contactos entre los personajes ficticiales de una obra (Selisker, 2015) o para analizar la forma en la que se representa a la mujer en el cine contemporáneo (Fonseca Hidalgo, 2017), coincidiendo ambas líneas en la importancia del modelo actancial a la hora de investigar la participación de la mujer en una obra ficcional. Fonseca Hidalgo (2017) se sirve del esquema actancial de Greimas, donde se establece un Sujeto o protagonista de la acción que persigue un Objeto del deseo, siendo estos los roles básicos que conforman el Eje del deseo, del que surgen las funciones de Ayudante u Oponente y Destinador o Destinatario. Incluye también en su modelo las interpretaciones de Herbert (2006) y Larsen (2002) para establecer un esquema de análisis que pueda identificar dentro del corpus seleccionado (el cine costarricense desde 2008 a 2012) las funciones actanciales predominantes en las mujeres: contabiliza el número de filmes en los que estas se presentan como protagonistas o Sujeto de la acción y qué funciones cumplen de forma recurrente respecto al Eje principal del deseo.

que los hombres solo estuviesen representados en la literatura como amantes de las mujeres, y nunca como amigos de otros hombres, soldados, pensadores, soñadores; ¡cómo sufriría la literatura!» [traducción propia].

²⁰ «Solo voy a ver una película si cumple tres requisitos básicos. Uno, tiene que tener dos mujeres en ella quienes, dos, mantienen una conversación sobre, tres, algo que no sea un hombre» [traducción propia].

Por su parte, Scott Selisker (2015) enfoca su estudio desde la perspectiva del análisis de redes y estructuras sociales, y argumenta que el Test Bechdel ayuda a señalar diferencias en las conexiones entre personajes en base a su género. Para ello, utiliza la terminología de Latour (2005) y divide a los personajes entre «intermediarios» o «mediadores», y explica «An “intermediary” might merely be a vehicle for information that constructs a network, while the “mediator” actively modifies information that passes through a network»²¹ (Selisker, 2015: p. 510), argumentando que las mujeres usualmente actúan como personajes intermediarios en redes predominantemente masculinas.

4.1 *La noche de la Usina*

Si aplicamos estos parámetros a la novela *La noche de la Usina*, encontramos que son un total de seis los personajes femeninos que se nombran en el libro: Silvia, la viuda de Llanos, Alicia (la mujer de Eladio), Florencia, Ester y Romina (la mujer e hija de Manzi). De estos, tan solo tres aparecen de forma activa en la trama e intervienen a través de diálogos, siendo estas Silvia, Florencia y Ester, aunque esta última podría etiquetarse como personaje periférico pues no tiene relevancia real en el desarrollo de la acción, sino que su presencia en la historia ayuda a definir al personaje de Manzi. Cabe destacar, además, que de los seis personajes femeninos que aparecen, cuatro de ellos se definen por ser «la mujer de» o «la hija de», e incluso uno de ellos ni siquiera tiene nombre propio, sino que su identidad viene conformada en su totalidad por ser la «viuda de Llanos». Entre los personajes femeninos que participan de forma efectiva en la historia nunca se llega a producir una conversación, pues Silvia fallece antes de que Florencia aparezca en la trama y en la versión cinematográfica ninguna llega a compartir escena con Carmen Lorgio.

Siguiendo el modelo actancial que Fonseca Hidalgo (2017) recoge, podríamos establecer que, al ser una novela coral, el Sujeto o protagonista de la historia está conformado por el «grupo comando», y el Objeto de deseo estaría representado por La Metódica, pues el objetivo último de recuperar el dinero que les fue estafado sería el de poder invertirlo para comprar la acopiadora de grano, como dictaba su plan desde un principio. Por lo tanto, Silvia, en vida, formaría parte del grupo que conforma el Sujeto, pues junto a Perlassi y Fontana es de las primeras en desarrollar y apoyar la idea de la cooperativa. Sin embargo,

²¹ «Un “intermediario” puede ser tan solo un vehículo de la información que construye una red social, mientras que un “mediador” modifica de forma activa la información que pasa a través de dicha red social» [traducción propia].

su pronto fallecimiento hace que tan solo pueda ejercer esta posición durante el Primer Acto del libro, pasando a ser un recuerdo durante el resto de la novela. Se podría argumentar, siguiendo la interpretación de Larsen (2002) por la que un mismo personaje puede ocupar distintas posiciones a lo largo de la obra, que su función a partir del momento de su muerte sería la de Ayudante del sujeto, pues el recuerdo de Silvia es el que anima a Perlassi y Rodrigo a seguir adelante con el plan, ya que es lo que ella hubiese querido.

Por otra parte, el personaje de Florencia supone una complicación en el modelo actancial, pues, de manera similar a lo que ocurre con Ester, no participa verdaderamente en la trama de la novela, sino que se sitúa de manera periférica como secretaria en la oficina de Manzi. A pesar de ello, sería interesante considerar la posibilidad de que existiese un segundo Eje del deseo, donde Rodrigo fuese el Sujeto y Florencia el Objeto de deseo, pues la relevancia principal de este personaje femenino está sometida a la historia de amor que ambos protagonizan.

En la versión cinematográfica se mantienen los personajes que encontramos en su homóloga con algunas excepciones: Silvia pasa a llamarse Lidia, la viuda de Llanos aparece en pantalla e incluso tiene un pequeño diálogo [58:00], al igual que la mujer de Manzi, aunque no se llega a decir su nombre, y finalmente su hija es eliminada del elenco, ya que, si bien se nombra en el libro, nunca llega a tomar parte en la acción. Dos cambios sustanciales merecen ser analizados: la mayor importancia en la trama del personaje de Florencia y la creación de un personaje nuevo, Carmen Lorgio, que encarna la versión femenina del empresario Fernando Lorgio. En *La odisea de los Giles*, a diferencia de lo ocurrido en la versión literaria, Florencia descubre que algo ocurre con Rodrigo (que se hace llamar Miguel), enfrentándolo en el minuto [01:22:42]. Este le confiesa la verdad sobre su identidad y el plan de su grupo, explicando que «No, no queremos robar nada... No somos chorros. Hey. Queremos recuperar lo que es nuestro. Y si vos querés lo de tu familia también» [1:24:18]. El altercado y posterior confesión de Rodrigo hacen que Florencia pase a ser Oponente del Sujeto en el Eje de deseo principal (la consecución del dinero para comprar La Metódica), pues una vez Perlassi se entere de lo ocurrido su primera reacción será abandonar el plan. También cabe destacar la nueva información que se proporciona sobre el personaje de Florencia, pues se descubre que su familia también lo perdió todo por la crisis, ayudando así a crear un personaje más complejo y redondo que en el libro.

Sin embargo, el personaje de Carmen Lorgio, cuya transición de género masculino a femenino no modifica la trama, podría responder a la necesidad de la sociedad contemporánea argentina de una mayor representación femenina en el mundo del cine. Esta teoría cobraría fuerza si repasamos el recorrido del movimiento feminista en Argentina en los últimos años, pues ha favorecido un clima reivindicativo en la producción cultural. El año 2015 se configura en la trayectoria del movimiento feminista argentino como un momento crucial, pues durante este periodo de tiempo diversos feminicidios – muchos de ellos, de menores – estremecieron a la opinión pública de la nación. En este mismo año se publica también la novela *Chicas muertas*, de Selva Almada, crónica de tres feminicidios que sucedieron en la Argentina de los años ochenta y que se instauraron en la memoria colectiva del país. Gracias a la organización de un grupo de mujeres periodistas, el 3 de junio de 2015 se convocó una manifestación bajo el *hashtag* #NiUnaMenos que consiguió reunir alrededor de 300.000 personas, naciendo así «(...) las indignadas argentinas y con ellas un nuevo actor social en defensa de los derechos de las mujeres que se unía al concierto de los movimientos sociales que desde las plataformas digitales irrumpían en el escenario público» (Acosta, 2018: 4). Esta marcha fue replicada de nuevo en 2016 (Marinelli, 2016) y en 2017 (*télam*, 2017), extendiéndose a diversas provincias de toda Argentina. En 2018, estas reivindicaciones se unieron a las de la legalización del aborto, pues en junio de ese mismo año se sometía a votación un proyecto ley para despenalizar la interrupción del embarazo (Centenero, 2018). En esta coyuntura surgió, además, el movimiento #MeToo, gracias a la exposición de varios casos de abuso sexual por parte de personalidades políticas y de la alta sociedad, siendo el más sonado el de la actriz Thelma Fardín a manos del actor Juan Darthés (Rivas Molina, 2018). Aunque la despenalización del aborto no consiguió aprobarse en 2018, las protestas continuaron en 2019 (Gil, 2019) y 2020 (Ochoa, 2020), extendiendo una marea de pañuelos verdes a lo largo de toda Argentina. Asimismo, a estas marchas se sumaron, en 2019, las representaciones de la canción «El violador eres tú», que desde Chile se propagó a lo largo del mundo, protagonizando multitudinarias *performances* en las capitales de diversos países (*La Nación*, 2020).

4.2 *El secreto de sus ojos*

En el caso de *La pregunta de sus ojos*, seis son los personajes femeninos que aparecen en el libro: Liliana Colotto, Irene, Alejandra, doña Clarisa, Marcela y Silvia. De entre ellas, Alejandra, Marcela y Silvia no participan en la trama de manera activa, pues se tratan de

la mujer de Pablo Sandoval y la primera y segunda esposas de Benjamín Chaparro, y su función es la de completar la historia y el retrato de estos personajes, de manera que no podríamos asignarle una posición en el esquema actancial. Doña Clarissa, aunque se trate de un personaje menor, influye de manera determinante en la historia al ser la que avisa a su hijo, Isidoro Gómez, de que han llamado preguntando por él y, por lo tanto, propicia su escape, encajando así con la figura del Oponente. Y en el caso de Liliana Colotto, su importancia es esencial, pues el Objeto de Deseo, es decir, encontrar a su asesino, nace a raíz de su fallecimiento, pudiéndola categorizar de esta forma como Destinatario. Sin embargo, es el personaje de Irene en el que nos gustaría centrarnos, pues su modificación en la versión cinematográfica hace que sea el que más relevancia adquiere en la trama.

En *La pregunta de sus ojos* Irene aparece, por una parte, de manera anecdótica en la historia novelada que narra Benjamín Chaparro, donde se narra su llegada al Juzgado, y por otra parte en el tiempo cero de la narración, el presente de la historia, donde adquiere mayor protagonismo. En este plano temporal podríamos categorizarla como Destinator, puesto que el Sujeto es el propio Benjamín y el Objeto de Deseo sería escribir la novela sobre el caso de Liliana Colotto, narración que comienza con el objetivo de impresionar a Irene. Sin embargo, en la versión cinematográfica el personaje de Irene adquiere un mayor protagonismo, mostrándose fundamental en el desarrollo de la trama, pues interpreta una escena, la de la confesión de Isidoro Gómez, que en el libro estaba protagonizada por Pablo Sandoval. Esta modificación en su narrativa la situaría como Ayudante del Sujeto, ya que en todo momento Irene, aunque no se trate de la protagonista, ayuda a Benjamín – Expósito en este caso – a solucionar el crimen, además de ser la que le busca una posición segura en Jujuy, tarea de la que en la novela se encarga el inspector Báez.

5. Conclusión

En la labor de adaptación que se realiza para *El secreto de sus ojos* se les resta protagonismo a dos personajes masculinos para concedérselo a un personaje femenino, Irene. A nuestro juicio, los cambios registrados en las adaptaciones de ambas novelas confirman cierta tendencia a aumentar el protagonismo de las mujeres en el paso de la versión escrita a la audiovisual. En el caso de Irene y Florencia, este cambio podría responder simplemente a una necesidad propia del género, pues son personajes que, de otra forma, habrían aparecido mínimamente en pantalla, por lo que su rentabilidad habría

sido baja. Si las películas han de tener una duración determinada, por norma general, para tener éxito en taquilla, cada minuto cuenta a la hora de adaptar una historia que, por su origen literario, no tiene por qué haber escatimado en detalles, de manera que los personajes que aparezcan en pantalla tienen que aportar información sustancial para la trama.

Sin embargo, la creación del personaje de Carmen Lorgio no responde a ninguna necesidad técnica. En nuestro capítulo hemos intentado plasmar brevemente el despertar de la sociedad argentina en los últimos años, en los que el país se ha sumado a los múltiples movimientos sociales que buscaban poner de relieve la violencia ejercida sobre las mujeres con el objetivo de conseguir un mundo más justo e igualitario. Desde el mundo del cine se ha venido denunciando la falta de representación femenina, señalando a través de la teoría fílmica feminista los modelos estereotipados que muchas veces se utilizan, junto con la escasez de películas protagonizadas por mujeres, e intentando subsanar esta situación. Por lo tanto, podemos argumentar que con la aparición de Carmen Lorgio se intenta conseguir una representación más equitativa de la mujer en el mundo del cine, al mismo tiempo que se reivindica a la madre soltera que cuidando de un hijo en solitario ha conseguido poner en pie una empresa. A pesar de esto, ni siquiera gracias a estas modificaciones las dos películas consiguen tener la aprobación del Test Bechdel, lo que demuestra que aún queda un largo camino por recorrer.

Referencias bibliográficas

Acosta, M. (2018). Ciberactivismo feminista. La lucha de las mujeres por la despenalización del aborto en Argentina. *Sphera Publica. Revista de ciencias sociales y de la comunicación*, 2(18), 2-20.

Almada, S. (2015). *Chicas muertas*. Literatura Random House.

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.

Baldelli, O. (1966). *El cine y la obra literaria*. Ediciones ICAIC.

Bechdel, A. (16 de agosto de 2005). *The Rule*. Alison Bechdel. Recuperado de <https://dykestowatchoutfor.com/the-rule/>.

Bettetini, G. (1986). *La conversación audiovisual*. Cátedra.

- Borensztein, S. (Director). (2019). *La Odisea de los Giles* [Película]. MOD Producciones, K&S Films y Kenya Films.
- Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos*. Haddock Films y Tornasol Films.
- Cattryse, P. (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Peter Lang.
- Cattryse, P. (1994). The study of film adaptation: a state of the art and some “new” functional proposals en F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen, P. Eterio y J. M. Santamaría (Eds.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción* (pp. 37 – 53). Universidad del País Vasco.
- Cattryse, P. (2017). Cultural Transduction and Adaptation Studies: The Concept of Cultural Proximity. *Palabra Clave*, 20(3), 645-662.
- Centenera, M. (5 de junio de 2018). La marcha de #NiUnaMenos en Argentina se tiñe de verde a favor del aborto legal. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2018/06/04/argentina/1528131219_651354.html
- El #NiUnaMenos tuvo una amplia convocatoria en todo el país (3 de julio de 2017). *Télam. Agencia nacional de noticias*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201706/191228-marcha-niunamenos-ciudades-argentina-reclamo-contrafemicidios-violencia-de-genero.html>
- “El violador sos vos”: la versión argentina del himno feminista que recorrió el mundo (18 de febrero de 2020). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-violador-sos-vos-version-argentina-del-nid2334965>
- Fonseca Hidalgo, J. A. (2017). Representaciones narrativas de la mujer en el cine de ficción costarricense (2008-2012). *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y Caribe*, 14(2), 77-95.
- Gil, T. (29 de mayo de 2019). La “marea verde” argentina vuelve a las calles por la legalización del aborto. *20 minutos*. Recuperado de

<https://www.20minutos.es/noticia/3654972/0/manifestaciones-aborto-argentina-marea-verde/>

Hébert, L. (2006). *The Actantial Model*. Signo. Recuperado de https://web.archive.org/web/20100127103219/http://www.signosemio.com/greimas/a_actantiel.asp

Larsen, P. (2002). Mediated Fiction en K. B. Jensen (Ed.), *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies* (pp. 117 – 138). Routledge.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social*. Oxford University Press.

Marelli, F. (19 de octubre de 2016). Ni una menos: las fotos más impactantes de la marcha. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/politica/las-mejores-fotos-de-la-marcha-niunamenos-nid1948501>

Ochoa, P. R. (20 de febrero de 2020). El color verde inunda Argentina para reivindicar el aborto legal en 2020. *RTVE*. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20200220/color-verde-inunda-argentina-para-reivindicar-aborto-legal-2020/2002980.shtml>

Pérez Bowie, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa* (13), 276-300.

Rivas Molina, F. (19 de diciembre de 2018). El Me Too argentino llega a la política. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2018/12/18/actualidad/1545169599_206597.html

Sacheri, E. (2009). *El secreto de sus ojos*. Santillana.

Sacheri, E. (2016). *La noche de la Usina*. Alfaguara.

Selisker, S. (2015). The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks. *New Literary History*, 46(3), 505-523.

Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Ediciones Paidós Ibérica.

Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Tantivy Press.

Woolf, V. (2015). *A Room of One's Own*. Wiley Blackwell.

CAPÍTULO 11. EL HOMOEROTISMO EN LA SOCIEDAD CUBANA A TRAVÉS DE LA ESCRITURA NARRATIVA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Jaime Puig Guisado
Universidad de Sevilla

1. Lezama Lima: homosexualidad y escritura

La obra de José Lezama Lima, que desarrolla diversas ideas, entre las que se encuentran la sexualidad y el homoerotismo, se encuentra con algunos problemas de difusión. La censura cultural en Cuba empieza a volverse más agresiva con Fidel Castro a partir del posicionamiento de la proclama que señala “dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”, pronunciada en la reunión con la intelectualidad cubana en junio de 1961. Esto no quiere decir que en los anteriores regímenes como el de Batista o de Machado no hubiera censura o factores socioculturales que obligaran a una autocensura en los escritores, sino que es en el castrismo cuando este hecho cobra un especial relieve, ya que las condiciones políticas obligan a diversas personalidades del arte al exilio de su tierra natal. Según Goytisolo, practicar una escritura lúdica constituiría un gran crimen ante un régimen totalitario, tanto como el placer de la lectura o la cópula (1996, p. 222), puesto que los tres son elementos que no pueden controlarse racionalmente y, por tanto, peligrosos para la estabilidad del sistema. Arenas también insiste en la presión que marcaba a los artistas, considerados personas conflictivas solamente por cultivar la estética (2001, p. 113).

Aun así, se han desarrollado diversas producciones culturales que han puesto de relieve la temática homosexual y que han trascendido internacionalmente, como es el caso de la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1993), una adaptación del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz (1991), abriendo un camino de actuación en esta senda y dando voz a las minorías sexuales acalladas por la Revolución. En el terreno literario, la revista *Lunes de Revolución* del periódico *Revolución* contó con la escritura de Guillermo Infante Cabrera, Virgilio Piñera o Heberto Padilla e incluyó textos de temática declaradamente homoerótica, pero pronto fue aniquilándose esta iniciativa, incluyéndose sus artífices en la lista de “indeseables” para el gobierno. Escritores como Emilio Ballagas, Calvert Casey, Severo Sarduy, Antón Arrufat, Odette Alonso, Uva de Aragón, Sonia Rivera-Valdés, Zoé Valdés, Leonardo Padura, Pedro de Jesús López Acosta, Ena Lucía Portela, Mercedes Santos Moray,

Marilyn Bobes León, José Ángel Pérez, José Félix León, Roberto Uría, Adriana Zamora, Miguel Mejides o Guillermo Vidal Ortiz también siguen una línea homoerótica o la tratan tangencialmente, además de incluir el travestismo u otras sexualidades que quedan en la marginalidad social. Para algunos de estos escritores este hecho ha supuesto la salida inmediata del canon literario, el obligado exilio de Cuba o incluso la pena de cárcel, entre otros castigos. Esta represión tan intensa viene motivada, entre otros factores, por considerar esta temática un esnobismo propio de la moda estadounidense, convirtiéndose así en un peligroso elemento que combatir por su origen capitalista (Valladares, 2012, p. 25).

Para casos como el de José Lezama Lima, Virgilio Piñera o Reinaldo Arenas, la crítica ha propuesto el concepto de “sexilio” (Martínez San Miguel, 2011), debido a que el exilio o insilio tiene su origen en una animadversión política hacia la sexualidad de la persona y de su representación en la escritura. De ahí que Virgilio Piñera escribiera, en 1972, un poema donde declaraba que Lezama y él vivieron “no como quisimos / mas como pudimos” (Lezama Lima, 1999, p. 310), aunque ninguno de los dos amargara su vida con resentimientos ni dejara por un momento de escribir (Arenas, 2001, p. 110). Para Lezama la propia escritura consiste en un salvoconducto para expresar lo prohibido, a través de la estética y la imagen salvadora, en un proceso de catarsis intelectual. Kristeva encuentra la liberación del deseo homosexual en este lenguaje poético que supone un desvío de la norma habitual y disimula de forma simbólica lo que realmente se insinúa (Butler, 2007, p. 181).

De Lezama se ha señalado que, concretamente, su personalidad supone un símbolo del exilio interior o del insilio al no haberse movido de La Habana, solo para dos viajes, uno a México y otro a Jamaica (Guerrero, 2013, p. 162). Tal y como testimonia en la correspondencia con su hermana Eloísa u otros familiares y amigos, sí sentía la necesidad de escapar de la isla, pero por diversos motivos como el asma que siempre lo acompañaba, su miedo a morir fuera de su patria como le ocurrió a su padre o sus problemas económicos, motivan que se quede en La Habana hasta su muerte (Simón, 1970, p. 18). De esta manera, podemos decir que en su caso se produce un insilio producido por diversos factores, entre ellos la censura o el propio miedo a representar el homoerotismo en su literatura por las represalias desde que empieza a escribir en la dictadura de Machado hasta sus últimas líneas en el contexto del régimen revolucionario. La autocensura de la privación de libertad absoluta para manifestar esta temática vendría

emparentada con el uso de su escritura hermética y neobarroca, para la cual se necesitan profundas claves interpretativas que revelen el significado oculto de su poesía. Sin embargo, Lezama declara considerar la propia censura del creador más desdeñable e inadmisibles que la censura exterior, ya que la autocensura es hija del resentimiento en la manifestación crítica y merece su total desprecio (González Cruz, 1999, p. 49), lo que no quiere decir que su contexto sociocultural no lo condicione y consiga reprimir en cierta medida sus creaciones. Pío Serrano piensa que hubo en Cuba más autocensura que la propia censura de la Revolución, debido al miedo de la comunidad artística, ya que defender a un homosexual significaba exponerse públicamente también, pudiendo ser señalado también como homosexual (González Cruz, 2003). Así, la autocensura sería un elemento clave para explicar la dificultad de encontrar referencias a la homosexualidad de Lezama, ya que la correspondencia podría ser interceptada por el sistema político y, en el caso de otros documentos no ficcionales como diarios o ensayos, podrían ofrecer testimonio de la conducta desviada para la ideología castrista o para los gobiernos anteriores.

2. *Paradiso* y la representación homosexual

La obra más criticada de Lezama Lima por la inclusión directa de la homosexualidad ha sido su novela *Paradiso*, publicada en 1966, en pleno régimen castrista. Para Reinaldo Arenas se trata de la novela más “avasalladoramente homosexual” publicada en Cuba, de ahí que le valiera la impugnación del régimen y la censura de todos sus escritos posteriores, incluso de la propia novela, que circuló clandestinamente por la isla (Arenas, 2001, pp. 110-111), aunque luego la cultura oficialista rectificara y *Paradiso*, ya alabada internacionalmente, se reivindicara (Salas, 2013). Juan Goytisolo, junto a Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, fue uno de los pocos que valoró esta inmensa obra, declarando en una entrevista para la televisión cubana de 1967 que una de las mejores novelas del país era esta, a lo que Lezama responde llamándolo y comentándole que es la primera vez que se nombra su trabajo desde su publicación. Según Vargas Llosa, en un encuentro que tuvieron, la única frase que Lezama mencionó sobre la política de represión que comportaba la cultura oficialista cubana fue “¿tú te has dado cuenta en qué país vivo yo?” (González Cruz, 2003).

La novela fue acusada por la censura castrista de ir contra la moral, pero Lezama se defendió aclarando que su raíz era innegablemente ecuménica, ya que inserta constantes referencias católicas con un afán de sincretismo:

Algunos insolentes han afirmado que en mi obra hay elementos pornográficos, pero no solamente es una injusticia sino que hasta puede ser una canallada, porque precisamente si algún autor se ha caracterizado por la gravedad de su obra he sido yo. Mi obra podrá ser censurada por defectos de estilo, pero jamás por motivos éticos, puesto que su raíz es esencialmente la de un auto sacramental (J. Lezama Lima, 1979, citado en E. Lezama Lima, 1979, p. 21)²².

Expresa así una opinión poco convencional que podría considerarse herética, lo que se confirma en una carta-respuesta a Goytisolo en la que insiste en que los únicos libros pornográficos que ha leído son *La Biblia* y los de Platón (E. Lezama Lima, 1979, p. 21). El público mojigato se sintió alarmado por el tratamiento de temas como el despertar del sexo entre las relaciones amistosas en las escuelas, pero Lezama lo trata como un proceso natural en todos los jóvenes (J. Lezama Lima, 1979, p. 196). Las referencias homoeróticas son explícitas en un par de capítulos, sobre todo en el VIII y IX, a través de las conductas de ciertos personajes, es decir, en tercera persona desde el punto de vista de la enunciación, un distanciamiento destacado que serviría para no relacionar directamente al autor con el personaje. Sin embargo, en el terreno poético existe tradicionalmente una mayor identificación con el propio autor de la escritura, debido a que desde el Romanticismo se ha considerado el poema como el testimonio de las emociones del poeta, identificado con un yo lírico que se correspondería con la propia autobiografía.

Aun teniendo en cuenta este aspecto, la novela no pasó desapercibida, ya que la carga homoerótica en todo el texto era demasiado elevada para la conciencia de los años 60, incomodando sobre todo la aparición de miembros fállicos exuberantes en las descripciones de los jóvenes personajes Leregas y Farraluque, así como del entorno sexualizado que generan sus aventuras. Estas descripciones fállicas consisten en general en una metonimia entre miembro y cuerpo: “Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión del frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la cúpula de la membranilla a su frente abombada”; “El órgano sexual de Leregas no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no

²² Nótese que E. Lezama Lima se refiere a Eloísa, la hermana del poeta estudiado.

parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por compresión” (Lezama Lima, 2015, p. 343).

Para Guerrero, el falocentrismo del que hace gala Lezama en *Paradiso* reside en la pretendida hipermasculinidad con la que se burla discretamente de la política sexual castrista disimuladamente (Guerrero, 2013, p. 156). También apunta que el propio autor saldría del armario simbólicamente²³ cuando en el capítulo VIII de la novela Farraluque termina de acostarse con una señora para pasar a otro cuarto contiguo donde le espera el “miquito hermano” de la cocinera de la escuela, cambiándose el espacio para iniciar una relación homosexual y sin precaución: “Con una altiva desnudez, ya sabía lo que le esperaba, [Farraluque] penetró en el otro cuarto”. Este capítulo estaba pensado para ser eliminado de la edición final, pero se decide incluir finalmente y esto provoca que la novela se prohíba tras publicarse. Uno de los argumentos que avala la identificación con Farraluque como *alter ego* de Lezama es su presentación como un cruce de “vasco semititánico” por parte paterna y de “habanera lánguida” por parte materna, coincidiendo con sus verdaderos rasgos biográficos. A eso se le suma que Farraluque, tras este episodio homoerótico, es quien circula sin esconderse y son los demás personajes los que se ocultan ante la sexualidad, como el hombre enmascarado en la carbonería (Guerrero, 2013, p. 158-159). Estas escenas de amantes, como la del adolescente con el citado personaje que lo espera con un antifaz para ser penetrado, son historietas que recuerdan a las películas pornográficas francesas de algunos cines para hombres solos en La Habana de los años 30 (Villa, Sánchez Boudy, 1974, p. 149), época en la que Lezama cumple la veintena y no se descarta la posibilidad de que asistiera a ver estas filmaciones como entretenimiento y llegar a convertirse en una forma de desahogo sexual en aquel contexto de represión.

Sin embargo, el propio Lezama rechaza consideraciones sobre interpretaciones freudianas arriesgadas en cuanto a su homosexualidad (E. Lezama Lima, 1979, p. 27). En contra también se posiciona Rodríguez Monegal, quien piensa que más bien se discute la homosexualidad en la obra en vez de defenderla. Lo explica así porque, al poner el debate sobre la mesa, Foción, personaje homosexual, no parece ser quien tiene más luces de todos (2003, p. 588). Guerrero añade el matiz de que esta inclusión de lo homosexual se distancia de la norma de reivindicación gay estándar en la literatura e, incluso, se llega a

²³ Para Sedgwick “*the closet is the defining structure for gay oppression in this century*” (1990, p. 71).

parodiar a través de un estilo *camp* y del choteo cubano²⁴, configurado a partir de un “cinismo trascendente” y el desdén de las formas elementales de la desnudez como discurso lúdico, crítico, aunque pasivo y burlón (2013, p. 127), todo ello apoyado por el pensamiento moralista y católico que el autor mantiene constantemente.

Paralelamente a esta concepción lúdica y camuflada, hay un discurso de lo sagrado que recorre toda la novela y que apunta hacia los orígenes, a la búsqueda de la palabra primigenia y al principio de las civilizaciones. Una de las sacralizaciones que se lleva a cabo es la de la sexualidad, ya que las aventuras de Farraluque suceden en domingo, el día de la fiesta religiosa, para pasar a transformarse en una fiesta sexual y ascética. El propio semen de un personaje que es sacerdote, el Padre Eufrasio²⁵, se describe con un tono teológico y se configura como palabra sagrada que abre la puerta a posibilidades infinitas en la poesía²⁶. Además, la cópula se propone como el diálogo más apasionado, que supone una forma de acercamiento al misterio mediante el *horror vacui* (Cacheiro, 2001, p. 60-61). Se concibe como un proceso de metamorfosis en el que se desarrolla un éxtasis que conduce el alma a otro estado o imagen, evolucionando desde la adolescencia, que para el caso de José Cemí se presenta mediante inhibiciones y repliegues que crean sentimientos contradictorios de acercamiento y rechazo, tentación y peligro o simpatía y apatía. Sin embargo, cuando Cemí se encuentra con Licario en el capítulo XIII hay un cambio del ritmo sistáltico al hesicástico, es decir, del *pathos* a la *sofrosine* (J. Lezama Lima, 1979, p. 95), o sea, de la proliferación de emociones descontroladas a la serenidad, y de ahí que el autor nos indique que, pasada la adolescencia, el cuerpo se contentaría con la pasión intelectual de la poesía, como seguramente se aplicara en su propio caso.

Así, el discurso filosófico sobre la homosexualidad que mantienen Fronesis, Foción y Cemí, se desaprueba por su infecundidad al no poder crearse una nueva vida. Cemí es quien se coloca como el trasunto biográfico más cercano a Lezama y es el mismo que teoriza sobre el asunto a partir de ideas pitagóricas y neoplatónicas (Treviño Castro,

²⁴ Véase Mañach (1969).

²⁵ Personaje que representa un cura enajenado por estudiar a San Pablo y que tiene encuentros sexuales con algunas jóvenes como Fileba, con quien se propone practicar la cópula sin placer para lograr la lejanía del cuerpo y el orgasmo doloroso (Cacheiro, 2001, p. 198).

²⁶ Esta consideración se plasma en la teorización de Lezama sobre el *potens*. “Lezama lo definió como ‘lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un potens que es la imagen posible’” (Cacheiro, 2001, p. 43). También alude a que “los etruscos ofrecían una palabra misteriosa, el potens, si es posible, a esto se añade el hoc age, hazlo, es decir, si es posible hazlo. El potens por la imagen hace posible la sobrenaturaleza. El potens al actuar en la infinitud engendra la imagen actuando en la sobrenaturaleza” (Lezama Lima, 1988, p. 710).

2016). Esta discusión viene acompañada de la inclusión de mitos sobre la androginia, que son usados por Foción y Fronesis para hablar de la inmortalidad y la resurrección cristiana, así como de la transmigración de las almas, además de emparentarse con los pensamientos orientales sobre la reencarnación por los que Lezama demostraba notable interés²⁷. Para Ruiz Barrionuevo esta visión tiene un sentido erótico-creador, cósmico y biológico dentro de la teoría católica, pero a la manera lezamiana (Ruiz Barrionuevo, 1980, p. 71). El propio personaje de Cemí es quien alude en la novela al sexo entre dos hombres para puntualizar que solo puede entenderse de forma teórica, no práctica, solo en la conversación de ideas (Mataix, 2000, p. 32-33). Si nos centramos, por otro lado, en las circunstancias de Foción, el narrador nos indica que su homosexualidad se atribuye a un complejo de vagina dentada. En los *Diarios* del autor, se anota que “el complejo de castración nace del temor de ser devorado por la hembra durante el coito, es decir, también el temor a la vagina dentada” (Lezama Lima, 2014, p. 59) y, disertando sobre Nietzsche y *Así habló Zaratustra*, que “a muchos les está permitido el matrimonio y más que el matrimonio”, o “hay muchas cosas que son más extrañas a sí mismas que el hombre a la mujer, y ¿quién sabe todo lo extraño que son el hombre a la mujer y la mujer al hombre?” (Lezama Lima, 2014, p. 25). Esta concepción se plasma en *Oppiano Licario* en una escena heterosexual que transmite incomodidad en la que Cemí toca por primera vez a Ynaca Eco Licario con “lentísima sudoración”, como si se tratara de un síntoma sicosomático que pone en duda su orientación sexual (E. Lezama Lima, 1979, p. 37). Esto pone de relieve la peculiar consideración que el cubano tiene sobre este tema y su interés por el origen de las cuestiones de género que atañen a la androginia mítica y a la evolución de los roles masculinos y femeninos en la sociedad que se reflejan en su obra:

Si observamos detenidamente a los personajes creados por Lezama Lima, estos no actúan según una estricta circunscripción masculina o femenina ni según recias identidades definidas, diferenciadas o presupuestadas, sino desde una teatralidad que emplea una retórica intelectual y mística [...]. La figura masculino-patriarcal queda a menudo fuera de la escena o permanece como fantasma, innecesaria en la formación sentimental y hasta intelectual del personaje-discípulo. La figura de la mujer representa el nexo afectivo, el centro de la casa, la mitificación de la sabiduría doméstica y de la esfera privada, el guardián de la memoria familiar [...]. La mujer habla, opina, decide, razona, interviene, se comunica intelectualmente, es objeto de toda admiración por parte del nieto, José Cemí, que siempre busca en la madre y en la abuela los mejores consejos (Guerrero, 2013, p. 133).

²⁷ En concreto, el *Tao te King* de Lao Tse o el pensamiento de Kung Fu-Tse, entre otros, entendiendo esta sabiduría oriental como metáfora de la “biblioteca como dragón” (Lezama Lima, 1982, p. 107-142). Eliade entiende el mito del andrógino como una necesidad humana de comprender el cosmos como una totalidad, simbolizada en el huevo cosmogónico, además de apuntar que en varios *midrashim* —exégesis bíblicas— se presenta a Adán como andrógino (1969, p. 132).

Así, para Guerrero, las expresiones del hombre y la mujer se dan de idéntica manera, incluso podrían intercambiarse, desarrollándose un manierismo en la personalidad que construye una androginia psicológica (2013, p. 134). Según Keenaghan, estas alusiones, así como otras a la homosexualidad y a la masculinidad, vendrían condicionadas por la influencia del poeta estadounidense Wallace Stevens, con el que su amigo José Rodríguez Feo tuvo una intensa correspondencia (2000 p. 201). Este apunte, junto con los anteriores, nos permiten conocer de forma más directa el sistema literario que Lezama crea en su madurez intelectual y que en *Paradiso* podemos observar de una forma más directa o transparente que en la mayoría de sus poemas al tratarse de un formato prosístico.

3. Conclusiones

En conclusión, observamos cómo la narrativa de Lezama Lima nos permite analizar algunas claves homoeróticas de la sociedad cubana. Aun teniendo en cuenta el carácter ficcional de su obra, la novela *Paradiso* nos ofrece un universo muy rico en simbología en el que se reflexiona sobre la homosexualidad, desde sus orígenes hasta sus repercusiones, en clave filosófica y conectando con pensadores clásicos como Platón y en clave sociocultural en relación con las prácticas sexuales que se producen en su entorno. Creemos que su escritura narrativa nos ofrece pistas más claras de la realidad que lo influye que en el formato poético, en el que se suele mostrar más críptico y hay una ocultación mucho más elaborada de la homosexualidad.

Nuestra lectura viene aparejada a la interpretación que del tema realiza el propio Lezama, que considera el Eros cognoscente como el afán por el descubrimiento de lo desconocido, a modo de *phronesis* que nosotros tomamos en su sentido bíblico, dando al verbo “conocer” su significado de la relación carnal. El discurso de lo sagrado ligado a la sexualidad aparece constantemente en *Paradiso*: el semen se sacraliza, configurándose como Logos espermático que apoya al *potens* de la sabiduría y la cópula aparece como un diálogo apasionado, una forma de acercamiento al misterio. Además, en la obra existe un proceso de metamorfosis, en el que José Cemí evoluciona en su adolescencia, así como otros personajes como Leregas o Farraluque, que cambian físicamente por el ensanchamiento de sus miembros, así como simbólicamente por el rito de iniciación que supone su despertar sexual.

Pensamos que el falocentrismo es un tema esencial en la novela que, como ha apuntado la crítica, refleja una parodia del régimen castrista, que se configura como sistema hipermasculinizado, aunque entre sus filas se encuentren múltiples personajes que siguen prácticas contrahegemónicas en la sombra. El falo también se considera en la novela un símbolo ascensional que se conecta con todo el cuerpo e impregna en el texto una masculinidad avasalladora que se usa como arma política, pero también conduce a una concatenación de pliegues estéticos que regalan una lectura difícil, pero que abduce al lector en un universo neobarroco, siempre en clave cubana y homoerótica. Nosotros mantenemos que este falocentrismo también supone un reflejo de la sexualidad de la sociedad cubana, así como representa el deseo hiperbólico que Lezama sentiría, por el hecho de su condición homosexual y de su vivencia en una familia tradicional, de la que solo podría escapar mediante el viaje ficcional que le ofrece la literatura.

Referencias bibliográficas

Arenas, R. (2001). *Antes que anochezca*. Tusquets.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.

Cacheiro Varela, M. (2001). *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*. Universidad de Vigo.

Castro, F. (1961). *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961*. Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario.
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

Eliade, M. (1969). *Mefistófeles y el andrógino*. Guadarrama.

González Cruz, I. (1999). *José Lezama Lima (1910-1976)*. Ediciones del Orto.

González Cruz, I. (2003). *José Lezama Lima, la cultura como resistencia* [documento visual]. Generalitat Valenciana.

Goytisolo, J. (1996). *Disidencias*. Taurus.

- Guerrero, F. (2013). *José Lezama Lima: el maestro en broma*. Verbum.
- Keenaghan, E. (2000). Wallace Stevens' Influence on the Construction of Gay Masculinity by the Cuban Orígenes Group. *The Wallace Stevens Journal*, 24(2), 187-207.
- Lezama Lima, E. (1979). Mi hermano. En José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)* (pp. 11-40). Orígenes.
- Lezama Lima, J. (1979). *Cartas (1939-1976)*. Orígenes.
- Lezama Lima, J. (1982). *Las Eras Imaginarias*. Fundamentos.
- Lezama Lima, J. (1988). Apuntes para una conferencia sobre Paradiso. En J. Lezama Lima. *Paradiso* (pp. 710-714). Archivos.
- Lezama Lima, J. (1999). *Álbum de los amigos de José Lezama Lima*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Lezama Lima, J. (2014). *Diarios*. Verbum.
- Lezama Lima, J. (2015). *Paradiso*. Cátedra.
- Mañach, Jorge (1969). *Indagación del choteo*. Mnemosyne Publishing.
- Martínez San Miguel, Y. (2011). "Sexilios": hacia una nueva poética de la erótica caribeña. *América Latina Hoy*, 58, 15-30.
- Mataix, R. (2000). *Paradiso y Oppiano Licario: una "Guía" de Lezama*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez Monegal, E. (2003). Paradiso en su contexto. En J. Lezama Lima. *Obra selecta* (pp. 586-594). Biblioteca Ayacucho.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1980). *El "Paradiso" de Lezama Lima*. Calatrava.
- Salas, R. (2 de enero de 2013). La carta secreta de Lezama Lima. *El País*. https://elpais.com/cultura/2012/12/23/actualidad/1356261298_523447.html.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.

- Simón, P. (1970). Interrogando a Lezama Lima. En J. Lezama Lima. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 17-42). Casa de las Américas.
- Treviño Castro, J. (22 de mayo de 2016). José Lezama Lima (1910-1976). *Paradiso: La Imagen en Fuga II*. *Vanguardia*. <http://www.vanguardia.com.mx/articulo/jose-lezama-lima-1910-1976-paradiso-la-imagen-en-fuga-ii>.
- Valladares, P. (2012). *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*. Tamesis.
- Villa, Á. de y Sánchez Boudy, J. (1974). *Lezama Lima: peregrino inmóvil*. Ediciones Universal.

CAPÍTULO 12. LA FAMA NOVELADA DE LUISA IGNACIA ROLDÁN EN LA OPINIÓN PÚBLICA ACTUAL: SUBJETIVISMOS, FICCIONES Y TRANSGRESIONES

Javier González Torres
Fundación Victoria - Universidad de Málaga

1. Introducción

De entre los calificativos aplicados por sus coetáneos a la escultora Luisa Ignacia Roldán (Sevilla, 1652- Madrid, 1704) destacan los de habilidad superior, virtud extrema y modestia personal. Un trío de cualidades suficientes que, con vocación aproximativa, resumen la obra de esta sobresaliente creadora del Barroco europeo.

A pesar de las dificultades propias de un contexto poco propicio para el desarrollo personal y profesional de una mujer artista, Luisa consigue emanciparse y abrir taller propio tras su matrimonio en 1671 con el pintor Luis Antonio Navarro de los Arcos, oficial que también trabajaba con los Roldán. Primero lo hará en Sevilla, donde compagina labores formativas con los primeros trabajos de cierta enjundia; posteriormente se instala en Cádiz hacia 1686 para, ocho años después, trasladarse a Madrid. Sus trabajos en la Corte y en sus círculos más cercanos le llevan al reconocimiento como escultora de cámara del rey Carlos II, distinción que la convierte en pionera. El siguiente rey, Felipe V, confirmará dicho nombramiento que, a su vez, alumbrará otro que llegará excesivamente tarde al acontecer en fecha posterior a su muerte: el de académica de mérito de la romana *Accademia di san Luca*.

Gracias a tales actitudes y al carácter novedoso de su extenso catálogo escultórico, elogiado en *El Parnaso español* por Antonio Palomino (1724, p. 464), su fama se mantiene en las centurias siguientes. De hecho, una serie de estudios publicados desde el siglo XIX hasta la actualidad, ponen de relieve su notable contribución a la historia del arte, iniciando así una notable fortuna crítica no siempre bien valorada. Al respecto, los estudios de Chaudon –1804–, Quintero Aauri –1904–, Gestoso –1909–, Amat Calderón –1927–, Hernández Díaz –1934–, Gilman Proske –1964 –, García Olloqui –1977-2000–, Aranda Bernal –2004–, Romero Torres y Torrejón Díaz –2007–, Pleguezuelo –2009-2012– o Hall-van den Elsen –2018–, por citar y fechar los más relevantes, constituyen un

amplio elenco de aportaciones que proyectan la universalidad de una artista absolutamente conocida en el ámbito académico. Ello no significa que la metodología científicista empleada por las firmas referenciadas sea unívoca; por su propia naturaleza investigadora y el posicionamiento derivado de los particulares puntos de vista, está sometida a revisiones continuas derivadas de la obtención de novedosas aportaciones documentales o materiales que conduzcan a un conocimiento más preciso.

Sin embargo y en paralelo a esos estudios -incluso a veces, contaminándolos-, sobre Luisa Roldán se ciñe un aura legendaria que desdibuja su trascendencia, rebajando su trabajo a matices sensibleros. El problema se acrecienta cuando a esta serie aversiva contra su actividad y personalidad se le añaden otras mucho más aberrantes que, argüidas desde posturas no especializadas, la acaban tergiversando, manipulando y banalizando. Por desgracia, esta ‘estigmatización’ está asentada en determinados estratos desde hace bastante tiempo.

2. Antecedentes erróneos perpetuados en el tiempo

Aunque sería necesario analizar con más profundidad los motivos que, al menos, desde el siglo XIX, la figura de esta artista comienza a ser minusvalorada incluso en ambientes pseudo-eruditos, estableceremos aquí dos cuestiones convertidas, por desgracia, en inherentes a ella misma. La primera de ellas es la feminización de su primer apellido, ‘La Roldana’; bautizado como errónea voz popular, nunca fue usada como firma propia por parte de la artífice ni aparece, tampoco, en documentación alguna. Sin embargo, es adoptada sin ambages en estudios y en otros medios, perpetuando una práctica de transmisión que podría tener sus orígenes en el mundo del teatro cómico de finales del XVII (Salvo, 2002). Un apodo que supondría a su vez una reafirmación de la afinidad genealógica con su padre, Pedro Roldán, haciendo uso de un apelativo identificador que cercena, por consiguiente, el poder de una mujer -en este caso, la hija del escultor- para detentar un perfil propio, diferenciador y autónomo. Esta práctica está demasiado extendida en relatos artísticos. El caso de Maietta Robusti, conocida como ‘La Tintoretta’ por ser la hija primogénita del conocido pintor veneciano, es otro ejemplo palpable.

El otro componente equivocado tiene que ver con la imagen misma de Luisa Roldán. Al respecto, a partir de 1862, el escritor y dentista, Antonio Rotondo, publica por entregas su *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo del*

Escorial. Se trata de un opúsculo fascicular de 279 páginas que incluye viñetas a color, grabados y 123 láminas que reproducen, en su mayoría, litografías, planos o albúminas; pero, también, retratos de personajes relacionados con el conjunto monástico. Entre ellos, en la número 62, aparece el rostro de Roldán junto a los de Cristóbal Ramírez, Francisco Hernández o fray Andrés de León. Diferentes referencias concluyen que, al igual que son poco infundadas las opiniones del autor, los retratos pertenecientes a personas menos conocidas son falsos. Es decir que, al margen de su tosquedad estética, proceden tanto de la inventiva de sus autores como de un tipo de literatura popular de bajo coste (Rodrigo Zarzosa, 1996). A pesar de ello, es fácil encontrar el citado dibujo en numerosas publicaciones recientes -impresas o en webs-, convertido en referencia inequívoca de la faz de la artista, utilizándose sin discriminación alguna a pesar de su invalidez.

3. La opinión pública actual: subjetivismos, ficciones y transgresiones

Alejado de todo ambiente académico, prolifera en la actualidad una ola de ‘recuperación’ de determinados nombres sobre los que pretende gestarse un reconocimiento impostado que, en absoluto, guarda relación con su trascendencia histórica. Y, entre ellos, está el de la propia Luisa Roldán. De hecho, queda constatada la existencia de una corriente decidida a configurar una novelada visión de esta, desligada de principios críticos y centrada en resaltar cuestiones, aspectos y acciones de dudosa veracidad que a su vez consigan rescatarla de un supuesto ‘olvido’ colectivo.

En esa secuencia de referencias deslavazadas se enrolan proyectos de todo tipo, desde productos audiovisuales -cinematográficos, seriales o documentales- a iniciativas particulares de presumida vindicación, pasando incluso por la publicación de relatos bioficticios. El objetivo de este estudio es el análisis de esas notas referenciales que hoy están creando en la opinión pública un cliché distorsionado e incluso contraproducente con la significativa trayectoria de la artista. La comparación crítica de esos patrones con la historiografía -aún con sus errores de percepción- permitirá comprobar hasta qué punto puede adulterarse la valoración y significación de esta creadora notable.

3.1. Entre la gran pantalla y el serial televisivo

Uno de los proyectos que, por su repercusión internacional, debía haberse convertido en referencia audiovisual sobre la vida de Luisa Roldán era el promovido por Maestranza

Films²⁸. El promotor de la iniciativa, Antonio Pérez, llevaba desde 2004 preparando una producción cuyo rodaje comenzaría en la primavera de 2006. Él mismo manifiesta que se trataría de un homenaje tanto a una mujer “bella, resignada, vivaz y moderna”, como a la ciudad que la vio nacer, (Abc, 2005), escogiéndose como protagonista a la actriz Paz Vega gracias a la mediación de Ignacio Darnaude²⁹.

Sin embargo, los plazos no se cumplen. En febrero de 2007, durante la celebración de la 57ª Berlinale³⁰, Pérez presenta una nueva versión del proyecto que, tasado en 9 millones de dólares, busca posibles coproductores europeos o extranjeros. Estas dificultades obligarían a retrasar el rodaje al año siguiente, habiéndose elegido directora de este a Laura Mañá, al entender que la historia a narrar debiera estar conducida también por una mujer (Green, 2007). En los meses siguientes se informa de la realización de hasta 11 versiones distintas del guion, participando en la definitiva la directora catalana en colaboración con Óscar Plasencia, Raúl Brambilla y Raquel Aparicio (Abc-guinistas, 2007). A su vez, Vega afirma, en una entrevista de Carlos del Amo (2008), que aún no ha comenzado a filmar pero que ella participará en el proceso, convencida de su idoneidad para encarnar al personaje homenajeado al estar en posesión de la medalla de oro de la ciudad y ser precisamente el papel ofrecido uno de los que más le ilusionan.

A pesar de los esfuerzos realizados y de la estrategia de colaboración entre productoras establecida por Pérez, la financiación no se consigue, llegando incluso a plantearse su reconversión en serial televisivo. Años después, el responsable de Maestranza reconoce que se trata de un proyecto fallido y que, ojalá, algún día pueda llevarlo a cabo conforme a la idea inicial, pues sería una obra “históricamente potentísima, la gran película sobre Sevilla” (Camero, 2017). La afirmación no permite conocer si, en efecto, el guion trataría de una forma u otra a Luisa Roldán; lo que sí es seguro que el retrato de esta estaría ligado más a la ciudad hispalense que a la artista, ocasionando quizá con ello una reinterpretación casual de su vida.

²⁸ Fundada en 1991, su primer éxito es el largometraje *Solas* (1999), dirigido por Benito Zambrano.

²⁹ Productor ejecutivo y guionista de origen sevillano, miembro de la Academia de Cine estadounidense y enrolado en el organigrama técnico de Sony Pictures.

³⁰ Nombre popular del prestigioso *Internationale Filmestspiele Berlín*.

3.2. *Los documentales*

En televisión sí se pueden visionar productos enfocados hacia la escultora barroca. Uno de los primeros forma parte de la colección *Mujeres en la historia*, grabado entre 2009-2010, con dirección y presentación de María Teresa Álvarez. Emitido en Televisión Española³¹, cuenta con una interesante contextualización histórica que introduce al espectador en el ambiente socio-económico de la segunda mitad del siglo XVII, mostrando así cierta fidelidad entre investigación y relato³². A su vez, incorpora las opiniones de Diego Cardoso -investigador-, Francisco Espinosa de los Monteros -crítico de arte-, Ana María Arias de Cossío -profesora de la Universidad Complutense de Madrid- y de José Luis Sánchez-Lora -de la Universidad de Huelva-. A lo largo de los 36 minutos de duración se advierte de la complicación que supone especular con costumbres y comportamientos de un tiempo y lugar distantes a los actuales, desmontando algunos tópicos tenidos por ciertos sobre la vida y obra de Roldán.

Aunque incorpora recreaciones del taller de esta, la ambientación elegida, los materiales empleados y los bocetos trabajados/expuestos enlazan, al menos teóricamente, con las formas y modos que debió emplear la escultora sevillana. Al respecto, destaca la colaboración prestada por la Escuela de Artes de Cádiz y, en especial, por su catedrático de modelado y escultor, Alfonso Berraquero García.

En la sección 'Panorama' del 8º Festival de Cine Europeo de Sevilla, en noviembre de 2011, se estrena *La Roldana, una mujer libre por la igualdad*³³. Se trata de un documental dirigido por Alfonso Vidán y Juan Antonio Cuevas, con guion de este último y editado por Cineclub Claudio Guerín³⁴. Se trata de una modesta producción que cuenta, en su cuerpo actoral, con figurantes no profesionales -que no intérpretes- vinculados al mundo de la escultura procesional contemporánea. Por ejemplo, la artista está encarnada por Lourdes Hernández; su padre es Luis Álvarez Duarte; y, su marido, Fernando Aguado. A lo largo de 51 minutos se enlazan imágenes fijas y en movimiento de escenarios urbanos y obras de la familia Roldán, con una narración de una voz femenina que supuestamente

³¹ <https://www.rtve.es/play/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-luisa-ignacia-roldan/848600/>

³² Falla, no obstante, la inserción al comienzo de redoble de tambores propios de la semana santa contemporánea.

³³ Distribuido en DVD por el periódico sevillano *El Correo de Andalucía*.

³⁴ Esta institución realiza una labor filantrópica en barrios marginales de Sevilla, promoviendo talleres de artesanía. De hecho, el objetivo del documental, aparte del consabido homenaje a la escultora, era la recaudación de fondos para el mantenimiento de estas iniciativas.

se corresponde con la de la escultora, intercalada entre composiciones musicales y vocales de raíz barroca.

Sin embargo, llegando a los 20 minutos finales, la fidelidad mostrada al relato cronológico se quiebra para dar entrada a la leyenda, poniendo en boca del capellán real, fray Antonio Álvarez, la ficticia confesión realizada por Luisa Roldán instantes antes de fallecer el 10 de enero de 1706: que es autora de la Esperanza Macarena, una de las dolorosas sevillanas que cuenta con mayor devoción en la región. El carácter sentimental de estas últimas escenas contrasta en demasía con las anteriores, distorsionando un proyecto correcto en su contenido hasta aquí y discreto en sus formas.

En 2017, a la parrilla de Canal Sur se incorpora la serie documental *Andalucía con otra mirada*, de XL Producciones, emitiéndose desde entonces con desigual periodicidad. Centrada en personajes históricos de la tierra, a lo largo de 25 minutos se hace un repaso por la vida de estos contando con la participación de destacados expertos. Su aparición se compagina con imágenes actuales de los enclaves urbanos, utilizando a un figurante que encarna al homenajeado. En el caso de Luisa Roldán, es precisamente este aspecto ficcional el menos conseguido, presentándola de paseo, ociosa y despreocupada, luciendo dos vestimentas anacrónicas por entornos sevillanos que quizá nunca pisó.

Por último, en 2020 se estrena *Pioneras*, una producción documental de Movistar+ y Dio/Magnolia, conformada en su primera temporada por cuatro episodios de 55 minutos de duración. Dirigidos y presentados por la Nieves Cocostrina, su objetivo es dar a conocer la vida de una mujer histórica, de otras dos más, tenidas como secundarias y, una última, de actualidad. La fórmula empleada simula el procedimiento de una investigación pseudopolicial en la que la periodista entrevista a determinados especialistas en salas cerradas o a través de videollamadas, compaginándolas con su propia voz *en off* a modo de reflexión particular. El episodio 3 lleva por título *Creadoras* y, además de dedicarse a Luisa Roldán, se ponen de relieve las actividades creativas de la miniaturista medieval Ende; de la primera mujer licenciada en arquitectura en España, Matilde Ucelay; y de la doctora en robótica, Concepción Monje.

Se insiste desde el principio del metraje en el tendencioso ‘olvido’ al que ha sido sometida la escultora, uniéndolo a la visión androcéntrica que de manera tradicional ha prevalecido en la sociedad, en una línea argumentativa un tanto sinuosa desde el punto de vista

historiográfico³⁵. Además, las opiniones de profesionales³⁶ se intercalan con creaciones dramatizadas de ciertos instantes novelados de su trayectoria artística. El cuerpo actoral no solo interpreta de manera gestual un guion inventado, sino que, además, dialoga y se desenvuelve en ambientes escasamente fieles con el relato histórico, en una especie de sueño discorde entre realidad y ficción. Al respecto, son poco entendibles algunas escenas escabrosas e íntimas, como la desarrollada en el taller familiar entre Luisa y Luis Antonio con un acentuado carácter sexual. Igualmente, el propio obrador se presenta como un espacio ahistórico en el que se disponen una serie de esculturas seriadas, de bajo coste y desprovistas de valor artístico, que desdican por completo los matices innovadores introducidos en la estatuaria religiosa por la artista.

Esa falta de fidelidad, visible tanto en el desarrollo ficcional como en la ambientación, convierte el producto final en una oportunidad perdida que desaprovecha los medios técnicos para poner de relieve la originalidad plástica empleada por la escultora o los hitos por esta conseguidos, diluidos en un relato tendencioso y generalista. Este subjetivo desenfoque termina creando una opinión en la que la importancia de Luisa Roldán en la historia de la escultura europea del Barroco queda relegada al anteponerse, sin ambages, a su condición de mujer sumisa frente al poderío masculino.

3.3. Entre el ensayo documentado y la novela de ciencia ficción.

En el terreno literario, diversas son las incursiones realizadas en las últimas décadas por distintos autores, tratando la figura de Roldán de manera generalista o específica. Al respecto, destaca la periodista e historiadora Ángeles Caso en su libro *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, editado por Planeta en 2017. El rigor de este análisis divulgativo dedicado a un público sin una formación específica no es óbice para utilizar fuentes documentales veraces en las que se reconoce cómo autores contemporáneos a la escultora sevillana sí fueron capaces de advertir su talento. Menos suerte corrieron otras artífices que, igualmente referenciadas en el ensayo, sucumbieron a la omisión del relato histórico pero que, gracias a estudios recientes, comienzan a ser revalorizadas tanto por su ingenio como por sus distintas aportaciones. Aunque no se trata de una obra científicista, si cubre un segmento social importante al poner de relieve tales

³⁵ Precisamente uno de los intervinientes pone en duda el desarrollo de determinadas investigaciones.

³⁶ En este caso, se ha invitado a: Raquel Barrionuevo-Pérez, profesora de la facultad de Bellas Artes de Sevilla; Peio H. Riaño, historiador y periodista; Cathy Hall-Van den Elsen, investigadora de la RMIT University de Melbourne; y, Lourdes Hernández, escultora.

circunstancias personales, estéticas o vivenciales a través de un relato sencillo, ameno y didáctico³⁷.

El académico, catedrático de historia del arte y escritor Arsenio Moreno Mendoza, publica en la editorial Monema, en 2012, el libro *Por los sombríos corredores del Alcázar*. Se trata de una recreación novelada de la estancia madrileña de la escultora donde los hechos reales se entremezclan con una visión contemporánea: la de la supuesta ciclotimia sufrida por Roldán que condicionaba su carácter, virando entre una exultante alegría y una obsesiva melancolía. Ciertamente es que determinados estudios han indicado igualmente esta caracterología (García Olloqui, 2000), pero se hace complejo mantener la misma desde el punto de vista médico-psicológico. Precisamente porque si en la actualidad es complicado hacerlo en pacientes que sufren ciertos trastornos, es mucho más aventurado llevarlo a cabo cuando la perspectiva separa a la protagonista de ese supuesto estudio en un espacio temporal de más de trescientos años. Además, aplicar este tipo de cuestiones hipomaníacas y relacionarlas con cambios estéticos producidos en obras realizadas en años distintos, tiene mucho más que ver con la evolución, experimentación e influencias que una persona recibe que con su propio carácter. En ese sentido, tampoco se deben mezclar supuestas patologías mentales con el espíritu emprendedor e independiente que Luisa Roldán demuestra a lo largo de las tres etapas esenciales -coincidentes con las estancias en Sevilla, Cádiz o Madrid- en las que se divide su vida.

Por lo tanto, recurrir a ese tópico no hace más que perpetuar una visión devaluada que convierte a la escultora en la *rara avis* de un mundo dominado por la condición y la opinión masculinas. Las circunstancias precarias, dolorosas y cambiantes que envuelven el trabajo de Roldán terminarían creándole una constante tensión interna que, de un lado, la aísla de tales condicionantes y, de otro, le obliga a intentar superarse ante cada encargo, entendiendo que todo proceso creativo suponía para ella alcanzar un estadio de libertad personal.

Una adaptación teatral del anterior texto es estrenada en 2014 por la compañía La Tarasca, bajo la dirección de Ramón Bocanegra, en el Lope de Vega, de Sevilla³⁸. Titulada *La*

³⁷ Ese estilo lo ha seguido empleando la autora en su siguiente obra: Caso, A. (2017). *Grandes maestras. Mujeres en el arte occidental. Renacimiento-siglo XIX*. Libros de la letra azul.

³⁸ Con posterioridad ha ido girando por otros escenarios hasta fechas recientes.

soledad (de la Roldana), el guion pone el acento en las desgracias familiares y profesionales sufridas por la artista, situándola ante un juego de espejos que simulan, respectivamente, las tres edades en las que podría dividirse su legado estético: juventud, madurez y eternidad. Cada una de ellas está representada por una actriz distinta³⁹, adquiriendo sus voces matices diferenciadores en la narración que el director, a su vez, relaciona con las tres potencias aristotélicas del alma que buscan la humanización del personaje. Completan las escenas el cuidado diseño del vestuario llevado a cabo por Andrés González, en una interesante combinación entre formas, texturas y colores, así como la selección de obras musicales interpretadas en clave actual.

Pilar de Arístegui firma *La Roldana*, un libro comercializado por ediciones B en febrero de 2013. La autora declara en el prólogo que su deseo es respetar la veracidad de los hechos históricos, apostando por un rigor narrativo que evite, a su vez, “la rigidez que produce una mera concatenación de sucesos y hazañas” (p. 13). Señala que la protagonista de su obra es más real, fascinante y poderosa que cualquier leyenda, por imaginativa que sea para, inmediatamente, citar a Hugo O’Donnell con la intención de conceptualizar su trabajo: una novela histórica que suscite tal interés por conocer detalles que puedan ser después ampliados por la historiografía. Es más, califica su trabajo como una “obra de justicia con el grandísimo talento” de su protagonista (Europa Press, 2010).

Sin embargo, este punto de partida choca con el extenso desarrollo del ensayo, alejado de toda razón histórica y más próximo a una ficción novelada, propia del género rosa, cargada de tópicos y de situaciones insostenibles. Ciertamente existen en el texto datos contrastables y fiables, pero su utilización parcial y la imaginativa argumentación de personajes, hechos y escenas terminan por crear una obra licenciosa que más que hacer justicia con la vida real de Luisa Roldán la sitúa como la protagonista de un pseudo-folletín, escasamente verosímil y simplista. De hecho, existen dos claves que determinan el sentido que rige toda novela histórica: el de servir de aprendizaje y, también, de disfrute, respetándose los hechos contextuales que determinan los comportamientos, las reacciones y las actuaciones de los personajes. Aunque se introduzcan otros secundarios imaginados, estos se amoldan necesariamente a la ambientación propia del momento

³⁹ En el estreno de 2014 interpretan el papel Celia Vioque, María Varod y Cristina Almazán.

recreado que, a su vez, invita al lector poco avezado a acercarse a realidades históricas alejadas del presente.

En este libro, esa pauta esencial se obvia, acercándose más al costumbrismo novelado que a la inmersión en un pasado temporal concreto al que hay que sumar unos diálogos cargados de matices lingüísticos impropios del siglo XVII. La Sevilla en la que los Roldán viven no es una urbe que sueña con un futuro esperanzado, como se apunta, sino que siente las consecuencias de la terrible epidemia de peste de 1649 que diezma su población. Diferentes aspectos críticos ponen en evidencia el mantenimiento de un *modus vivendi* que acentúa las desigualdades entre estamentos sociales y marca, de manera indeleble, un espíritu de supervivencia particular ante la tragedia. La nula recreación de esta situación y su sustitución por una ambientación jovial e impostada condiciona fuertemente la credibilidad de los capítulos iniciales⁴⁰.

No se pone en duda la fascinación que de Arístegui siente por la escultora y su esfuerzo en indagar en aspectos concretos de su trayectoria vital y artística. Pero el resultado final no está a la altura de su trascendente aportación a la historia del arte al adolecer de rigor historicista. Así, Luisa, en su infancia, es retratada como una niña que figonea en las reuniones que su padre mantiene en casa con otros conocidos artistas -agasajados por la matriarca, Teresa de Mena-Ortega, en el papel de asistente del hogar y ‘animadora’ principal del clan-. Incluso su talento innato es reconocido por Bartolomé Esteban Murillo, quien la acepta como discípula en su Academia de dibujo⁴¹ al quedar sugestionado por sus habilidades. Llega incluso a presenciar, ensimismada, la semana santa sevillana, en una dislocada cartografía de escenarios y ritos distópicos. Y colabora con denuedo en la remodelación de la imagen escultórica del patrón de la ciudad, san Fernando, encargada por el cabildo catedralicio a su progenitor con ocasión de la canonización en 1671 del otrora rey castellano; un hecho que le permitirá formar parte

⁴⁰ En contraposición, véase Díaz Pérez, E. (2017). *El color de los ángeles*. Planeta. La autora, novelista, consigue recrear la misma Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII para, a través de la visión de Bartolomé Esteban Murillo, mostrar las contradicciones de una ciudad que se debate entre la ostentación y la pobreza.

⁴¹ Según el relato, en dicho taller coincidiría con ‘su amiga’ Luisa Valdés. Esta alusión puede hacer referencia a Luisa Rafaela de Valdés y Morales, hija primogénita del pintor cordobés Juan de Valdés Leal e Isabel de Carrasquilla. Aunque se dedica también a la creación pictórica y al grabado, su formación y desempeño de la profesión -al igual que sus hermanos- está ligada al obrador familiar.

del taller familiar en una suerte de recompensa por la pericia demostrada sin seguir los pasos preceptuados por la estructura laboral del oficio.

El episodio del enamoramiento que siente por el también artista Luis Antonio de los Arcos, que desemboca en matrimonio y en su conversión en madre, abarca gran parte del capítulo I. En esta misma secuencia, que culmina con el traslado de la pareja a Cádiz, se alteran cuestiones documentadas relativas tanto a su vida sentimental-familiar como a la profesional, añadiéndose incluso otras tantas tramas cuajadas de amarillismo⁴² que le llevan a dar el ‘salto’ a la corte.

El capítulo II constituye el culmen de sensacionalismo ficcional. La narración en primera persona convierte a la artista en protagonista de estancias en París y Moscú desde el otoño de 1690, dos ciudades que nunca conoció pero que aquí, por mor de la autora del libro, se hacen realidad. Los escarceos con personas ligadas a la corte francesa, conociendo costumbres y modas, no son más que el preámbulo de la estadía en tierras rusas, a la que antecede un accidentado viaje por el mar del Norte. Durante una recepción oficial, Luisa conoce al zar Pedro I del que admira de inmediato su galantería gestual, poderoso físico y magnanimidad personal.

Lo que se narra en las siguientes páginas roza el paroxismo: la escultora inicia un romance con el alto mandatario⁴³, convencidos ambos de la existencia de una química especial entre personas que han vivido situaciones familiares traumáticas. Los jardines del Kremlin son el escenario en donde se prende la mecha de la pasión, mantenida en los meses siguientes y provocando, de inmediato, las reticencias tanto en la zarina como en los miembros de su séquito más cercano.

Con la vuelta a Madrid se cierra el siguiente y último capítulo del libro, dando veracidad, por ejemplo, a la leyenda sobre la realización de la imagen de *san Miguel* para el monasterio de El Escorial, que alinea el rostro del arcángel al de la escultora y, el del demonio, al de su marido. Las penurias sufridas por la familia, amparadas en las citas extraídas de las cartas dirigidas por Roldán a la reina Mariana de Neoburgo, se entremezclan con otras tramas imaginadas. Entre ellas sobresale la defensa que realiza

⁴² Entre ellas destacan las infidelidades del marido con una aprendiz del taller de Luisa de nombre Trini o las relaciones con notables personalidades del mundo nobiliario.

⁴³ Entre tanto, es forzada a mantener relaciones sexuales con un capitán del ejército que le salva la vida en dos ocasiones.

del monarca Carlos II ante un supuesto motín político-popular que antecede a la Guerra de sucesión por el trono español; la sintonía demostrada con la nueva pareja real Borbón; los sufrimientos ante la situación bélica europea; o el madrinazgo artístico extendido hacia su sobrino Pedro, hijo de su hermana Francisca y del también escultor Duque Cornejo, enviado desde Sevilla. Es justo en sensibleros diálogos con este, primero, y con su imaginada prima Carmen, finalmente, tras los que le sobreviene la muerte, concluyendo el relato vital bajo el sonido de un oboe.

4. A modo de conclusión

La distorsión, los prejuicios y la adulteración de la valoración de una artista como Luisa Roldán pueden confundir a la opinión pública. Al desposeer de conciencia su obra, el papel real de la misma queda subsumido en pro de intereses espurios que rozan el adanismo del conocimiento. Los títulos analizados anteriormente, ¿terminarán borrando su producción y su verdadera contribución a la historia del arte, para situarla en un escenario ficcional en el que el relato solo tiene sentido a los ojos de una supuesta contemporaneidad reparadora?

A falta de la realización de un catálogo razonado/crítico sobre la escultora y de la promoción de iniciativas literarias y audiovisuales más fieles a este, no queda más remedio que advertir a quien lea/visione lo hasta ahora realizado lo haga con precaución. Cualquier matiz transgresor deberá contrastarse por el ámbito académico, por muy lejano que este pudiera parecer. En juego está, nada más y nada menos, el más ecuánime reconocimiento a una artista sobresaliente.

Referencias bibliográficas

Arístegui de, P. (2013). *La Roldana*. Ediciones B.

Amo, C. (21 de diciembre de 2008). Paz Vega: “No quiero pasarme la vida en Estados Unidos”. *La Provincia*. Recuperado de <https://www.laprovincia.es/cultura/2008/12/21/paz-vega-quiero-pasarme-vida-10945369.html>

Camero, F. (14 de enero de 2017). “Solas’ fue nuestro ‘Yes we can’”. *Diario de Sevilla*. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/ocio/Solas-Yes-we-can_0_1099690178.html

Con guión de Oscar Plasencia, Raúl Brambilla y Raquel Aparicio, en noviembre se rodará “La Roldana”. (8 de agosto de 2007). *Abc guionistas*. Recuperado de https://www.abcgionistas.com/files/se-rodara-la-roldana_87zy3a0nuyft0jv8diboyg.html

García Olloqui, M. V. (2000). *Luisa Roldán, la Roldana. Nueva biografía*. Guadalquivir.

Green, J. (25 de enero de 2007). Laura Mana to direct La Roldana. *Screen daily*. Recuperado de <https://www.screendaily.com/laura-mana-to-direct-la-roldana/4030445.article>

Palomino y Velasco, A. (1724). *El parnaso español pintoresco laureado*, III. Imprenta de Sancha.

Paz Vega, entre la Roldana y santa Teresa de Jesús. (20 de mayo de 2005). *Abc*. Recuperado de https://www.abc.es/play/cine/abci-vega-entre-roldana-y-santa-teresa-jesus-200505200300-202590942530_noticia.html

Pilar de Arístegui ofrece “una obra de justicia con el grandísimo talento” de Luisa Roldán en la novela ‘La Roldana’. (1 de octubre de 2010). *Europa Press*. Recuperado de <https://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-pilar-aristegui-ofrece-obra-justicia-grandisimo-talento-luisa-roldan-novela-roldana-20101001141857.html>

Rodrigo Zarzosa, C. (1996). La imagen popular del Escorial en la literatura en fascículos del siglo XIX. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (Coord), *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1996)* (pp. 927-952). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

Salvo, M. de (2002). Apodos de los actores del Siglo de Oro. *Scriptura*, 17, 293-218.

CAPÍTULO 13. *PECHO FRÍO*, DE JAIME BAYLY: LA NARRATIVA PERUANA FRENTE A LA IDENTIDAD HOMOSEXUAL

Jesús Guzmán Mora
Universidad de Castilla-La Mancha

Santiago Sevilla-Vallejo
Universidad de Salamanca

1. Introducción

En el año 2018, Jaime Bayly (Lima, 1965) publicó la novela *Pecho frío*. En ella, el protagonista, que da el título al texto, lleva una existencia simple y anodina hasta que acude a un programa de televisión en el que, para ganar un premio, besa al presentador. Desde este momento, su vida cambia al recibir el rechazo de sus familiares y amigos. Al mismo tiempo, obtiene la fama y la aceptación por parte del colectivo LGTB, que utiliza su imagen para su propio beneficio. Con esta narración, el autor, declarado abiertamente bisexual, da continuidad a una línea temática en su obra que, además, es indisoluble de su vida privada (Morino, 2006). Ejemplos de ello son sus obras *No se lo digas a nadie*, *Fue ayer y no me acuerdo*, *La noche es virgen*, *El huracán lleva tu nombre* y *El canalla sentimental*.

Respecto a estos textos, estamos de acuerdo con lo que ha señalado Catalá Carrasco, que ha criticado la visión superficial sobre su obra de una parte de la crítica: “La identidad sexual en el espacio amenazador urbano planea sobre la obra de Jaime Bayly, exponente de lo que se ha llamado con displicencia literatura *light*, sin evaluar en profundidad su novedoso discurso homoerótico en el contexto de la novelística peruana reciente” (2012, p. 2). Puede que esto esté relacionado con su carácter polifacético, ya que estamos ante escritor que, además de su labor como novelista y poeta, ejerce una intensa actividad en el ámbito televisivo. Desde el año 2006 presenta el programa “Bayly”, un *late night show* que se emite desde Miami, su lugar de residencia, pero que tiene gran alcance para gran parte de Hispanoamérica.

El objetivo de este ensayo es indagar en la identidad sexual en la novela *Pecho frío*. Para ello, estructuramos nuestro trabajo de la siguiente manera: en primer lugar, realizamos algunos apuntes en torno al tema en la novelística de Bayly. En segundo lugar, ofrecemos el análisis de la identidad homosexual. Y, en tercer lugar, proponemos una serie de conclusiones para nuestro estudio.

El nacimiento de la cultura homosexual y, en concreto, de la literatura gay en el último tercio del siglo XIX en Europa, van ligados a la concepción de dicha condición sexual no como capricho, sino como parte de una identidad compartida (Woods, 2001, p. 14; Melo, 2011, pp. 9-10). Aunque actualmente el avance en torno a derechos adquiridos por parte del colectivo LGTB es amplio, existen claras diferencias entre países, especialmente si se atiende a aspectos legislativos y, sobre todo, de aceptación social. Cuando elegimos esta obra para su estudio, éramos conscientes de que el contexto que trabaja Bayly para sus tramas no es fruto de una elección baladí. Su obra podría no ajustarse a las etiquetas de literatura nacional al residir en los Estados Unidos de América pero escribir en español sobre Perú y ser comercializado en todo el mundo hispanohablante gracias a las principales editoriales de España (Seix Barral, Anagrama, Planeta, Alfagura). Tampoco podría ser válida para la conceptualización de lo “glocal” (Mora, 2014), ya que ambienta sus novelas, principalmente, en su país de origen. De todos modos, nosotros hablamos de literatura peruana para referirnos a sus textos del mismo modo que las obras de J. M. Coetzee y Fernando Aramburu entran en los parámetros, respectivamente, de las literaturas sudafricana y española, a pesar de que el primero reside en Australia y el segundo en Alemania. Como decimos, la temática realista que aborda y lo asemeja a una representación que, según la propuesta de Tomás Albaladejo (1992, p. 53), sería la un Mundo II –verosímil ficcional–, nos remite a la percepción de la homosexualidad en el Perú actual. En el país, las relaciones entre personas del mismo sexo son legales desde el año 1924, norma que encontraba una excepción entre los componentes de los cuerpos de seguridad del Estado, derogada en 2005. A pesar de esto, debemos tener en cuenta que Perú tiene “una sociedad muy conservadora donde la homosexualidad, y en particular las cuestiones de la igualdad de derechos, no forman parte de la agenda política” (Losson, 2012). Han sido varios los intentos por equiparar las uniones matrimoniales a las de las parejas heterosexuales y la última propuesta, el proyecto de ley N.º 961, registrado en el año 2017, se encuentra en punto muerto. Como ha señalado Francisco García Rivera, “el Estado Peruano no cumple con el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos” como marca en su Constitución, y, además, en este pacto se “señala que las leyes contra los derechos fundamentales de las personas homosexuales son una violación de los derechos humanos” (2018, p. 796), a pesar de lo que indica el Artículo 234 de su Código Civil: “El matrimonio es la unión voluntariamente concertada por un varón y una mujer legalmente aptos para ella y formalizada con sujeción a las disposiciones de este Código, a fin de hacer vida común” (2015, p. 165). Pero no es necesario ir hasta las leyes, ya que

arriba hemos señalado el desinterés social por la cuestión, al que cabe sumar el rechazo que muestran las últimas encuestas: el 49% de las personas tienen una opinión favorable hacia las personas homosexuales, mientras que el 33% muestran rechazo y el 18% no precisa (Fernández Calvo, 2019). Aunque se trata de una tendencia cambiante, el *Informe del experto independiente sobre protección contra la violencia y la discriminación por orientación sexual e identidad de género* es claro acerca del camino que todavía queda por recorrer:

En Perú, la situación de desigualdad estructural que viven las personas LGBTI sigue siendo una constante. La violencia sistemática que experimentan diariamente en distintos espacios está relacionada con la invisibilización, la exclusión y el abandono del Estado. Aunado a ello, la violencia, los prejuicios y la discriminación prevalentes en la sociedad y al interior de la familia disminuyen las posibilidades de las personas LGBTI de acceder a educación, servicios de salud, mercado laboral seguro, vivienda y un nivel de vida adecuado (2019, p. 1).

2. *Pecho frío*, de Jaime Bayly

El ser humano construye su propia identidad a través de la narración que hace tanto de lo que vive como de lo que desea vivir (Sevilla-Vallejo, 2019). La narración es proceso discursivo complejo en el que se dan, simultáneamente, la integración de lo diferente es necesidad y se hace evidente la distensión del tiempo. Las narraciones sólo pueden ser entendidas a partir de la dialéctica (Torner, 2008) que une tanto lo que es diverso como extiende temporalmente el motivo que las mueven. Esto aparece con claridad en *Pecho frío* de Jaime Bayly en cuanto que se presenta el conflicto de integración y rechazo de una forma de comportarse que aparentemente rompe con la unidad de comportamiento en Perú y extiende en una serie de aventuras el camino por el que Pecho Frío adquiere una nueva visión sobre sí mismo y sobre la sociedad en su conjunto.

En este estudio vamos a realizar un análisis narratológico fundamentalmente apoyado en la teoría de Paul Ricoeur (1998, 1999 y 2000). Antes de profundizar en la novela de Bayly, es conveniente que demos cierta introducción y conexión de la teoría sobre la identidad narrativa del filósofo francés con la narrativa del escritor peruano. Ricoeur toma como base la *Poética* de Aristóteles para definir tanto la existencia del sujeto real como su proyección en las ficciones. Las dos nociones que constituyen ambas son *mythos* y *mimesis*. Cualquier relato tiene *mythos* o trama que relaciona a aquellos que participan y los hechos que tienen lugar entre ellos. Es decir, entiende por *mythos* el proceso de operaciones que constituyen el relato y no tanto la estructura final. En este transcurso, se

produce la discordancia dentro de la concordancia, es decir, una tensión entre el cambio y la continuidad que explica la tensión de un relato coherente. En cierto modo, en esta tensión se juega la dicha o la desdicha porque pueden sentirse aceptados o distanciados de los demás.

En el caso de *Pecho Frío* es fácil comprobar como su supuesta homosexualidad le distingue, la hace discordante con una narrativa muy tradicional en materia de sexualidad, y eso le reporta muchas angustias, aunque también algunos acercamientos, que se verán posteriormente en el análisis. Los elementos de sorpresa y cambio introducen la discordancia. Aun cuando Aristóteles se refiere a estos aspectos en relación con el drama, para Ricoeur es posible pensarlos también vinculados con las narraciones porque funcionalmente son equivalentes. Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible. De hecho, la novela de Bayly está construida en relación a estos dos elementos para observar la confusión que provoca la ambigüedad de la identidad del protagonista y los conflictos de la sociedad peruana. Por otro lado, todas las narraciones incluyen mimesis, definida como el proceso activo de imitar o representar. La actividad mimética descrita temporalmente será meditada conjuntamente con el *mythos*.

Pecho Frío tiene un conflicto en su identidad especialmente complejo porque no tiene modelos de imitación claros. Él asume un papel con el que no se identifica y, sin embargo, su actitud despierta no solo incomodidad de muchos, sino la admiración de otros. La identidad sexual es el juicio sobre tanto sobre las dimensiones biológicas como sobre aspectos psicológicas asociadas al sexo. Esta identidad está compuesta de distintas facetas (Bardi et al., 2005, p. 43): sexo biológico: caracteres morfofuncionales, está integrado por diferentes componentes, como el sexo cromosómico, sexo gonadal, los genitales externos e internos, los componentes neuroencefálicos y neuroendocrinos. Es según estos caracteres que se le asigna el sexo al recién nacido. Identidad de género: es la convicción íntima, el sentimiento básico internalizado de una persona, la experiencia psicológica interna de sentirse a sí mismo como mujer u hombre.

Normalmente este sentimiento íntimo se define a los 3 años de vida y generalmente corresponde al sexo asignado. Rol de Género: se refiere al comportamiento definido como masculino o femenino en diferentes épocas y en una cultura determinada. Estas conductas también se encuentran generalmente en concordancia con el sexo biológico y la identidad

de género. Y orientación sexual: es la dirección de los intereses eróticos y afectivos, es la preferencia o atracción que tiene un individuo por otro, ya sea heterosexual, homosexual o bisexual. El conflicto de la identidad sexual en *Pecho Frío* no está en la biología ni en el género, sino en la orientación sexual, porque esta, en caso de la sociedad peruana, tiene unas grandes implicaciones de aceptación y rechazo. La identidad sexual de Pecho Frío está al comienzo apenas esbozada porque no se ha enfrentado a ningún tipo de ipseidad o de alternativa a un funcionamiento preconcebido, por ello se ha de construir a lo largo del relato. Por ello ha de atravesar distintos pasos (Kroger, Martinussen y Marcia, 2009, 2010; Waterman, 1999):

1. Difusión. Se muestra en la falta de valores, de rasgos de personalidad o de compromisos en los adolescentes. Opuesto al logro de la identidad. Erickson denominó este estado confusión de roles
2. Identidad prematura. Lo que Erickson refiere como la formación prematura de la identidad. El adolescente adopta la totalidad de los roles y valores preestablecidos sin cuestionarlos.
3. Negación. El adolescente asume una identidad de manera reactiva, desafiante y rebelde, sólo porque es opuesta a la que esperan los padres o la sociedad.
4. Moratoria. El joven pospone la formación de la identidad y continúan explorando alternativas.

Pecho Frío tiene muchos rasgos propios de la oscilación adolescente en su identidad. Llega a tener dudas de si es realmente homosexual o heterosexual. Se encuentra en una difusión de la identidad que no va a resolverse por completo. Por ello, conforma una identidad prematura, en el que se aferra a su posición como heterosexual porque representa en su mente algo más positivo. Sin embargo, en otras ocasiones niega lo que ha mantenido durante toda su vida. Y, finalmente, podemos decir que queda en una moratoria, es decir, propone asumir una forma definida por su incapacidad para definir una imagen con una concordancia y con un sentido para su vida. Pecho Frío es un reflejo de una sociedad donde lo masculino y lo femenino están diferenciados de forma estereotipada, lo cual representa siempre una forma de empobrecimiento de la identidad (Sevilla-Vallejo y Guzmán Mora, 2019). Así, el beso entre Pecho Frío y Mama Guevos despierta los miedos más supersticiosos del efecto de esto en la identidad de otras personas: “¿cuántos niños que vieron ese beso cochino no se habrán vuelto maricas, a ver? ¿Cuántos hombres casados como usted no se habrán preguntado si no será más rico

chapar con un hombre y no con sus esposas, dígame? ¿Es usted consciente del daño que ha hecho a la sociedad peruana con esa exhibición de inmoralidad, indecencia y mal gusto?” (Bayly, 2018). Del mismo modo, *Pecho Frío* despierta un interés morboso de tipo *voyeur* que parece también revelar una carencia de vida sentimental en la sociedad: “dirá cuál es su identidad sexual y cuáles son sus preferencias íntimas” (Bayly, 2018).

El protagonista presenta un prejuicio por el que identifica la orientación sexual con roles de género. Él considera que no puede ser homosexual (orientación) porque se siente vinculado al poder de decisión y la fortaleza que tradicionalmente se asigna a los varones (género). Sin embargo, al ser apartado del banco en el que trabaja entra en contacto con una asociación de homosexuales que le ofrecen una posibilidad para trabajar la ipseidad de su identidad. Así, a su afirmación estos le responden: “Somos muy hombres y muy homosexuales” (Bayly, 2018). En la siguiente cita se puede observar cómo esta alternativa identitaria provoca la difusión en su propia definición: “¿seré diez por ciento cabro, estaré volviéndome cabro, o seré doble filo y me gustaría probar que Lengüita Larga me la chupe bien chupada?” (Bayly, 2018). *Pecho Frío* entra en un proceso de negaciones, tanto de su identidad previa, netamente tradicional, como de su posible identidad homosexual, de la que reniega porque lo homosexual representa para él una forma degradada de ser hombre: “No. Estoy invicto. Soy gay, pero también soy muy varón, no te equivoques conmigo, Chanco al Palo” (Bayly, 2018). No es él el único que rechaza y que desvaloriza la orientación homosexual. En un momento dado, una mujer de fuertes convicciones religiosas señala lo siguiente: “La mariconada no existe. Es una confusión, un problema mental, digamos que una enfermedad mental. Tú piensas que eres maricón porque estás traumatado. Seguro que de chico te manosearon o te violaron o no te identificaste con tu papá y por eso ahora crees que eres mariconcito, porque te da miedo ser hombre, crees que no puedes ser hombre” (Bayly, 2018)

3. Conclusiones

Como podemos observar, Jaime Bayly indaga en la identidad homosexual en *Pecho frío*. Es un ejemplo interesante como caso de estudio ya que nos permite contemplar cómo esta es una preocupación presente en la narrativa del autor peruano. Hemos señalado que, a pesar de residir en los Estados Unidos de América, su literatura debe ser considerada como peruana. En su caso, etiquetas como “glocal” no encajan ya que, sus textos, escritos desde Miami, forman parte del mercado editorial peruano y, por extensión y motivos

editoriales, hispanoamericano y español. En este caso, consideramos que su literatura realiza un viaje a la inversa de lo que se entiende como “glocal”. Se enfrenta a una cuestión social que, lamentablemente, no entra dentro de las preocupaciones de los habitantes del Perú y que incluso, directamente, crea rechazo en una parte significativa de la población a pesar de los avances en derechos y libertades del colectivo LGTB en los últimos años a nivel global y local. La novela, en un principio, puede tener una lectura monotemática acerca de la homosexualidad en el país, pero al mismo tiempo sirve como reflejo social acerca de la cuestión y, especialmente, en el impacto que esto produce en el individuo. El personaje de Pecho frío vivirá unos cambios a raíz de un gesto que podemos considerar banal pero que está cargado de significado: el beso a un hombre en un programa de televisión por un fin, conseguir dinero. En este sentido, vemos cómo adquiere mucha mayor importancia el medio (el beso) que el fin (ganar el premio). Como veíamos por Ricouer, en el ámbito del *mythos*, el personaje de Pecho frío se comporta como un verso suelto, un otro con rasgos identitarios propios frente al resto. Curiosamente, su otredad será lo que, al igual que levanta rechazo, también provoque la admiración de quienes pueden identificarse con él. Es decir, de aquellos que no tenían un modelo al que imitar. Al mismo tiempo, hemos enfrentado la construcción de la identidad sexual del personaje a las cuatro fases para su construcción: difusión, identidad prematura, negación y moratoria. En este punto, consideramos que Pecho frío pospone la formación de esta y permanece en la moratoria. Y, en este sentido, entran en juego los prejuicios ante unos roles de género establecidos y de carácter estático que afectan a la sociedad peruana. Así, Pecho frío es un hombre que no es capaz de asociar conceptos como lo varonil a la homosexualidad, sino que para él se trataría de dos cuestiones totalmente disociadas cuando, en realidad, la condición sexual no determina si el hombre es más o menos varonil. Todas estas cuestiones teóricas que hemos presentado en nuestro trabajo son de interés para profundizar en una novela que sigue una marcada línea dentro de la propuesta narrativa de Bayly, que bien merece ser leída en conjunto. Sus textos, más allá del carácter sarcástico que presentan y del que *Pecho frío* es un ejemplo evidente, están dotados de un importante mensaje social que pretende superar las visiones simplistas en lo referente a la sexualidad de las personas. El mismo autor vive la suya libremente y expuesta a la opinión pública, lo que puede generar debate, pero nunca decisión acerca de ella. Con el mismo carácter superador pretende el autor que vivan personajes como Pecho frío.

Referencias bibliográficas

- Albadalejo, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus Universitaria.
- Código Civil Peruano* (2015). Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. <http://spij.minjus.gob.pe/notificacion/guias/CODIGO-CIVIL.pdf>
- Bardi, A., Leyton, C., Martínez, V., y González, E. (2005). Identidad Sexual: proceso de definición en la adolescencia. *Reflexiones pedagógicas*, 26, 43-51.
- Bayly, J. (2018). *Pecho frío*. Alfaguara. [E-Book]
- Catalá Carrasco, J. L. (2012). La transgresión de la tradición: *La noche es virgen* (1997) de Jaime Bayly. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 22, 1-23. https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-5-la_transgresion_de_la_tradicion.htm
- Fernández Calvo, L. (29 de junio de 2019). LGTB: el 49% de peruanos dice que tiene opinión favorable hacia los homosexuales. *El Comercio. Ed. Digital*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/peru/lgtb-49-peruanos-dice-opinion-favorable-homosexuales-noticia-ecpm-650549-noticia/?ref=ecr>
- González, J. A. R., Riveros, Á. M. R., y Fonseca, J. C. F. (2013). Construcción narrativa de relatos identitarios que favorecen la resiliencia en jóvenes con orientación homosexual. *Hallazgos*, 10(19), 133-148.
- García Rivera, F. (2018). El matrimonio civil de los/as homosexuales y la vulneración del respeto pleno de los derechos humanos en el Perú, año 2016. *Revista Veritas et Scientia*, 7(1), 788-799.
- Guzmán, A. M., y Martínez, M. M. (2010). Narrativas en torno al Trastorno de Identidad Sexual: De la multiplicidad transgénero a la producción de trans-conocimientos. *Prisma Social: revista de investigación social*, 4(3), 1-44.

Informe del experto independiente sobre protección contra la violencia y la discriminación por orientación sexual e identidad de género (30 de mayo de 2019). Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos-PROMSEX. Recuperado de [https://www.ohchr.org/Documents/Issues/SexualOrientation/SocioCultural/Civil Society/CentroPromoci%C3%B3nDefensaDerechosSexuales_PROMSEX.pdf](https://www.ohchr.org/Documents/Issues/SexualOrientation/SocioCultural/CivilSociety/CentroPromoci%C3%B3nDefensaDerechosSexuales_PROMSEX.pdf)

Kroger, J., Martinussen, M., & Marcia, J. E. (2009). Meta-analytic studies of identity status and the relational issues of attachment and intimacy. *Identity: An International Journal of Theory and Research*, 9(1), 1-32.

Kroger, J., Martinussen, M., & Marcia, J. E. (2010). Identity status change during adolescence and young adulthood: A meta-analysis. *Journal of adolescence*, 33(5), 683-698.

Losson, P. (2012). De *No se lo digas a nadie* a *Contracorriente*: representaciones de la homosexualidad en el cine peruano contemporáneo. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 5, 1-15.

Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad en la ficción literaria*. Lea.

Mora, V. L. (2014). Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela "glocal". *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 2(2), 319-343.

Morino, A. (2006). Jaime Bayly entre autobiografía y autoficción. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 6, 1-11.

Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI

Ricoeur, P. (1999). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2000). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.

- Sevilla-Vallejo, S. (2019). La lectura viva. Criterios psicológicos y didácticos para fomentar el descubrimiento en los textos. En M. I. de Vicente- Yagüe y E. Jiménez Pérez (Eds.), *Investigación e innovación en educación literaria* (pp. 241-250). Síntesis.
- Sevilla-Vallejo, S., Guzmán-Mora, J. (2019). El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz. *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas* 17, 107-124. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.107-124>.
- Solana, M. N. (2013). La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad. La ventana. *Revista de estudios de género*, 4(37), 70-105.
- Tornero, A. (2008). El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 24, 51-79.
- Waterman, A. S. (1999). Identity, the identity statuses, and identity status development: A contemporary statement. *Developmental review*, 19(4), 591-621.
- Woods, G. (2001). *Historia de la literatura gay*. Akal.

CAPÍTULO 14. CUERPO, MATERNIDAD Y MILITANCIA EN LA POESÍA DE GIOCONDA BELLI

María Alonso Herrero
Universidad de Sevilla

1. Introducción:

El objetivo de esta comunicación consiste en hacer un análisis del cambio que realiza el sujeto femenino, que hasta entonces había sido retratado como pasivo y cuya defensa estaba en manos de los hombres, en la poesía de Gioconda Belli, que funciona como exponente de los avances que ha conseguido el movimiento feminista en Nicaragua en las últimas décadas.

A través de aspectos como el papel que tomó la mujer en la Revolución Sandinista, la identificación del yo poético con la América víctima de la explotación colonialista e imperialista y la reivindicación del cuerpo femenino más allá de su rol reproductivo, aun considerando este necesario, la poética de Belli representa los interrogantes y dilemas que asediaron a las mujeres nicaragüenses en las décadas de los 70 y los 80. Elementos como el amor o la maternidad no son un símbolo de debilidad bajo la perspectiva de la autora, sino que los reivindica como parte de un papel del que las mujeres de su generación deben estar orgullosas.

2. La mujer en la Revolución Sandinista:

Según Mary Louise Pratt (1992), profesora de literatura española y portuguesa en la Universidad de Nueva York, "a las mujeres les ha sido rechazada la posibilidad de poder luchar y morir en combate por su país pero estas nunca la han querido ni han hecho por obtenerla. No obstante, todos los estudios sobre la participación de la mujer en la Revolución Sandinista indican lo contrario.

Para entender el papel que tuvo la mujer en este contexto, es necesario repasar algunas fechas que marcaron el rumbo de la política del país. A principios del siglo XX, Nicaragua se encontraba totalmente dominada por los intereses de Estados Unidos, hasta que en 1933 las guerrillas lideradas por Augusto Cesar Sandino consiguieron expulsar a las tropas americanas.

La esperanza por el triunfo de la revolución duró apenas unos meses ya que con el golpe de estado de Anastasio Somoza y el asesinato de Sandino en 1934 comenzó una dictadura que controlaría el país durante décadas. A pesar de que el dictador fuese asesinado en 1956 por Rigoberto López Pérez, poeta y militante del Partido Liberal Independiente, su puesto fue heredado por uno de sus hijos: Luis Somoza. La historia se repetiría en 1967, tomando el hermano pequeño, Anastasio Somoza Debayle, el control del país hasta que tuvo que exiliarse en 1979 debido a que el Frente Sandinista de Liberación Nacional consiguió imponerse a La Guardia Nacional.

Hasta aquel momento, el papel de la mujer se había limitado a ser amas de casa que se encargaban de cuidar de los hijos. El machismo no solo se encontraba en el ámbito doméstico, sino que al ser nula la visibilización de la mujer en otros trabajos o en el panorama político, no eran consideradas sujetos por los que el Estado debía velar a la hora de tomar decisiones. Según Toussaint (1985, p. 144): “El analfabetismo, la ignorancia, la desnutrición, el cuidado del hogar, de los niños, la prostitución y el abandono constituyeron una carga histórica que impidió la participación masiva y organizada de la mujer nicaragüense en la vida política del país.”

Desde su formación, el FSLN tomó los derechos de la mujer y los niños como una de sus prioridades, buscando promover la seguridad de estos y la involucración de la mujer en el movimiento sandinista. Esto se acentuaría al crearse la Asociación de Mujeres Nicaragüenses ante la Problemática Nacional (AMPRONAC) en 1977. En un inicio, la mayoría de mujeres que se interesaron pertenecían a la clase media-alta, ya que eran estudiantes universitarias que habían conocido el proyecto gracias a organizaciones universitarias.

Uno de los mayores logros del FSLN fue conseguir que las mujeres de clase baja, aquellas que mayor opresión sufrían y a las que sin embargo no llegaba a calar el discurso revolucionario ya que la situación de precariedad que vivían no les permitía formarse, empezaron a unirse al movimiento. Muchas de ellas eran campesinas que además de asumir los cuidados del hogar y los hijos, tenían que trabajar en el ámbito rural aun sin ser reconocidas como trabajadoras.

La creación del Movimiento del Pueblo Unido (MPU) contribuyó a la integración de las mujeres de clase baja como parte de la Revolución Sandinista, realizando asambleas de mujeres donde se tratara estas problemáticas:

Cambiaron su contenido clasista y la extracción social de sus miembros ya las mujeres participantes no eran las pocas opositoras privilegiadas de la sociedad sino las masas de mujeres marginadas y explotadas cuyas vivencias como tales se medían a través de la pobreza, a la vez que experimentaron la pobreza mediada por su condición de mujer. (Maier, 1985, p. 72).

No todas las mujeres tuvieron el mismo papel dentro de la militancia debido a que estas se dividían en las madres combatientes, mujeres de distintos barrios que formaron comunidades movidas por la preocupación por los precios de la comida y las condiciones sanitarias, y las guerrilleras, mujeres con formación militar que llegaron a conformar el 30% del ejército sandinista. Respecto a estas últimas, la mayoría eran mujeres muy jóvenes, incluso adolescentes, ya que el 71% de las que fallecieron no superaban los 24 años.

Esta toma de conciencia llevó a la formación de la Asociación de Mujeres nicaragüenses Luisa Amanda Espinoza (AMNLAE), que tenía como objetivo defender la Revolución a la vez que se luchaba por la igualdad de la mujer, el reconocimiento de su trabajo, la alfabetización (ya que muchas eran analfabetas) y la protección de los derechos infantiles debido a los problemas de desnutrición y la falta de recursos médicos que muchas madres sufrían.

Todos estos cambios se vieron reflejados en la cultura y en la producción literaria. Mientras que hasta el momento el panorama poético había sido dominado por autores masculinos, empezaron a cobrar protagonismo voces femeninas como las de Yolanda Blanco o Gioconda Belli, cuya relevancia fue reconocida por sus compañeros de generación.

La poesía nicaragüense ha sido reconocida como uno de los fenómenos culturales más importantes de Centroamérica; una tradición firme, variada y continuada que no cede nunca en su calidad, una poesía que hasta la presente década (1970's) había tenido un signo predominante masculino, o cerradamente masculino. Pero la poesía nicaragüense de la década de los setenta, será indudablemente o lo es ya, femenina. (Ramírez, 1 de noviembre de 1975 en Zamora, 1991, p. 935).

3. Gioconda Belli: poeta y militante.

3.1. Apuntes sobre su vida

Nacida en el seno de una familia acomodada en Managua en 1948, Gioconda Belli constituye un exponente de cómo la militancia sandinista y la reivindicación de los derechos femeninos se pueden plasmar en poesía. Desde 1970 hasta 1994 fue miembro del FSLN, llegando a tener que marcharse al exilio a Costa Rica y México hasta que la Revolución Sandinista triunfó en el país.

Respecto a la integración de la mujer como escritora en el mundo poético, Gioconda Belli fue una de las pioneras. Según José Coronel (1974):

En ese inmenso territorio casi desconocido, Gioconda Belli se ha revelado maravillosa exploradora. Ha sido ciertamente una de las primeras nicaragüenses en penetrar a fondo en la femineidad y la primera, estoy seguro, en descubrir con libertad y sencillez su propia intimidad, por lo que su poesía revela el asombro, el gozo y la frescura de lo vivido y expresado por primera vez. Representa una nueva conciencia gozosa de ser mujer y no solo de serlo, sino también de saber cómo y en qué lo es y sobre todo y por su misma condición de poeta, el gozo de revelarlo (Coronel, 1974, p. 15).⁴⁴

En la actualidad se posiciona en contra del gobierno de Daniel Ortega, debido a que cree que este no sigue los ideales que había defendido anteriormente y ha criticado algunas de sus medidas como la prohibición del aborto terapéutico legal, ya que esto atenta contra los avances que consiguió la AMNLAE.

Su obra muestra valores feministas como el ensalzamiento de la libertad y la autodefensa de la mujer, pero también destaca la maternidad como forma de militancia, educando a los hijos en los valores de la Revolución. Su producción artística no se ha limitado al género poético, sino que también ha escrito novela narrativa, siendo galardonada con reconocimientos tan diversos como el premio de poesía Mariano Fiallos Gil (1972), el premio Casa de las Américas (1978) o el premio Biblioteca Breve y el Sor Juana Inés de la Cruz (ambos en 2008).

⁴⁴ Prólogo de José Coronel en *El ojo de la mujer* (1995)

3.2. La poesía amorosa como elemento revolucionario y la ruptura con el rol femenino tradicional

En la poética de Belli, revolución y amor son términos que se confunden y se fusionan. Al igual que Tomar Borge, miembro del FSLN, quien sostenía que “el hombre que sea capaz de amar y de hacer del amor un instrumento de cambio, es un revolucionario” (1991, p. 22), Belli considera el amor como un acto revolucionario y debido a su carácter feminista busca romper con los roles tradicionales establecidos en la pareja.

Por ello, resulta habitual encontrar en sus poemas una mezcla de sentimentalidad y lenguaje de guerrilla. Como ocurre en el poema “Ahora vamos envueltos en consignas hermosas”:

Ahora vamos envueltos en consignas hermosas,
desafiando pobreza,
esgrimiendo voluntades contra malos augurios
y esta sonrisa cubre el horizonte,
se grita en valles y lagunas,
lava lágrimas y se protege con nuevos fusiles.
Ya se unió la historia al paso triunfal de los guerreros
y yo invento palabras que cantar,
nuevas formas de amar. (Belli, pp. 5-6)

Puede resultar chocante para aquel que se acerque por primera vez a la poética de Gioconda y se encuentre con términos como “fusiles” o “guerreros” pero se debe a que la experiencia como militante sandinista marca su manera de percibir el mundo. La organización militar es concebida como una herramienta para traer vida, para regenerar la civilización, por lo que su formación hace que el yo poético se enorgullezca y crea que no hay mayor acto de amor que el que se lleva a cabo por el futuro del país.

La ruptura con el rol tradicional de la mujer también se aplica al mito utilizado por hombres para dar una imagen del país o continente como una mujer indefensa. La alegoría de América como indígena violada por un soldado, que representaba a Europa, se trasladó a la literatura. Un ejemplo de esto es la Malinche, descrita por Octavio Paz, amante de

Hernán Cortés, representando así a todas esas indígenas que fueron violadas por los conquistadores europeos.

Como señala Pilar Moyano (1993) en poesía este mito se había visto plasmado por autores como Pablo Neruda, quien plasma la imagen de Cuba como mujer sometida a través de una fragmentación del cuerpo, indicando así todo el maltrato que ha sufrido por sus conquistadores, en el poema “Ahora es Cuba”:

Cuba, mi amor, te amarraron al potro,
te cortaron la cara,
te apartaron las piernas de oro pálido,
te rompieron el sexo de granada,
te atravesaron con cuchillos,
te dividieron, te quemaron. (Neruda, 1997, p. 146).

Esta misma imagen la toma Belli, pero el tratamiento que le da es muy diferente. Aquí no encontramos a una Nicaragua indefensa y sometida, sino que se arma tras haber sido agredidas y se levanta para perseguir a su agresor, como se puede apreciar en el poema “Nicaragua agua fuego”:

Nicaragua mi amor mi muchachita violada
levantándose componiéndose la falda
caminando detrás del asesino siguiéndolo
montaña abajo montaña arriba. (Belli, 1995, p. 211).

A pesar de que el yo poético muestra un deje de dulzura hacia la muchacha, no la infravalora, sino que describe como esta se recompone rápidamente para tomar venganza. Este cambio de la pasividad a la autodefensa femenina no se ve exclusivamente en las alegorías de América, sino que también en aquellos poemas que mencionan a la mujer como parte del movimiento revolucionario, como en “Canto al nuevo tiempo”:

Me levanto,
yo,
mujer sandinista,
renegada de mi clase.

(...)

Lejana a mis vestidos de tules y lentejuelas,

Volcada a la ideología de los sin pan y sin tierra. (Belli, 2014, p. 42)

El yo lírico se sitúa como sujeto activo, que toma conciencia de una problemática que podría no afectarle debido a su situación privilegiada, pero comprende que la causa es justa y que debe implicarse en ella. A pesar de que Belli sea una mujer de clase alta con estudios universitarios, comprende que el sandinismo debe luchar por aquellas campesinas, ya que son víctimas tanto de la opresión de clase como de la de género.

3.2. Reivindicación del cuerpo femenino y de la capacidad reproductiva

Una de las novedades que supone la poesía de Gioconda Belli es la ruptura con el tabú que hasta entonces había sido el cuerpo femenino. Mencionar el sexo no es solo una alusión erótica en su poética, sino que también es una referencia a la capacidad reproductiva. Un ejemplo de esto sería el poema “Y Dios me hizo mujer”:

Y Dios me hizo mujer,

de pelo largo,

ojos,

nariz y boca de mujer.

Con curvas

y pliegues

y suaves hondonadas

y me cavó por dentro,

me hizo un taller de seres humanos.

Tejió delicadamente mis nervios

y balanceó con cuidado

el número de mis hormonas.

(...)

Todo lo que creó suavemente

a martillazos de soplidos

y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo. (Belli, 1995, p. 39)

El poema realiza una radiografía del cuerpo del yo lírico, fragmentándolo y resaltando que cada elemento está caracterizado por su feminidad: “ojos, / nariz y boca de mujer.” (vv. 3-4). En esta descripción vemos cómo el yo lírico no tiene reparo en describir aquellas zonas del cuerpo que pueden resultar eróticas, como son las curvas o el propio sexo.

Al principio del poema, al mencionar el sexo, no lo nombra como tal, sino que alude a él como: “y me cavó por dentro / me hizo un taller de seres humanos.” (vv. 8-9). La primera mención que se hace en el poema al sexo se debe a la que el yo poético considera que es su principal función: la gestación. Incluso en un poema donde las connotaciones eróticas son evidentes, Belli resalta la importancia que supone la capacidad para poder crear vida.

Continúa con la descripción del cuerpo, haciendo hincapié en que este ha sido creado por una deidad cuya labor ha sido minuciosa, delicada y entregada al amor en todo momento. Así, no limita el amor al plano de los humanos, sino que extiende este sentimiento de forma que los dioses también puedan experimentarlo, volviéndose así una emoción sagrada.

Termina destacando que no hay solo una cosa que haga que el yo lírico se identifique como mujer, sino miles de ellas. Esta identificación como mujer la hace sentirse orgullosa, entiende su género como un rasgo que le aporta valía y se siente agradecida por ello. El último verso cierra nombrando su sexo como tal, aludiendo a este desde su condición de mujer cis como una parte de sí misma pero también como un lazo con otras mujeres. Según Dante Barrientos:

El cuerpo se convierte entonces en una vasta geografía, en un mundo que conserva espacios secretos y misterios que es necesario descubrir, que no hay que privarse de conocer. Un conocimiento que se alcanza y se desarrolla por medio de la libertad de los sentidos, por medio de la emancipación de la naturaleza humana (...) Se concibe en tanto que una revalorización total del cuerpo. Nada hay en él degradante. (Barrientos, 2020, p. 38).

Además, la reivindicación del cuerpo femenino también está unida a la idea de la maternidad como acto de militancia. Los siguientes versos de “Engendraremos niños” dibujan una imagen de la madre como sandinista comprometida:

Engendraremos niños,
por cada hombre o mujer que nos maten,
pariremos
cientos de niños
que seguirán sus pasos. (Belli, 1989, p. 47)

La distinción de género respecto a los militantes resulta insignificante para el yo lírico ya que la relevancia del sujeto reside en su capacidad para defender la patria. El hecho de hacer referencia a los soldados caídos a través de la primera persona del plural (en el segundo verso: “nos maten”) muestra que cada persona forma parte de la nación y que, por lo tanto, todo el país sufrirá cada una de las muertes como si fuera la de un cercano.

La maternidad no es vista como un rol pasivo, que limite a la madre al hogar, sino como un acto de valentía, puesto que a pesar de saber el riesgo de muerte que supone militar en las filas sandinistas, está dispuesta a arriesgar la seguridad de sus hijos por el futuro de Nicaragua. En consecuencia, engendrar vida para Belli constituye una forma de comprometerse con la Revolución Sandinista.

3.3. Identificación entre el cuerpo femenino y la naturaleza

Otra de las constantes que se puede apreciar en la poética de Belli es la identificación que se da entre el yo lírico y la naturaleza. A través de la imagen de la mujer víctima hace alusión a la nación que es oprimida. En el poema “Mi sangre” retrata el paisaje al borde del colapso, reflejando la discriminación a la que están sometidas las mujeres nicaragüenses:

Siento que soy un bosque
que hay ríos dentro de mí,
montañas,
aire fresco, ralito
y me parece que voy a estornudar flores

y que, si abro la boca,
provocaré un huracán con todo el viento
que tengo contenido en los pulmones. (Belli, 1995, p. 74).

Este poema puede ser interpretado como una evidencia de lo importante que resulta para el movimiento feminista conseguir el control de sus propios cuerpos. El yo lírico proporciona una descripción de toda la naturaleza que está contenida dentro del cuerpo y que en caso de poder salir, sería de forma abrupta, arrasando con todo aquello que ha tenido que guardarse para sí misma. Sin embargo, este deseo de explotar, de abrirse, no tiene como finalidad que su mensaje se quede en Nicaragua, sino que se extienda por el mundo, como expresa en el poema “Estoy deseando”:

Estoy deseando explotar
como vaina de malinche
para darle mis semillas al viento.
Perderme por los montes
embriagándome
de aire
de flores
borracha de primavera
de amor
de deseos
haciendo nacer árboles
vida,
desperdigándome por el mundo (Belli, 1995, p. 42).

Pero esta identificación con el territorio también puede leerse en clave erótica en otros poemas, como se ve en “Yo, la que te quiere”:

Yo soy tu indómita gacela,
el trueno que rompe la luz sobre tu pecho.
Yo soy el viento desatado en la montaña
y el fulgor concentrado del fuego del ocote.

Yo caliento tus noches,
encendiendo volcanes en mis manos,
mojándote los ojos con el humo de mis cráteres. (Belli, 1995, p. 114).

Aquí la poeta muestra haber roto definitivamente con cualquier tipo de pudor que podía suponer reconocer como sujeto sexual activo. La identificación con otros seres vivos como la gacela o con elementos de la naturaleza como el trueno o el viento indica que la mujer se ve en todo aquello que forma parte de la identidad nacional. La imagen del volcán, al igual que el huracán en el anterior poema, señala la contención que han soportado las mujeres durante tanto tiempo y que no piensan seguir tolerando.

Todos los componentes en los que se ve reflejada en el poema presentan a una mujer libre, dispuesta a disfrutar de su sexualidad y que se ha deshecho de todos los prejuicios que se le podían asociar por pertenecer a una sociedad patriarcal.

4. Conclusiones

Debido a las características señaladas, se puede afirmar que la producción poética de Gioconda Belli supone un reflejo de la opresión que sufría la mujer nicaragüense en la década de los 60 y la búsqueda de una voz activa, que expresase la necesidad de una situación más justa. En su poesía ya no se encuentra una voz femenina pasiva, sino que muestra una personalidad independiente, que entiende tanto militancia y maternidad como actos de amor hacia su país. La figura de la mujer se ve desprovista de vergüenza, es más, es enaltecida como símbolo de fertilidad y poder.

A pesar de que actualmente Gioconda Belli se encuentre en contra del gobierno de Daniel Ortega y crea que se ha desvinculado el término sandinista de su significado original, se mantiene a favor de los derechos de la mujer, usando su posición como escritora canonizada para hablar de los abusos que se sufren en Nicaragua.

Referencias bibliográficas

- Barrientos, D. (2020). El mundo del cuerpo / el cuerpo del mundo en la poesía centroamericana contemporánea. *Centroamericana*, 30(1), 33-56.
- Belli, G., & Coronel Urtecho, J. (1995). *El ojo de la mujer*. Visor.

- Belli, G., & Krakusin, M. (2007). Veintisiete años después de la revolución sandinista: entrevista con Gioconda Belli. *Confluencia*, 22(2), 138–144.
- Belli, G. (2014). *Sobre la grama*. Anamá.
- Biblioteca Virtual Omegalfa. *Entre los poetas míos... Gioconda Belli*.
- Borge, T. (1991). *El arte como herejía*. Tercera Prensa.
- Centeno, F., Ordoñez, P., Ramírez, C., & Sevilla, D. (2008). *El papel de la mujer nicaragüense en la Revolución Sandinista según La mujer habitada de Gioconda Belli*. Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
- Maier, E. (1985). *Las sandinistas*. Ediciones de Cultura Popular.
- Moyano, P. (1993). La transformación de la mujer y la nación en la poesía comprometida de Gioconda Belli. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17(2), 319–331.
- Neruda, P., & Santí, E. (1997). *Canto general*. Cátedra.
- Paz, O., & Santí, E. (2015). *El laberinto de la soledad*. Cátedra.
- Pratt, M. (1992). Women, Literature, and National Brotherhood. In *Women, Culture, and Politics in Latin America*. (pp. 48-73). University of California.
- Toussaint Ribot, M. (1985). La participación organizada de la mujer nicaragüense en la revolución sandinista. *Secuencia*, (03), 144.
- Zamora, D. (1991). La mujer Nicaragüense en la poesía. *Revista Iberoamericana*, 57(157), 933-958.

CAPÍTULO 15. LA AUSENCIA DE BINARISMO EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL COMO RECURSO LINGÜÍSTICO INCLUSIVO

Paula Barriando Cebrián
Universidad de Sevilla

1. Introducción

El presente trabajo es un análisis lingüístico de obras infantil-juveniles (LIJ)⁴⁵ en español que utilizan lenguaje inclusivo o lenguaje no sexista. Conviene diferenciar estos términos ya que el lenguaje inclusivo es el que, como su propio nombre indica, no excluye y evita las definiciones de género, abarcando a mujeres, varones y personas trans por igual, mientras el lenguaje no sexista es una subcategorización del lenguaje inclusivo que promueve un uso de lenguaje más igualitario para las mujeres (Martín, 2019). Para llevar a cabo el lenguaje inclusivo y el lenguaje no sexista, se discute sobre el uso del masculino genérico (RAE, 2009), el desdoblamiento léxico o las propuestas que utilizan la @, la letra “x” e incluso la vocal “e” como alternativa para no emplear siempre las desinencias del género masculino (Fundéu, s.f.).

Además del argumento normativo, también se aduce a favor del uso del masculino genérico la idea de que el lenguaje inclusivo va en contra de la economía lingüística. Se entiende por esta el “designar la tendencia, normal en los hablantes, a ahorrar esfuerzo en la articulación de palabras corrientes y de empleo abundante”, como se recoge en el *Diccionario de términos filológicos* (1987, p. 135) de Fernando Lázaro Carreter. Por el contrario, el empleo sistemático del masculino invisibiliza a las mujeres y colectivos trans. El desdoblamiento léxico es una tendencia reciente más propia de textos periodísticos que consiste en la doble mención, al masculino y al femenino (Fundéu, s.f.). Por su estructura hace que los textos sean ilegibles, aunque distintas instituciones como el Instituto Canario de Igualdad lo defienden (Instituto Canario de Igualdad, 2021). Para evitar el uso de los tan criticados desdoblamientos algunas guías de comunicación inclusiva como la de Chrysallis (Asociación de Familias de Menores Trans) proponen el uso de la @, la letra “x” y la vocal “e”. Pese a la dificultad de la pronunciación de las palabras resultantes de @ o “x” (Fundéu, s.f.), el colectivo LGBTIQ+ utiliza estos

⁴⁵ La literatura infantil y juvenil (LIJ) es una literatura que delimita una época concreta de la vida del ser humano, determinada por las capacidades, gustos e intereses de los lectores a los que va destinada, así como por sus posibilidades de recepción literaria (Cerrillo, 2014).

recursos en contextos en los que visualmente puede resultar expresivo (una manifestación verbal creativa y provocadora, un recurso gráfico más propio de pancartas y lemas). Asimismo, prefieren utilizar la equis o la “e” para evitar el género. Las personas no binarias no se identifican a sí mismas como hombres o mujeres, por lo que pueden optar por usar pronombres de género como “elle” (López, 2019).

1.1. Nueva propuesta de uso

Además de las propuestas anteriormente descritas, cabe destacar la existencia de otra propuesta de uso de lenguaje inclusivo que comparten Fundéu, el Observatorio de Igualdad de Género de la Universidad de Zaragoza (UNIZAR), Alex Grijelmo (2019) y María Martín Barranco (2019). Esta consiste en un conjunto de propuestas viables que no dañan la estructura y el uso general de la lengua. Algunas de ellas son las siguientes:

- Las duplicaciones o utilización de sendos géneros gramaticales se considerarán lógicas mientras se den situaciones de desigualdad entre varones y mujeres.
- La concordancia gramatical de género entre artículos, sustantivos y adjetivos es otro aspecto a tener en cuenta en el uso desdoblado. La propuesta, en este caso, es una regla de cercanía donde, en el primer ejemplo, se aplica cuando haya varios sujetos, lo cual poco a poco se va incorporando siempre con el último elemento independientemente de la proporción de masculinos y femeninos: *Mar, Anaju y Carlos están dormidos* o *Carlos, Mar y Anaju están dormidas*. O bien con un gerundio: *Anaju, Mar y Carlos están durmiendo*.
- Uso de sustantivos abstractos (“la ciudadanía” en lugar de “los ciudadanos y las ciudadanas”).
- Uso de sustantivos genéricos universales y/o nombres colectivos o que puedan funcionar como tales: *gente, vejez, niñez, pueblo*, etc.
- La opción de *quien* en lugar de *los que*, la opción de *alguien* en lugar de *el que* o *los que*, la opción de *cada* o *todo el mundo* en lugar de *todos*.
- Sustituir *uno/s* por *alguien, cualesquiera, la persona...* y si *uno/s* funciona como sujeto se utilizaría la segunda persona del singular o la primera del plural sin sujeto expreso “*cuando nos despertamos*”, “*cuando alguien se despierta*”, “*cuando das una clase*”, “*al dar una clase*”.
- Sustantivos, adjetivos y otros adyacentes sin marca de género.
- Empleo de relativos, adyacentes preposicionales y omisión del sujeto.

- Modificación del verbo y sus complementos (“les agradecemos”). Cambiar el verbo de la tercera a la segunda persona singular o la primera del plural sin mencionar el sujeto. Para un tono más impersonal, el uso del verbo en tercera persona del singular precedido por *se*.
- Paráfrasis y aposiciones explicativas.

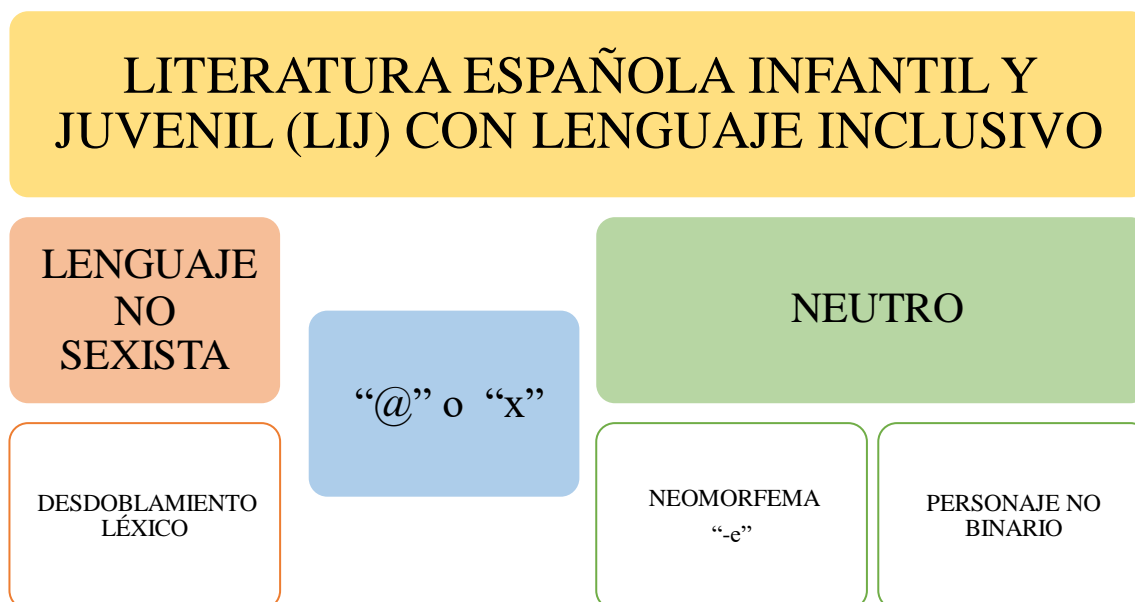
2. Objetivos y metodología

Los objetivos de la investigación son dos. Por un lado, se pretende clasificar a las obras escogidas según el uso del lenguaje (ya sea lenguaje inclusivo o no sexista). Por otro lado, se quiere demostrar que se puede llevar a cabo la inclusividad en algunas obras a través de los recursos lingüísticos propuestos por Fundéu, el Observatorio de Igualdad de Género de la Universidad de Zaragoza (UNIZAR), Alex Grijelmo (2019) y María Martín Barranco (2019).

Para realizar este trabajo se ha escogido un corpus basado en literatura infantil juvenil hasta los 16 años escrita en español extraído por distintos medios (transmisión oral, librerías locales, redes sociales). Las obras escogidas se han clasificado según el tipo de recurso lingüístico que utilizan (tabla 1). Se consideran obras con lenguaje no sexista si sus recursos lingüísticos son el desdoblamiento léxico o la @, ya que el empleo de la última es un recurso frecuente en la lengua escrita, en particular en carteles y circulares para hacer explícita la alusión a los dos sexos y evitar la repetición de una palabra en masculino o en femenino (Fundéu, 2021). Se trataría de un corpus con lenguaje neutro si se encuentra uso de la “x”, el neomorfema “e” o se da la participación de personajes no binarios-ya sea por el propio carácter no binario de esos personajes, o bien porque se juegue con la identidad de éstos, sin dar información sobre su género- ya que se muestra tendencia a neutralizar la voz narrativa que se dirige a este tipo de personajes.

Tabla 1.

Metodología para la clasificación del corpus



Nota: esta figura muestra un esquema que permite clasificar el corpus según su uso lingüístico (lenguaje inclusivo o no sexista).

2.1. Corpus

Los títulos del corpus son los siguientes descritos en la tabla 2 donde se detalla título, año de edición, autoría, editorial y los recursos lingüísticos utilizados en ellas.

Tabla 2.

Corpus

Título. Año. Autoría. Editorial	Recurso lingüístico utilizado
<i>Tris Trans.</i> Tatiana Iglesias Bordoy. (2020). Editorial Gunis.	<ul style="list-style-type: none">• Desdoblamiento léxico• Uso del “@”
<i>M de mostacho</i> (2018) Catherine Hernández. Bellaterra. (Traducción de Platero Lucas)	<ul style="list-style-type: none">• Desdoblamiento léxico

<i>Comunismo para todxs</i> (2017) Bini Adamczak. Akal. (Traducción de Jesús Espino Nuño)	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de “x” • Uso de genérico universal y/o nombre colectivo
<i>Antihéroes</i> (2018) Iria G. Parente y Selene M. Pascual. Nocturna Ediciones.	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de genérico universal y/o nombre colectivo para referirse a un personaje en concreto de la historia
<i>La Compañía Amable</i> (2018) Rocío Vega. Editorial Cerbero.	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de “e” para referirse a un personaje en concreto de la historia
<i>Abuelita Opalina</i> (1981) María Puncel. SM Ediciones	<ul style="list-style-type: none"> • Neutralidad
<i>Me llamo Pecas</i> (2018) Raquel Díaz Reguera. NUBEOCHO	<ul style="list-style-type: none"> • Neutralidad

Nota: esta figura muestra la descripción de las obras escogidas con el uso de recursos lingüísticos que las constituye.

3. Obras con lenguaje no sexista

Una vez clasificadas las obras, se puede comentar que es mucha coincidencia que la única que utiliza una @ también maneje el sistema de desdoblamiento léxico. Se trata de *Tris Trans* (2020). En ella se puede leer tanto “los niños y niñas” como “l@s más pequeñ@s” a lo largo de la lectura. Este uso demuestra que la escritora hace distinción del género binario (mujer/hombre). Por ello, y siguiendo la indicación de Fundéu, se ha considerado como obra con lenguaje no sexista.

El cuento *M de mostacho* (2018) consiste en un abecedario con descripciones sobre la manifestación del 28 de junio, Día Internacional del Orgullo LGTB, que se celebra desde 1970, fecha que dio inicio al movimiento internacional por los derechos LGTB para conmemorar el día en que tuvieron lugar los disturbios de Stonewall (Ayuntamiento de Madrid, 2018). Pese a ser de temática inclusiva sobre el colectivo LGBTIQ+, mencionando a las personas de género no binario, vuelve a aparecer esta distinción de

“niños y niñas” o “papis y mamis” en “Q de ¡Qué suerte tenemos de tener papis y mamis que son lesbianas, gays, bisexuales, trans, queer! ¡o que son no binarios!”. Lo mismo ocurre en “V de voluntarias y voluntarios, que hacen posible la organización de la manifestación del orgullo”.

3.1. ¿Obra con lenguaje no sexista o lenguaje inclusivo?

La única obra encontrada con uso de “x” ha sido *Comunismo para todxs* (2017), cuyo rasgo se encuentra en su propio título. El resto de la obra hace uso de un genérico universal y/o nombre colectivo: “¿por qué no iba a reconocer su propia letra?”, “todas las personas que por casualidad (...)”. Siguiendo la clasificación propuesta, podría considerarse una obra con lenguaje inclusivo, más neutral, sin distinción de género. Sin embargo, puede pertenecer a la clasificación de obras con lenguaje no sexista por otro rasgo que la representa: la aplicación del femenino en sustantivos de cargos, puestos y profesiones que tradicionalmente eran masculinos (por ejemplo “soldadas” en la página 18). Tal y como expone la *Nueva gramática de la lengua española*:

La presencia de marcas de género en los nombres que designan profesiones o actividades desempeñadas por mujeres está sujeta a cierta variación. La lengua ha acogido, pues, en ciertos medios voces como "bedela", "coronela", "edila", "fiscala", "jueza", "médica" o "plomera", pero estas y otras voces similares han tenido desigual aceptación, generalmente en función de factores geográficos y sociales, además de propiamente morfológicos. (RAE, 2009).

4. El neutro en el corpus escogido

Para este apartado se ha considerado necesario hacer una distinción. A un lado se encuentran las obras que utilizan el neomorfema “e” con la participación de personajes no binarios por el propio carácter no binario de esos personajes trans. Se debe matizar que en el presente trabajo el neomorfema “e” se ha estudiado tanto como morfema específico para marcar identidades no binarias, como por ser una forma de no expresar el género (social) en la lengua. Las obras juveniles escogidas para este apartado son *Antihéroes* (2018) –cuyos personajes son de género fluido (por lo que alternan los géneros femenino y masculino) o no binarios que utilizan nombre colectivo– y *La Compañía Amable* (2018), donde la aparición de un personaje abinario es la causante de que los personajes y la voz narradora se refieren a él en “-e”. A partir de la revisión sistemática realizada se puede indicar que la única obra que hace uso del neomorfema “e” al completo como forma de no expresar el género (social) en la lengua es *Vikinga Bonsai* (2019) de

Ana Ojeda (Argentina): “Les que fueron llegando enristran desgracia propia trabades en una justa por levantar prontísimo el ánimo a la preocupada desocupada”. Quizás este fenómeno es muy reciente y por eso no se muestra en el resto de literatura consultada. Se necesitaría de un mayor recorrido temporal para poder analizar la consolidación de este rasgo lingüístico y poder apreciar si es una característica residual o por el contrario termina formando parte de la literatura de este género.

Por otro lado, se reúnen las obras *Abuelita Opalina* y *Me llamo Pecas* que contienen un personaje sin identificar, es decir, se juega con la identidad de este sin dar información sobre su género.

Entre las obras donde se utiliza un personaje no binario, no por el hecho de ser trans, sino porque la autora le ha dado ese carácter, destaca *Abuelita Opalina* (1980). Gracias a la ambigüedad del personaje (el nombre del personaje, Isa, no se sabe si proviene de Isabel o de Isaac), la escritora lo refleja en su lenguaje. Se pueden apreciar distintos tipos de estrategias:

- Estrategias morfológicas. En la morfología nominal se subraya el empleo de adjetivos y pronombres cuya forma es invariable en cuanto al género (amable, inteligente, culpable). En la morfología verbal se aprecia que no hay sujeto explícito.
- Estrategias semánticas. La escritora hace una desviación semántica para no darle género a la oración. Véase el ejemplo: “el colegio estaba cerca de su casa” en lugar de “ella vivía al lado del colegio”.
- Estrategias sintácticas. Se hace uso del *se* impersonal y de gerundios. Por ejemplo: “A veces puede resultar un verdadero lío que se haga verdad lo que alguien se ha inventado”, “revoloteó sobre los pupitres distrayéndolos”. También se da algún caso de pasivas reflejas o perifrásticas: “en todas las casas se comentó”.

En cuanto a *Me llamo Pecas* (2018), en realidad se trata de un cuento coeducativo, pues la autora intenta transmitir los valores no sexistas desde la infancia (Subirats, 1994). Utiliza un personaje no binario (Pecas), el cual deriva a que, al no distinguir su género, se utilicen recursos lingüísticos que aportan neutralidad como en la obra anterior. Además

de los recursos que se han expuesto en *Abuelita Opalina*, Raquel Díaz –autora de *Me llamo Pecas*– usa también genéricos abstractos (“la clase”, “la familia”).

5. Conclusión

Uno de los objetivos de esta investigación era proporcionar una clasificación de las obras en función del tipo de recurso lingüístico empleado, con lenguaje inclusivo o lenguaje no sexista, a partir de las supuestas reglas lingüísticas establecidas ya descritas. Sin embargo, tal y como se aprecia en el análisis realizado, quienes hacen uso del lenguaje inclusivo o no sexista no tienen clara su distinción, e incluso se pueden llegar a encontrar distintos recursos en una misma obra, lo cual no la hace uniforme. Por tanto, se puede concluir que sigue existiendo una confusión acerca del lenguaje inclusivo y toda la realidad lingüística relacionada. Cabe destacar, además, que llama la atención que todas las obras hayan sido escritas por mujeres. Esto puede deberse al acercamiento del género hacia la lucha por la igualdad. De ahí que la obra *Me llamo Pecas* sea coeducativa.

Una vez expuesta la norma y lo que supone a su favor y/o en su contra la utilización de cada recurso lingüístico (desdoblamientos léxicos, uso de @, de la vocal “e”, de la “x”), se puede afirmar que la propuesta que comparten Fundéu, el Observatorio de Igualdad de UNIZAR, Álex Grijelmo y María Martín Barranco es la más adecuada, pues son un conjunto de estrategias lingüísticas que forman parte de nuestro lenguaje, no están impuestas ni forzadas como es el uso de un @ o una “x” y, por tanto, es más fácil llevarlas a cabo. El uso de la “e” requiere de más tiempo para ser aceptado y/o utilizado, al menos en España, ya que donde más se usa es en Latinoamérica.

En definitiva, la propuesta compartida, a través de distintos tipos de estrategias (morfológicas, semánticas, sintácticas), crea un procedimiento lingüístico cuya característica es la neutralidad. Por tanto, la creación de personajes no binarios (ya sea por el hecho de ser trans como en el caso del personaje abinario de *Antihéroes*, o por ser personajes cuyo género es desconocido como en *Abuelita Opalina* y *Me llamo Pecas*) favorece el uso de un lenguaje más neutral y, por consiguiente, la inclusión de todas las personas en el discurso, independientemente de su género, lo que hace que estas obras tengan un lenguaje mucho más inclusivo.

Referencias bibliográficas

Adamczak, B. (2017). *Comunismo para todxs*. Akal.

Ayuntamiento de Madrid. (2018). *Por los derechos LGTBI - Conmemoración 28J Día Internacional del Orgullo LGTB - Ayuntamiento de Madrid. Igualdad y diversidad*. Recuperado de

<https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Igualdad-y-diversidad/Por-los-derechos-LGTBI/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=fb539cf42cd9d510VgnVCM2000001f4a900aRCRD&vgnnextchannel=c426c05098535510VgnVCM1000008a4a900aRCRD&idCapitulo=11198302#>

Cerrillo Torremocha, P. C. (2014). *Literatura infantil y juvenil (LIJ)*. Diccionario Digital de Nuevas Formas de Lectura y Escritura. Recuperado de [https://dinle.usal.es/searchword.php?valor=Literatura%20infantil%20y%20juvenil%20\(LIJ\)](https://dinle.usal.es/searchword.php?valor=Literatura%20infantil%20y%20juvenil%20(LIJ))

Díaz Reguera, R. (2018). *Me llamo Pecas*. NUBEOCHO.

Fundéu. (2021). *arroba (@) para el género, uso inadecuado* | Fundéu. Fundéu | Fundación del español urgente. Recuperado de <https://www.fundeu.es/recomendacion/arroba/>

Fundéu. (s.f.). *Desdoblamiento*. Recuperado de <http://www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/desdoblamiento.html>

Fundéu. (s.f.). *La equis, la @, la e*. Recuperado de <http://www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/la-x-la-@-la-e.html>

Fundéu. (s.f.). *Lenguaje inclusivo*. Recuperado de <http://www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/>

Grijelmo, A. (2019). *Propuesta de acuerdo sobre el lenguaje inclusivo*. Penguin Random House.

Hernández, C. (2018). *M de mostacho*. Bellaterra.

- Iglesias Bordoy, T. (2020). *Tris Trans*. Editorial Gunis.
- Instituto Canario de Igualdad. (2021). *GUÍA 2 INCLUIDAPPS Normas básicas del lenguaje inclusivo* (N.º 2). Gobierno de Canarias. https://www.gobiernodecanarias.org/cmsgobcan/export/sites/icigualdad/galeria/s/ici_documentos/documentacion/GUIA-2-INCLUIDAPPS.-Normas-basicas-del-lenguaje-inclusivo.pdf?fbclid=IwAR1B44EH1mGNAKiYP52aRbPE7YulJT-RRcCbMN_WhXsRdfLbzCRE-B8hyZY
- Lázaro Carreter, F. (1987). *Diccionario de terminos filológicos*. Gredos.
- López, Ártemis. *Syd-nificant others or Syd-nificant selves? Audiovisual translation of gender identities for mainstream audiences*. Ponencia en el congreso THEY, HIRSELF, EM, and YOU: Nonbinary Pronouns in Theory and Practice, celebrado en la Queen's University (Kingston, Canadá) en junio del 2019.
- Martín Barranco, M. (2019). *Ni por favor ni por favora. Cómo hablar con lenguaje inclusivo sin que se note (demasiado)*. Catarata.
- Observatorio de Igualdad de Género y Universidad de Zaragoza. (n.d.). *Lenguaje Inclusivo*. In Observatorio de igualdad. Recuperado de: <https://observatorioigualdad.unizar.es/lenguaje-inclusivo>
- Ojeda, A. (2019). *Vikinga Bonsái*. Eterna Cadencia.
- Parente, I.G. y Pascual, S.M. (2018). *Antihéroes*. Nocturna Ediciones.
- Puncel, M. (1981). *Abuelita Opalina*. SM Ediciones.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Nueva gramática de la lengua española* (2009). Recuperado de www.rae.es.
- Subirats Martori, M. (1994). Conquistar la igualdad: la coeducación hoy. *Revista Iberoamericana de Educación*, (6), 49-78.
- Vega, R. (2018). *La Compañía Amable*. Editorial Cerbero.

CAPÍTULO 16. CUERPOS Y SEXUALIDADES EN LA EDUCACIÓN DE LA PRIMERA INFANCIA: ¿COMO INFLUYEN LAS REPRESENTACIONES DE LOS LIBROS ILUSTRADOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO?

Elena Fierli
Universitat Rovira i Virgili
Associazione Scosse ***⁴⁶

1. Llamamos “contra natura” lo que sucede “contra costumbre”

“Contra natura sólo es la pizza con piña”. Con este irónico cartel, desfilaban cuatro adolescentes en el *Gay Pride* de Roma el 26 de junio de 2021. Salían con dificultad de un año largo, difícil y que ha fracturado las relaciones –y en primer lugar aquellas entre iguales–, reivindicando el derecho a ser lo que son, sin jaulas, sin prejuicios ni juicios, sin presiones por parte de la sociedad en que viven y de la que forman parte.

Para apoyar estas reivindicaciones, para identificar una serie de instrumentos útiles con el fin, también en el ámbito educativo, de trabajar para construir pensamiento crítico y consciente y para reflexionar sobre las representaciones las identidades de género que ofrecemos a las personas a las que nos dirigimos para “educarlas”, nació en 2016 el proyecto *Fammi Capire. Le rappresentazioni dei corpi e delle sessualità nei libri illustrati 0-18 anni*. La idea central del proyecto es catalogar las publicaciones italianas y europeas que explican cuerpos, afectos, emociones, identidades de género y sexualidades.

En el momento de seleccionar los libros que cabía incluir en la exposición, las primeras preguntas que surgieron fueron: ¿qué tipo de representaciones se siguen proponiendo desde la edición infantil a personas muy jóvenes y que, sin embargo, tienen acceso, más o menos controlado, a muchísimas informaciones procedentes de Internet, redes sociales,

⁴⁶ Este texto es fruto de las reflexiones que nacen con el proyecto *Fammi Capire* promovido por la Associazione Scosse, a la cual pertenece, y de la Libreria Ottimomassimo. El equipo de trabajo del proyecto está formado por la autora, por la doctora Sara Marini, pedagoga y activista, Deborah Soria, responsable de Ottimomassimo, y Maddalena Lucarelli, responsable de comunicación del proyecto y de la exposición itinerante.

la televisión y la publicidad que encuentran por la calle o en los periódicos? ¿Cuánto perduran los prejuicios y tabúes en las imágenes que se proponen?

Además del interés “iconográfico” por el tipo de representación con la que se narran los cuerpos y las sexualidades, de hecho, lo que nos interesa es el tipo de mensaje que transmiten estas narraciones, cuánto influyen en la construcción de la propia identidad y si cuestionan o naturalizan el binarismo y la heteronormatividad porque las imágenes son muy potentes y resistentes, y se instalan en nuestra mente contribuyendo a la construcción de modelos y puntos de referencia (Campagnaro, Dallari 2013; Chabrol Gagne, 2011; Turin, 2003). Por tanto, queda claro que, si proponemos imágenes homologantes, cerradas y no plurales, contribuimos casi automáticamente a la construcción de imaginarios reducidos, estériles, que no nos permiten abrir la mente, a la marginación y estigmatización de subjetividades que no están representadas.

Tomamos prestada del trabajo de Cirus Rinaldi la idea de que “la sessualità copre un vasto raggio di elementi come il desiderio, i corpi, il piacere, il comportamento...” (Rinaldi, 2016, p. 219) porque consideramos que, hoy más que nunca, en cualquier práctica educativa todos estos segmentos deban ser explícitos y relacionados para poder nombrar los cuerpos y su complejidad. Creemos que es necesario hablar de sexualidad desde la primera infancia⁴⁷ porque la sexualidad es, ante todo, la búsqueda del placer y de satisfacción del deseo. Es aprender a distinguir lo que sentimos y a darle un nombre, y a identificar lo que nos gusta o no y a hacerlo explícito, como práctica de construcción de nuestra identidad en un camino que garantice y busque condiciones de bienestar y de enraizamiento de la cultura del consenso. Todas estas capacidades se adquieren poco a poco, nos hacen más conscientes de las elecciones que realizamos y se transforman en una sólida prevención para las situaciones de violencia de género actuada o padecida, porque rompen esquemas cis-heteropatriarcales, la jerarquización dentro de las relaciones, la consideración de “degradadas” o inferiores respecto a las personas que tienen orientaciones sexuales diversas de las heteronormativas.

La presión social que cada persona ejerce y recibe para no ser percibida como elemento “importuno” en el seno de una comunidad, es fortísima especialmente cuando crece con dinámicas que dan por descontado el binarismo de los géneros, la heterosexualidad de las

⁴⁷ Véanse, a propósito, Bian *et al.*, 2017; Descarries-Bélanger *et al.*, 2010; Richard, 2019.

relaciones, la conformación a normas y comportamientos bien definidos y encuadrados des de la primera infancia⁴⁸.

“A gendered world will produce a gendered brain”. Con esta afirmación Gina Rippon da título a su libro *The Gendered Brain: The New Neurosciences that Shatters the Myth of the Female Brain* (2019). En él, la autora muestra la nula diferencia entre hombres y mujeres a nivel cerebral y neurológico. Posicionada en el pensamiento feminista, antisexista e interseccional, esta neurocientífica subraya cuán importante es la experiencia –y por tanto el contexto en qué cada cerebro se desarrolla a través de estímulos y refuerzos– a la hora de construir el pensamiento y las actitudes de una persona.

También nuestra investigación, en constante diálogo con los estímulos y las solicitudes de revisión que recibe del trabajo de campo, parte de la idea de poder demostrar la influencia que la cultura, creencias y estereotipos ejercen sobre el comportamiento, las expectativas y las elecciones que las personas realizan.

Uno de los libros ilustrados que centra mejor este tema, es el libro de Anne Bozellec i Christian Bruel, *Julia, la niña que tenía sombra de chico*⁴⁹. Se trata de un libro de 1975, con un texto muy potente y unas imágenes magistrales. Un libro extraordinario que nos habla de autodeterminación y termina con una declaración muy importante: tenemos el derecho. Las presiones ambientales, el pacto social que con ellas acordamos, el control ejercido por nuestros pares son las que nos conducen, a menudo, a escoger sin satisfacer nuestros deseos o a ser marginados a causa de nuestras costumbres, de nuestra orientación sexual, de nuestra manera de vivir.

Chiamiamo contro natura quello che avviene contro la consuetudine. Niente esiste se non secondo lei, qualunque cosa sia. Che questa ragione universale e naturale cacci da noi l'errore e lo stupore che ci arreca la novità. (Montaigne, Saggi, 2012, p.1315).

Es Michel de Montaigne quien en este pasaje de 1582 nos empuja a reflexionar sobre cuánto de constructo pueden llegar a tener conceptos como “natural” y “esencial”. Sin duda, son categorías espinosas porque tienden a poner en tela de juicio muchos de los fundamentos de una educación en las relaciones y la socialización basados en creencias

⁴⁸ Véanse: Abbatecola y Stagi, 2017; Biemmi, 2020; Burgio, 2012; Gianini Belotti, 1973.

⁴⁹ Las referencias bibliográficas de todos los libros ilustrados mencionados en este artículo se encuentran en la bibliografía del proyecto *Fammi Capire*. <http://www.scosse.org/fammi-capire-le-rappresentazioni-dei-corpi-e-delle-sessualita/>

y praxis monolíticas y, a menudo, obsoletas, que no permiten el cambio, que dificultan la novedad o la voz de lo que ha dejado de ser invisible. Son cuestiones a las que se debería dar una única respuesta: solo mediante un abanico de posibilidades lo más variado posible, se puede educar en la deconstrucción de los estereotipos de género y construir una sociedad no sexista y no discriminadora.

2. *Fammi Capire*: identificar los instrumentos para construir identidades de género libres y conscientes

El proyecto *Fammi Capire* nació que el objetivo de encontrar respuestas a estas preguntas e instrumentos de apoyo. Pretende ser, a la vez, un observatorio, un punto de vista privilegiado, una reflexión en continua evolución sobre las representaciones que se proponen a niñas y adolescentes en los libros ilustrados⁵⁰. También es un instrumento de trabajo para construir un nuevo tipo de educación, de aplicación desde la primera infancia, que actúe en clave de desactivación de aquellos mecanismos educativos típicos de una sociedad cis-heteronormativas que lleva consigo la cultura del control y la posesión y una visión jerárquica de las relaciones base sobre la que radica estructuralmente la violencia de género y de todas aquellas discriminaciones y violencias homo-lesbo-bi-transfóbicas que nos azotan cotidianamente⁵¹. Un enfoque que supere el planteamiento coeducativo de base binaria, destinado a proteger el bienestar y las perspectivas vitales de niñas y niños, mujeres y hombres, pero que, al romper la perspectiva dual, garantice visibilidad, legitimidad de existencia y bienestar a todas las subjetividades no sólo cisgénero y heterosexuales, sino también trans*, no binarias, queer, situadas en los márgenes de la norma cis-heterosexual. Con este propósito, nos parece muy interesante la idea de pedagogía feminista descrita en 2019 por Nagore Iturrioz en la revista *Pikara*, donde apunta hacia una educación pública no discriminadora, no androcéntrica y no heterosexista. Una perspectiva de género y transfeminista que debe abarcar todas las disciplinas, de manera que sea posible reescribir la historia, leer sin censura, sentirse adecuado al realizar cada prueba, plantear todas las preguntas que queramos sin miedo al juicio o la discriminación.

⁵⁰ Los primeros pasos de *Fammi Capire* se dieron con la experiencia *Leggere Senza Stereotipi* (2012) – *Leer sin estereotipos*–, un catálogo on-line de libros italianos que deconstruyen los estereotipos del que nació el libro de Fierli, E.; Franchi, G.; Lancia, G.; Marini, S. (2015). *Leggere senza stereotipi. Percorsi educativi 0-6 anni per figurarsi il futuro*, Cagli (PU), Settenove edizioni. Reimpreso en 2017 con bibliografía actualizada (<http://www.scosse.org/leggere-senza-stereotipi/>).

⁵¹ Véanse: Burgio, 2015; Ehrensaft, 2019; Neary y Cross, 2018.

Esto comporta insertar en la práctica educativa de cada disciplina una nueva modalidad: aquella que pone en primer plano la educación al género y las diferencias y que sitúe el cuerpo al centro; con todas las consecuencias que ello comporte: cuestionamiento, preguntas abiertas, subversión de roles y jerarquías, transformaciones. Es un trabajo a largo plazo y que se enfrenta a unos estereotipos y creencias profundamente arraigadas y difíciles de dismantelar y superar. Es esencial, por lo tanto, que los libros ilustrados propongan diferentes modelos y tipologías, que no censuren ni estigmaticen, que eduquen para preguntar, cuestionar y desobedecer las reglas con respecto a la otredad, de una manera libre y creativa dentro de una concepción en la que cada realidad, cada individuo, cada experiencia es única y enriquece a los demás y, en consecuencia, a la comunidad. No es necesario que se trate de libros temáticos, es decir libros que acometen un tema específico por necesidad o con finalidad “educativa” y divulgativa⁵². Al contrario, privilegamos libros capaces de romper estereotipos de género sin hacerlo de un modo explícito, que dan oportunidad a las posibilidades de interpretación y dan cancha a niveles de narración diferentes.

Educar al género, a los cuerpos y a la sexualidad, construir un pensamiento crítico y cuestionador, recolocar en el centro relaciones, cuerpos, emociones, educar con una perspectiva transfeminista e interseccional no significa, por tanto, quedarse en la visión de un cierto pensamiento feminista como contraposición de dos géneros, masculino y femenino, y no significa que la lucha contra el patriarcado contenga una nueva, potente exclusión, la de los cuerpos “no conformes” respecto a las normas de los géneros corrientes, respecto al canon que se nos pide que conozcamos, respetemos y reflejemos. Hablar de estereotipos y de diferencias, significa ante todo hablar de complejidades y de infinitas posibilidades. (Morin, 2000; Gamberi et al., 2010).

Aunque la pedagogía *queer* sea un proyecto articulado que plantea problemas metodológicos aún abiertos y sujetos a revisión, hablar de una pedagogía de la complejidad, significa hablar de una educación que pretende lograr el bienestar de todas las subjetividades implicadas en los procesos educativos (Gamberi et al., 2010; Burgio, 2020). La reflexividad que impregna nuestras acciones pedagógicas y nuestro

⁵² Se vea a propósito el artículo de Nicoletta Gramatieri publicado en la revista *Hamelin* (2012, 34) que había dedicado el número monográficamente al tema de los libros temáticos. Es cierto, sin embargo, que los libros temáticos son imprescindibles en una sociedad en que el paradigma cis-heteropatriarcal sigue siendo la única posibilidad de inserción de nuestras vidas en una norma aceptada.

acercamiento a los objetos de estudio, los libros y las representaciones, manteniéndolos en constante relación con el posicionamiento y la mirada de quienes evalúan o dirigen, requiere una voluntad constante de cuestionar las elecciones y los criterios, de desplazar los límites y redefinir el diseño de la investigación. Es un proceso que, por lo tanto, requiere ser reordenado constantemente sin volverse rígido en la re-proposición de normas y categorías predefinidas (Plummer, 2005; Browne y Nash, 2009; Romania, 2013).

3. ¿Lentejuelas y consejos de belleza o rudas aventuras de guerreros? Elecciones difíciles para niñas modernas

Nos parece importante, aun hoy, citar el análisis que Adela Turin, fundadora en 1975 de la editorial *Dalla parte delle bambine*, hizo de los libros ilustrados y del papel que juegan en la construcción del imaginario. Turin (2003) identificaba una serie de marcadores de género que se repiten y, si bien en modo diverso, vehiculan siempre los mismos estereotipos de forma más o menos explícita, transformándose así en baluartes de la transmisión y la normalización de una ideología patriarcal y discriminadora.

La autora utiliza la palabra “eternización” de los estereotipos y de los roles para indicar el producto de la socialización de género que dificulta el deshacerse de la ineluctable caracterización asociada a masculino y femenino, junto a la presión social que sugiere que la clave de acceso a la sociedad, a la comunidad de las personas adultas es la adhesión a los modelos dominantes. Reproducir esos modelos, hasta llegar a garantizar que son respetados en el imaginario infantil, permite liberarse de una condición de marginalidad respecto a un contexto social del cual no se es aún protagonista (Paetcher, 2017).

Desde el estudio de Turin muchas cosas han cambiado: es, sin duda, más fácil encontrar entre las páginas niñas que juegan al fútbol y –si bien más extraño– niños que bailan, en virtud de la presión social extremadamente más apremiante frente a los extremos considerados degradantes. Porque si el modelo de masculinidad dominante ha sido construido, socialmente, a partir de la subordinación de lo femenino y de masculinidad no cis-heterosexual, si el hombre blanco, hábil, cisgénero, heterosexual se sitúa en la cúspide del orden jerárquico de género, se comprende la pretensión por escalar posiciones de quien se encuentra abajo (de forma similar a lo que ocurre en economía, con respecto

al crecimiento, el decrecimiento económico y el bien común), pero es igualmente inadmisibles el descenso hacia lo que es inferior, de menor importancia, inconsistente (Burgio, 2012; Eadem, 2020; Connell, 1996; Rinaldi, 2015; Ciccone y Nardini, 2017).

Lo que salta a la vista en la mayoría de los libros es la avalancha de rosa, lentejuelas y consejos de belleza dirigidos a las niñas que más que hacia la Belleza son educadas para ser admiradas, sujetas a la mirada externa y judicante, mientras que los juegos arriesgados, agresivos, inteligentes y competitivos, se dirigen a los niños (Giomi, 2014). La literatura de calidad y la educación al género tienen que converger, por tanto, a la hora de valorar lo vivido y las experiencias y de corroer los monolíticos y estáticos modelos normativos. Se trata de un espacio, si bien cada día más aprovechado, representado por las editoriales de calidad que indagan, son curiosas, y usan como instrumento de fascinación la complejidad y multiformidad de lo existente; una producción editorial que mira el tema de la identidad como un objeto de discusión (Zoboli, 2020).

Los álbumes ilustrados, por lo tanto, contienen lenguaje simbólico y lo transmiten a quien los lee, contribuyen a la formación de instrumentos de lectura que de la imagen impresa pasan a la realidad y de códigos para descifrar nuestro entorno. Dominar tales alfabetos es el primer paso para poder observar las cosas de manera crítica y consciente, es el inicio para poder cuestionar constructivamente las situaciones, normas y prejuicios, los estereotipos y las elecciones vividas como únicos destinos⁵³.

4. Recomendemos desde los cuerpos para una educación con perspectiva de género

En el momento de escribir estas líneas estamos aun en medio de una pandemia mundial que está cambiando muchas de nuestras costumbres y que, con la distancia social, está transformando las dinámicas y relaciones entre personas y haciendo que nuestro cuerpo, potencial vehículo del virus, sea más aparatoso que nunca. Las imágenes reflejadas en las pantallas nos conducen a una percepción de nuestros cuerpos estetizante y poco concreta que falsea las relaciones y dificulta identificar y nombrar las sensaciones y las emociones. Es necesario recomenzar precisamente desde los cuerpos para retomar las relaciones, los intercambios, las miradas hacia los otros y hacia el exterior.

⁵³ Véanse a propósito, Fierli *et al.* 2015; Eadem, 2019; Szpunar, Sposetti, Marini, 2017.

La rígida estructura binaria de nuestra sociedad contribuye a hacer invisible los cuerpos intersexuales, las identidades *gender fluid* o las orientaciones sexuales que se separan de una heterosexualidad nunca puesta en discusión. Gabrielle Richard, una estudiosa canadiense que ha desarrollado un profundo análisis en escuelas sobre los comportamientos de personas adultas y adolescentes respecto a la educación sexual, ha acuñado el concepto de “bicategorización de los sexos como evidencia de ‘cuerpos inadecuados’” (2019).

Según Richard, una de las mayores presiones que se reciben en el interior de las comunidades educadoras es precisamente es hacia la categorización de los sexos en sentido rígidamente binario. Ello lleva a excluir y estigmatizar *a priori* las muchas personas que pueblan la numerosa familia de los inadecuados. Por ello, la escuela y en general cualquier relación educativa no puede permitirse el ser judicante o censora y seguir manteniendo una visión de la realidad perfectamente amoldada en el binarismo de género la heteronormatividad como modelos victoriosos a propagar y seguir.

La bibliografía del proyecto *Fammi Capire* quiere priorizar los libros que educan a valorar los propios deseos y la búsqueda del placer, pero sobre todo que educan en la complejidad (Fierli *et al.* 2020; Gamberi, Maio, Selmi 2010; Lipovetsky 1992; Morin, 2000), libros que se aproximan a los cuerpos con atención y proporcionan los instrumentos para aprender a leer y decodificar su expresión de manera libre y consciente. Merece, en este sentido, que citemos: *Who are you? The Kid's Guide to Gender Identity* (Pessin-Whedbee, Bardoff, 2016), guía en inglés sobre la identidad de género, capaz de explicar de manera directa y eficaz el carácter convencional de la asignación del sexo al nacer, en base a algunas características físicas, deteniéndose en el concepto de identidad como fruto de un autoconocimiento, de lo que somos, lo que amamos, lo que sentimos, y que tiene el mérito de nombrar las múltiples declinaciones de género posibles y no definitivas.

Siguiendo con las pocas excepciones rupturistas que dan voz a las experiencias de sujetos dis-conformes y a la representación de personas trans* o intersexuales, son interesantes otros dos libros: *Género. Para que nos entendamos*, de el de Noa Delclòs Coll (2018) y *Niñas y niños. Cada una, cada uno diferente*, de Aingeru Mayor y Susana Monteagudo (2016); ambos proporcionan informaciones útiles y comparten un léxico inclusivo.

Consideramos que cada vez son más urgentes y necesarios libros que expliquen cuerpos y sexualidades de manera libre, abierta, sin tabúes y sin vergüenza empezando en la primera infancia. Libros que no busquen los cánones a respetar, sino que respeten las diversas modalidades que cada persona adopta para crecer.

Pensamos, por ejemplo, en *Neither* de Airliem Anderson (2018), un título para la franja de 0-6 años que visibiliza la posibilidad de ser “ni esto ni aquello sino otra cosa” y trabajar por el reconocimiento y la superación del estigma y la construcción de una sociedad que garantice espacio y confort a cualquier subjetividad.

El niño perfecto, de Bernat Cormand Rifà⁵⁴ (2017), *Cua de sirena*, de Alba Barbé i Serra, Sara Carro Ibarra, Joan Turu Sánchez (2016) y *Julián è una sirena* de Jessica Love (2019), cuentan, en cambio, la experimentación de las múltiples expresiones de género, abriendo el imaginario a la puesta en discusión del género y las normas vigentes. Se trata de un tema abordado en profundidad y con extrema delicadeza por Olivier Douzu en *Buffalo Bella* (2017).

Otro límite que encontramos en muchos títulos que se ocupan de cuerpos y sexualidad es la ausencia, o la dificultad para mantener un vínculo entre cuerpos, géneros, sexualidades y la esfera emotiva y que proponen una lectura del crecimiento como simple proceso biológico. Como contraste a esta tendencia citamos *Dizionario folle del corpo* de Katy Couprie (2019) que, mezclando diversos registros narrativos, consigue unir diferentes niveles de interpretación y experiencia con un resultado caleidoscópico fascinante.

En la investigación sobre libros ilustrados que narran los cuerpos y las sexualidades, queda claro que la mayoría de ellos habla de reproducción y maternidad sobre todo por qué, más allá del hecho de que la persona tiene curiosidad por saber de dónde viene, la maternidad y la heteronormatividad de las relaciones están imaginadas como destino único y como única solución aceptada por la sociedad.

¿*Cómo se hace un bebé?* de Anna Fiske (2020) es un libro muy bien hecho, con cuidado y competencia, con imágenes explícitas y plurales. Sin embargo, el libro presenta como única forma de ser una familia el hecho tener hijos. Eso significa, por supuesto,

⁵⁴ Queremos agradecer a este autor, desaparecido recientemente, su extraordinaria capacidad para comprender la inquietud y la belleza inherentes al proceso de construcción de la identidad de género de cualquier persona, con delicadeza y respeto hacia todo tipo de persona, identidad y elección.

deslegitimizar a muchas familias sin hijos y, de nuevo, proponer la reproducción como el único destino que puede unir a un hombre y a una mujer. Si no se habla de reproducción, además, sigue siendo muy muy difícil encontrar historias que presenten cuerpos desnudos y diferentes por edad, etnia o aspecto.

Existen, de hecho, valiosas excepciones a la visión de la sexualidad y los cuerpos según una perspectiva heteronormativa y totalmente dirigida a la reproducción. Por ejemplo, el libro *Cómo se hace una criatura* (2014), de Cory Silverberg y Fiona Smyth, cuenta la procreación a un público muy pequeño a partir de una perspectiva no-binaria. Las autoras evidencian como hablar de reproducción debería comportar una reflexión sobre identidad de género y sexo asignado al nacimiento y se centran en la presión que la sociedad ejerce sobre la construcción de una identidad de género bien definida desde el nacimiento o incluso antes. Las personas representadas en este libro nunca se caracterizan por marcadores de género y las explicaciones se articulan sobre la base de la existencia de “cuerpos que tienen óvulos y cuerpos que no los tienen”, “cuerpos que tienen espermatozoides y cuerpos que no los tienen”, sin asociar con esto las categorizaciones de las identidades de género.

Además, las innumerables publicaciones que se nos presentan como “manuales” para responder a dudas y curiosidades sobre los cuerpos que cambian y se transforman, se dirigen a chicos y chicas por separado con publicaciones *ad hoc*. Esto no solo refuerza la visión esencialista de las diferencias, apoyando la segregación de género en los procesos educativos y de desarrollo, sino que excluye, además, a toda persona fluida o en proceso de cuestionamiento. Incluso los manuales más “progresistas” que se ocupan, por ejemplo, del tema de la menstruación de una manera exhaustiva, competente y sin tabúes, lo hacen buscando una complicidad “de categoría” con las “chicas” (que inevitablemente deben entenderse como mujeres jóvenes cisgénero) y aislando, así, una parte mucho más nutrida de personas que debieran tener, en cambio, el derecho o el deseo de informarse.

Algunas aproximaciones al respecto muy diferentes y que queremos indicar son las de los manuales *Sexo es una palabra divertida*, también de Cory Silverberg y Fiona Smyth (2017), y *Cuéntamelo todo*, de Katharina Von der Gathen con ilustraciones de Anke Kuhl. Se trata de títulos que responden a preguntas y curiosidades mediante narraciones que incluyen vivencias y experiencias múltiples, dan voz y posibilidad de tomar la palabra a todas ellas y espacio a la importancia del reconocimiento y la satisfacción del placer y el

deseo. Sin duda, la reflexión sobre lo que podríamos llamar binarismo obligatorio, así como sobre la heterosexualidad obligatoria, son dos factores fundamentales de la investigación en que se basa *Sexo es una palabra divertida*, este manual para el segundo ciclo de primaria que nos presenta una solución muy interesante a esta cuestión.

Es de lamentar, sin embargo, el hecho que falten libros dirigidos a la franja de edad de 0 a 6 años que hayan sido verdaderamente pensados para que les niños crezcan libres y conscientes del propio cuerpo y de lo que comporta habitarlo. La mayor parte de los libros sobre el cuerpo para las personas más pequeñas son básicamente atlas del cuerpo, a menudo interesantes y muy cuidados, pero que relegan el tema de la sexualidad y del bienestar a las últimas páginas al hablar de la reproducción y tienden a ocultar los genitales, alimentando la perpetuación de los tabúes.

Uno de los últimos títulos que ha dado que hablar es *Lina, di Entdeckerin* (Lina la exploradora), de Katharina Schönborn-Hotter, Lisa Sonnberger y Flo Staffelmeier, con ilustraciones de Anna Horak, publicado en Austria en 2021. Un libro que pone en evidencia cuanto son necesarios títulos como este y que agotó el tiraje a los pocos días de llegar a las librerías. Lina explora su cuerpo, lo hace serenamente y con curiosidad y se detiene en la parte siempre menos nombrada: la vulva. Las autoras escriben en la introducción al álbum:

El lenguaje crea la realidad y le da forma. Una designación exacta de los genitales proporciona la base para una percepción positiva del cuerpo y, en consecuencia, proporciona una mayor fe en uno mismo. En este libro la vulva es el centro de atención, lejos de incertidumbres y tabúes, porque creemos que dar un nombre a cada parte del cuerpo sea de la mayor importancia para la formación de una identidad. (Schönborn-Hotter et al., 2021, p.7).

5. Conclusiones

En Italia la mayor parte de libros, originales o traducciones, publicados sobre el tema de los cuerpos y de la sexualidad, no llegan a la escuela sino es de manera esporádica. Este hecho tiene el efecto inmediato de la ausencia de una educación formal, compartida, legitimada por el contexto institucional, transversal a los orígenes familiares, a las extracciones sociales y culturales, en relación con la compleja esfera de aspectos vinculados a cuerpos, géneros y sexualidades. Como efecto secundario, ello no apoya ni favorece el proceso de publicación de títulos sobre estos temas, que haga más compleja la aproximación, no alimenta la circulación, la curiosidad y, en consecuencia, la demanda.

Un adolescente que interroga la propia identidad de género y su propio ser, como sucede en *Buffalo Bella* de Olivier Douzou (2017), y declara con decisión que «Soy lo que soy, y seré lo que quiera», es una figura que altera el orden de género (Connell, 2006) y, por ello, se tiende a no dar espacio ni reconocimiento en su toma de decisión.

Esto sucede porque queda abierta la cuestión fundamental, que afecta específicamente la heteronormatividad impuesta por la ideología dominante⁵⁵. De esta concepción deriva el carácter natural atribuido a la pareja heterosexual y a la estructura familiar correspondiente dentro a la cual los roles están ligados al género, con una división del poder que favorece al hombre y que es propia de la organización patriarcal. Relaciones en que no hay lugar para cuerpos e identidades no binarias, en que las personas trans* o intersexuales son completamente invisibles y sin nombre.

El proyecto *Fammi Capire* pretende, por tanto, partir desde aquí: desde aquellos libros ilustrados que narran los cuerpos, los afectos, las relaciones, las sexualidades sin por ello convertirse en catálogos de modelos normativos a los que adecuarse, para ir definiendo los confines de una nueva normatividad, abrirse a la complejidad de la realidad, de las experiencias, de las narraciones. Una complejidad fluida que nos ofrece tantas facetas de un mismo tema, tantos puntos de vista, tantas percepciones, reacciones y emociones (Gamberi et al. 2010).

Referencias bibliográficas

Abbatecola, E. y Stagi L. (2017). *Pink is the new black. Stereotipi di genere nella scuola dell'infanzia*. Rosenberg & Sellier.

Bian, L., Leslie, S.J. y Cimpian, A. (2017). Gender stereotypes about intellectual ability emerge early and influence children's interests. *Science*, 355(6323), 389-391.

Biemmi, I. (2020). *Educazione sessista: stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Rosenberg & Sellier.

Browne, K., Nash C. J. (2009). Queer Methods and Methodologies: An Introduction In idd. (a cura di). *Queer Methods and Methodologies*, (pp. 1-23). Ashgate.

⁵⁵ Véase a propósito Rich, 1980.

- Burgio, G. (2012). *Adolescenza e violenza. Il bullismo omofobico come formazione alla maschilità*. Mimesis.
- Burgio, G. (2020). A guardia della Norma. L'omo-bi-transfobia nella prospettiva di una pedagogia queer. In Stradella E. (a cura di), *Le discriminazioni fondate sull'orientamento sessuale e l'identità di genere*. Pisa University Press.
- Campagnaro, M., Dallari M. (2013). *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*. Edizioni Erickson.
- Chabrol Gagne, N. (2011). *Filles d'album: Les représentations du féminin dans l'album*. L'atelier du poisson soluble.
- Ciccione, S., Nardini, K. (2017). Approcci e pratiche per leggere tras/formazioni, resilienze e riconfigurazioni delle maschilità. *AG About Gender*, 6(11), I-XXIX.
- Connell, R.W. (1996). *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*. Feltrinelli.
- De Montaigne, M. (2012). *Michel de Montaigne. Saggi*. Giunti.
- Descarries-Bélanger F., Mathieu, M. (2010). *Entre le rose et le bleu: stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculine*. Conseil du statut de la femme.
- Ehrensaft, D. (2019). *Il bambino gender creative*. Odoya.
- Fierli, E., Franchi, G., Lancia, G., Marini, S. (2015). *Leggere senza stereotipi. Percorsi educativi 0-6 anni per figurarsi il futuro*. Settenove.
- Fierli, E., Franchi, G., Lancia, G., Marini, S. (2020). Cetriolini e pesci pagliaccio. Rompere le norme di genere nella letteratura illustrata per l'infanzia. *Roots & Routes*, X(34). <https://www.roots-routes.org/cetriolini-e-pesci-pagliaccio-rompere-le-norme-di-genere-nella-letteratura-illustrata-per-linfanzia-di-elena-fierli-giulia-franchi-giovanna-lancia-sara-marini-scosse/> [13-09-2021]
- Fierli, E., Franchi, G., Marini, S. (2019). Educare alle differenze attraverso gli albi illustrati: percorsi tra le figure per crescere liber*, *Pedagogia e vita*, sezione online, 1/2019.

- Gamberi C., Maio M. A., Selmi G. (2010). *Educare al genere. Riflessioni e strumenti per articolare la complessità*. Carocci.
- Gianini Belotti, E. (1973). *Dalla parte delle bambine*. Feltrinelli.
- Giomi, E. (2014). Stereotipi di genere, pubblicità e infanzia. Quale immaginario? In A.M. Venera (a cura di). *Genere, educazione e processi formativi: riflessioni teoriche e tracce operative* (pp. 137-150). Junior.
- Hamelin, a cura di (2012). *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*. Donzelli.
- Iturrioz, N. (2019). De la coeducación a la pedagogía feminista, *Pikara. Online magazine*, 4. <https://www.pikaramagazine.com/2019/04/de-la-coeducacion-a-la-pedagogia-feminista/> [13-09-2021]
- Lipovetsky, G. (1992). *Le crépuscule du devoir*. Gallimard.
- Morin, E. (2000). *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero nel tempo della globalizzazione*. Raffaello Cortina.
- Neary A., Cross C. (2018). *Exploring gender identity and gender norms in primary schools: the perspectives of educators and parents of transgender and gender variant children*, University of Limerick and the Transgender Equality Network of Ireland.
- Paechter, C. (2017). Young children, gender and the heterosexual matrix. *Discourse: studies in the cultural politics of education*, 38(2), 277-291.
- Plummer, K. (2005). Critical humanism and queer theory: Living with the tension. In N.K. Denzin e Y. S. Lincoln (a cura di), *The sage handbook of qualitative research third edition* (pp. 357-373). Thousand Oaks.
- Rich, A. (1980). 1996. Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, (10), 15-45.
- Richard, G. (2019). *Hétéro, l'école ? Plaidoyer pour une éducation antioppressive à la sexualité*. Les Éditions du Remue-ménage.
- Rinaldi, C. (2016). *Sesso, sé e società*. Mondadori Università.

- Rippon, G. (2019), *The Gendered Brain: The new neuroscience that shatters the myth of the female brain*. Random House.
- Romania, V. (2013). Queering social sciences: dall'epistemologia interazionista a quella del closet. *AG About Gender-Rivista internazionale di studi di genere*, 2(3).
- Schönborn-Hotter, K., Sonnberger, L.C., Steffelmayer, F., Horak A. (2021). *Lina die Entdeckerin*. Achse Verlag.
- Szpunar, G., Sposetti, P., Marini, S. (2017). Lettura ad alta voce e stereotipi di genere nella prima infanzia. Riflessioni su un'esperienza educativa. *Lifelong Lifewide Learning*, 13(29), 13-30.
- Turin, A. (2003). *Guida alla decifrazione degli stereotipi sessisti negli albi*, Città di Torino. Recuperado el 3 de mayo de 2021, de <http://www.comune.torino.it/politichedigenere/bm~doc/guida-alla-decifrazione-degli-stereotipi-sessisti-negli-albi-illustrati.pdf>
- Zoboli, G. (2020). La poetica dei così. La rappresentazione dell'identità di genere nei libri di Beatrice Alemagna, *Roots & Routes*, (34), Recuperado de <https://www.roots-routes.org/la-poetica-dei-cosi-la-rappresentazione-dellidentita-di-genere-nei-libri-di-beatrice-alemagna-di-giovanna-zoboli/>

CAPÍTULO 17. PRÁCTICAS DE ENSEÑANZA DE LA LENGUA DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

María Cecilia Romero
Universidad de Buenos Aires

María Soledad Funes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

1. Introducción

En el marco del Enfoque Cognitivo Prototípico (ECP) (Lakoff, 1987; Langacker, 1987, 1991, 2000; Hopper, 1988, entre otros), en este trabajo se presentará un proyecto didáctico desde el área de Lengua y Literatura que tiene como finalidad analizar los roles y estereotipos genéricos que aparecen en la sociedad frente a la elección de las profesiones.

El proyecto está integrado por un conjunto de secuencias generadas en el espacio curricular de Lengua y Literatura de la escuela secundaria argentina y se perfilan desde un enfoque de perspectiva de género, entendiendo este último término como una construcción social (Blach, 2015). El abordaje de esta problemática también constituye una posibilidad de trabajar contenidos de la Ley de Educación Sexual Integral (ESI) (n° 26.150, sancionada en el año 2006) en la Argentina. Es por esto por lo que las secuencias didácticas se elaboraron en el marco de un proyecto escolar más amplio, sobre la base de la articulación entre la materia Lengua y Literatura y la ESI. Se parte de material didáctico que responde a un análisis gramatical distintivo sobre la categoría morfológica de género. El propósito de las secuencias consiste en visualizar los oficios y/o profesiones que pueden asumir las mujeres y que a lo largo de la historia de la humanidad han sido asumidos y delegados a los hombres. No intentamos seguir generando dicotomías binarias, sino que, al contrario, para generar igualdad de condiciones creemos indispensable subsanar las desigualdades generadas por los estereotipos sociales. La escuela como comunidad educativa es el espacio propicio para ello, ya que como se postula en la Ley de Educación Sexual Integral, la escuela es responsable de “procurar igualdad de trato y oportunidades para varones y mujeres” (Ley 25.150, 2006: Artículo 3). Asimismo, el objetivo particular de las actividades consiste en la enseñanza de

contenidos de gramática específicos (la categoría morfológica de género y las conexiones sintácticas de concordancia) desde el análisis lingüístico de materiales escritos seleccionados.

Las propuestas didácticas están basadas en el ECP, que postula que la lengua es un instrumento de comunicación que manifiesta las formas de pensar de una sociedad. La principal herramienta que contamos como docentes es el lenguaje (Platero, 2018, p. 41); en este sentido, el trabajo con el material previamente seleccionado nos permite abordar y deconstruir junto con los y las estudiantes distintos enunciados respecto de los roles y de los estereotipos de género.

1.1. El Enfoque Cognitivo Prototípico: la concepción de signo motivado

El Enfoque Cognitivo Prototípico (ECP) sostiene como presupuestos fundamentales la motivación del signo y de la sintaxis. El valor de uso de las formas se explica a partir de sus contextos de aparición. La gramática no constituye un nivel formal de representación autónomo, sino que se encuentra motivada por la semántica y la pragmática. En consonancia con esta afirmación, el lenguaje no se puede separar tajantemente de otras facultades de la cognición humana, por lo que la intención comunicativa y el punto de vista del hablante resultan fundamentales dentro de la metodología de este enfoque. De esto se desprende que la pragmática forma parte de la gramática, no constituye una rama separada. En este sentido, la gramática se caracteriza como una Gramática Emergente del discurso (Hopper, 1988). Esto es, las estructuras o regularidades lingüísticas provienen (*emergen*) de la fijación de rutinas exitosas en el discurso y toman forma a partir de él, en un proceso permanente de construcción de la gramática.

Considerando esta concepción de signo y de gramática, veremos a continuación cómo integrar estos contenidos con la enseñanza de la lengua desde una perspectiva de género.

1.2. La escuela como garantía de prácticas escolares igualitarias

Sabemos que la escuela debe ser garante de prácticas escolares igualitarias e inclusivas. La ESI en Argentina se promulgó con ese fin. Morgade (2017), al respecto, propone tres caminos para incluir la ESI en las escuelas. El primero tiene que ver con lo que nos sucede como docentes con la sexualidad y la educación sexual, ya que nuestras prácticas de enseñanza están atravesadas por lo que pensamos, sentimos y creemos. El segundo

camino remite a la enseñanza de la ESI en la escuela partiendo de la responsabilidad que tiene la institución de hacer de la ESI su tarea dentro del marco normativo vigente. A su vez, este camino está compuesto por otros tres: a) el desarrollo curricular de la ESI; b) la organización de la vida cotidiana institucional; c) la actuación frente a episodios que irrumpen en la escuela. Finalmente, el tercer camino remite a la relación entre la escuela, las familias y la comunidad.⁵⁶

Atendiendo a estos tres caminos de acceso propuestos por Morgade, este trabajo se alinea con el segundo. Es decir, aquel que involucra la ESI en la escuela desde los contenidos curriculares. Es por eso que presentaremos una propuesta de enseñanza bajo la forma de proyecto escolar.

2. El proyecto didáctico

Las secuencias didácticas que elaboramos se enmarcan en un proyecto escolar que está pensado para un destinatario particular: estudiantes de nivel secundario que transitan escuelas técnicas.

Las escuelas técnicas en Argentina tienen como finalidad preparar a los y las estudiantes para las demandas del mundo del trabajo y vincularse con los sectores de la ciencia y la tecnología. Algunas de las especialidades son tecnicatura en química, electrónica, computación, construcción o gastronomía. Estas orientaciones presentan una menor carga horaria de la materia Lengua y Literatura, debido a la especificidad de lo técnico. En este sentido, Lengua no es una de las materias centrales, así como tampoco suele ser de interés por parte de los y las estudiantes. Ante esta problemática, surge este proyecto como una forma de contribuir al abordaje de la ESI y de ayudar a estudiantes a pensar en las profesiones y oficios desde la reflexión sobre la lengua.

⁵⁶ La sexualidad es una realidad humana tan compleja que no se agota en la escuela. Por el contrario, hay una multiplicidad de instituciones que intervienen en este campo: salud, desarrollo social, justicia, derechos humanos, seguridad y muchas organizaciones de la sociedad civil que aportan saberes y recursos. Es por ello que las familias deben estar informadas sobre los marcos y regulaciones que garantizan los derechos de niños, niñas y adolescentes y que se las pueda incluir en un diálogo que lleve a reflexionar sobre sus necesidades y cuidados.

3. Propósitos del proyecto didáctico

Como ya dijimos, el propósito del proyecto consiste en visualizar los oficios y/o profesiones que pueden asumir las mujeres y que a lo largo de la historia de la humanidad han sido asumidos y delegados a los hombres.

Teniendo en cuenta que el proyecto es del área de Lengua y Literatura, el objetivo particular consiste en el análisis lingüístico desde una perspectiva de género de determinados materiales escritos tales como notas periodísticas, biografías y entrevistas.

4. El contenido de enseñanza desde los principios del Enfoque Cognitivo Prototípico (ECP)

Los textos que se presentan como material didáctico reflejan determinados contenidos de enseñanza desde los principios del ECP: la categoría morfológica de género y las conexiones sintácticas.

Partimos del presupuesto teórico del carácter motivado de la categoría de género. Al respecto, Langacker (1991) advierte que en ciertos sustantivos el género está manifiestamente motivado por el designado, pero que en la mayoría de los casos la motivación se ha perdido y el género de muchos sustantivos es para los hablantes inmotivado o arbitrario. Por ejemplo, en un sustantivo como *computadora*, que no presenta variación alomórfica de género, se le asigna género femenino sin ningún tipo de motivación alguna. En contraposición, en un sustantivo como *pilota*, utilizado en forma recurrente en distintos medios gráficos, el género se encuentra motivado. Hay una intención comunicativa distintiva que lleva al hablante a querer destacar un morfema de género femenino en dicho sustantivo, que usualmente se encuentra flexionado en masculino aun cuando remite a un designado mujer. Sin duda, las palabras asociadas a una profesión son un ejemplo prototípico a la hora de pensar en los cambios de la sociedad que repercuten en la forma de construir la lengua. Dichos cambios son impulsados comúnmente por movimientos que intentan posicionarse dentro de los principales actores sociales.

La categoría morfológica de género es presentada en las secuencias didácticas de forma graduada, según la hipótesis de transparencia en género (Romero, 2018). Esto significa que pueden encontrarse casos muy transparentes, es decir, casos que tienen marca

morfológica de género, como *gallo*. En este ejemplo, el morfema /o/ significa género masculino; y casos que dependen del contexto discursivo, como por ejemplo *pianista*. En esta palabra no hay representación alomórfica del género; el término depende del artículo y/o adjetivo que lo acompaña para su significación genérica. Actualmente, podemos encontrar también casos en donde el morfema de género es utilizado por el hablante con una intención política determinada. Por ejemplo, en la palabra *presidenta* o *estudiante*.

Considerando lo anterior, postulamos en el presente trabajo que el género es una conceptualización construida por una comunidad de hablantes determinada y que, a la vez, se materializa en la lengua principalmente, a partir de su representación alomórfica.

5. Actividades

Seguidamente, presentamos el proyecto didáctico bajo el nombre de “Profesiones para todos y todas”. Su planificación consta de cinco secuencias didácticas a realizarse en un tiempo estimado de 10 horas. En este capítulo presentamos tres secuencias que sirven como modelo⁵⁷ del material elaborado para el proyecto en su conjunto. Estas secuencias están pensadas para los primeros años de las escuelas secundarias técnicas.

El proyecto didáctico con el material previamente seleccionado nos permite abordar y deconstruir junto con los y las estudiantes distintos enunciados respecto de los roles y los estereotipos de género. Las actividades apuntan a la lectura y análisis de textos específicos y a la creación de escrituras propias en las que se destaque la temática del género (Morgade, 2017).

5.1. La elección del material: notas periodísticas, publicidades, biografías y tuits

La elección del material de lectura es un elemento clave en esta investigación y se convierte para nosotras en un desafío a desarrollar. Entendemos que los materiales de lectura, además de presentar contenidos lingüísticos, deben ser iluminadores, reflexivos, liberadores y aportar en temáticas relacionadas con la orientación de la escuela técnica.

⁵⁷ Este modelo presenta la misma estructura y organización que será replicada en el resto de las secuencias atendiendo al género respectivo.

Estos materiales constan de textos que no solo son leídos dentro del espacio escolar sino también fuera de él (notas, publicidades, tuits). Además, el tiempo de lectura es breve y las actividades que se desprenden pueden abarcar los tiempos de clases previstos para la escolaridad.

Siguiendo la línea de la Pedagogía *Queer* (Morgade, 2011), enumeramos distintos tipos de textos que presentaremos a los y las estudiantes bajo el nombre “Profesiones para todos y todas”, en los que se destaque la temática del género (Morgade, 2017).

Las secuencias responden al análisis de un texto. En este sentido, están divididas en cuatro momentos didácticos:

- El primer momento se denomina situación de reflexión. Esperamos que los y las estudiantes observen el texto y puedan hacer algunas hipótesis de lectura respecto de su temática y del género textual, así como también de determinados elementos lingüísticos que serán destacados por el o la profesora.
- El segundo momento consiste en la situación de sistematización. En esta situación esperamos lograr sistematizar los contenidos conversados previamente para llegar al aprendizaje.
- El tercer momento es la situación de evaluación. Esperamos evaluar a través de otra pregunta o actividad el aprendizaje de los contenidos propuestos.
- Finalmente, el cuarto momento se denomina situación de metacognición: remite a la puesta en práctica del aprendizaje logrado a través de una nueva consigna dada por el o la profesora.

A continuación, detallamos algunas de las propuestas didácticas del proyecto.

5.1.1. Secuencias didácticas

Secuencia didáctica 1: Sobre ser “pilota”

1. Situación de reflexión

Observá atentamente la figura 1 y respondé: ¿de dónde se extrajo?, ¿quién aparece en la imagen?, ¿qué relación hay entre la imagen y el texto?

Figura 1.

Tuit “la primera piloto”



Tuit sobre el primer vuelo de Sofia Vier, denominada “primera piloto de caza de Argentina”

2. Situación de sistematización

a) En el nominal “la primera piloto de caza de Argentina”, ¿qué conexión sintáctica se da entre “primera” y “piloto”? ¿Y entre “la” y “piloto”?

b) ¿Se trata de una conexión sintáctica transparente? ¿Por qué piensan que se utiliza el sustantivo en género masculino en lugar del femenino “pilota”?

c) ¿Hay intención de visibilizar la profesión en las mujeres? Si es así, entonces a qué podría deberse la falta de concordancia del nominal.

3. Situación de evaluación

¿De qué forma se podría escribir un nominal que sea más acorde con la intención comunicativa de la imagen?

4. Situación de metacognición

¿Conocés algún otro nombre de profesión que pueda **encontrarse** en forma variada? Mencionalá al menos dos.

Secuencia didáctica 2: Sobre las mujeres en los oficios

1. Situación de reflexión

Observá atentamente la figura 2 y respondé: ¿de dónde se extrajo?, ¿qué elementos lingüísticos aparecen?, ¿qué clase de palabra se construye en el título?

Figura 2.

Biografía de Amalia Celia Figueredo

WIKIPEDIA La enciclopedia libre

Portada
Portal de la comunidad
Actualidad
Cambios recientes
Páginas nuevas
Página aleatoria
Ayuda
Donaciones
Notificar un error
Herramientas
Lo que enlaza aquí

Artículo [Discusión](#) Leer [Editar](#) [V](#)

Amalia Celia Figueredo

Amalia Celia Figueredo de Pietra (Rosario, 18 de febrero de 1895-Buenos Aires, 8 de octubre de 1985) fue una aviadora argentina, la primera mujer en pilotar un avión en Sudamérica en 1914 y una de las pioneras de la aviación mundial.

Índice [ocultar]
1 Biografía
2 Distinciones y reconocimientos
3 Honores
3.1 Nombres de mujer para nuevas calles urbanas
4 Notas y referencias
5 Bibliografía
6 Enlaces externos

Página web de Wikipedia sobre Amalia Celia Figueredo, aviadora argentina

2. Situación de sistematización

- ¿Cuáles son los nominales que se destacan en el titular?
- ¿Se trata de conexiones sintácticas transparentes? Justificá.

3. Situación de evaluación

- En el nominal “una aviadora argentina” ¿se presenta el mismo problema de conexión sintáctica en género que en “la primera piloto”? Justificá.

4. Situación de metacognición

- ¿Cómo te imaginás tu profesión cuando termines esta tecnicatura? ¿Dónde te gustaría trabajar? ¿Qué te gustaría realizar?

Secuencia didáctica 3: Sobre las mujeres en el mundo de las ciencias

1. Situación de reflexión

Observá atentamente las figuras 3 y 4 y respondé: ¿de dónde se extrajeron?, ¿quiénes aparecen en cada imagen?, ¿qué relación hay entre las imágenes y sus respectivos textos?

Figura 3.

Tuit “Los científicos”



Tuit sobre científicxs del Conicet que están desarrollando una vacuna contra el covid-19

Figura 4.

Más tuits: “10 mujeres y 1 hombre”



Otro tuit sobre lxs científicxs que están desarrollando una vacuna contra el covid-19

2. Situación de sistematización

- a) Analizar contrastivamente los nominales “Científicos del Conicet” vs. “10 mujeres y 1 hombre del Conicet”: ¿cómo se manifiesta el género en ambas construcciones?
- b) ¿Se trata de construcciones transparentes en cuanto al género?
- c) ¿Cuál es la diferencia entre el plural del nombre “científicos” y el nominal “10 mujeres y 1 hombre”? ¿Qué se evidencia en el segundo nominal?

3. Situación de evaluación

Indicar las manifestaciones sintácticas y léxicas utilizadas en el tuit para designar a los individuos.

4. Situación de metacognición

¿Por qué piensan que no se utiliza un plural inclusivo aunque se trate de una mayoría de mujeres? ¿Creen que la profesión tiene que ver con el ocultamiento del género?

6. Conclusiones: qué esperamos de estas secuencias

En la situación de inicio priorizamos la observación de los y las estudiantes respecto de los elementos paratextuales: títulos, tipografías, imágenes, etc. Esto se hace evidente en las consignas reunidas en (1).

En la situación de sistematización instamos a los y las estudiantes a organizar toda la información lingüística que se desprende de la lectura. En este caso en particular reflexionamos sobre la asignación de roles sociales en torno a las profesiones. Las consignas de sistematización se reúnen en (2) y apuntan a identificar los morfemas de género femenino o su ausencia y el tipo de conexiones sintácticas dando cuenta de que todos estos elementos lingüísticos construyen la intención comunicativa.

En la situación de evaluación y metacognición (3 y 4) esperamos que los y las estudiantes hayan incorporado los conocimientos respecto de la forma en que se interrelacionan los niveles de la lengua y logren comprender que la intención comunicativa es la que motiva a la lengua en uso.

Proponemos una consigna de escritura final que apunta a trabajar sobre la construcción de la identidad en los y las adolescentes. En este caso en particular, los y las invitamos a pensarse como sujetos activos desarrollando una profesión asociada con la orientación que hayan elegido para su secundaria técnica.

En conclusión, esperamos que el detalle de los momentos didácticos refleje las distintas estrategias de enseñanza y de aprendizaje utilizadas para dar cuenta de los contenidos que se esperan abordar partiendo de dos premisas fundantes: la igualdad y la inclusión.

Referencias bibliográficas

- Blach, A. M.^a (2015). Géneros, estereotipos y otras discriminaciones como puntos ciegos. En A. M.^a Blach, (Coord.). *Para una didáctica con perspectiva de género* (pp. 15-53). UNSAM EDITA. Miño y Dávila.
- Hopper, P. (1988). Emergent Grammar and the A Priori Grammar Postulate. En Deborah Tannen (Ed.), *Linguistics in Context: Connective Observation and Understanding*, N° 5 (pp. 117-134). Ablex.
- Lakoff, G. (1987): *Women, fire and dangerous things*. Chicago University Press.
- Langacker, R. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*, vol. 1. Stanford University Press.
- Langacker, R. (1991): *Foundations of Cognitive Grammar. Descriptive Applications*, vol. 2. Stanford University Press.
- Langacker, R. (2000): *Grammar and conceptualization*. Mouton de Gruyter.
- Morgade, G, Báez Jesica, Zattara Susana, Díaz Vila Gabi. (2011). Pedagogías, teorías de género y tradiciones. En Morgade Graciela (Coord.) *Toda educación es sexual*. (Pp. 23-52). La cruzía.
- Morgade, G. (2017). Contra el androcentrismo curricular y por una educación sexuada justa. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social (RIEJS)*, 6(2), 49-62.

Platero Méndez, R. L. (2018). Ideas clave de las pedagogías transformadoras. En Ocampo González, Aldo (Coord.), *Pedagogías queer* (pp. 26-47). Ediciones CELEI.

Romero, M. ^a C. (2018). Nuevos enfoques sobre la enseñanza del género en la escuela: un abordaje desde la enseñanza de la gramática y la integración curricular de la ESI. *Revista Lenguas Vivas* (14), 151-155.

Marco normativo

Lineamientos Curriculares para la Educación Sexual Integral. Ley Nacional N° 26.150/06. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación, 2008.

Ley Nacional 26.150. Ley de Educación Sexual Integral. Argentina, 2006.
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/121222/norma.htm>

Referencias de las imágenes

Secuencia didáctica 1. La exocet (@pampallpelis) (27 de mayo de 2020). *Hoy realizó su primer vuelo solo Sofía Vier. La que será la primera piloto de caza de Argentina* [Tweet]. En: *Twitter*, <https://twitter.com/pampaIIIpelis/status/1265667224813162497>.

Secuencia didáctica 2. Wikipedia. *Amelia Celia Figueredo*. Recuperado el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Amalia_Celia_Figueredo&oldid=134529095.

Secuencia didáctica 3. Jessi (@chaquetumate) (31 de mayo de 2020). *“Científicos del Conicet trabajan en una vacuna contra el covid-19”*. *Los científicosOs*: [Tweet]. En: *Twitter*, <https://twitter.com/chaquetumate/status/1267262633851465729>.

Diario Crónica (@cronica) (7 de junio de 2020). *10 mujeres y 1 hombre del Conicet, en carrera para vencer al coronavirus* [Tweet]. En: *Twitter*, <https://twitter.com/cronica/status/1269649917871562754>.