Letras Hispanas
Volume 8.1, Spring 2012

Title: Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi

Author: Verónica Tienza-Sánchez

Affiliation: University of Florida

Abstract: In their fiction, Dulce Chacón, Lucía Etxebarria and Najat El Hachmi portray the tension between Spain's old ideas regarding female bodies and their roles, and the current need for women to break away from tradition. The authors challenge the female protagonists' conception of themselves as inferior, and show how the constrictive mechanisms of society and family affect them. While society trains the protagonists to suppress their desires, their families urge them to follow the model from the Franco period, in which women were depicted solely as wife and mother. Both mechanisms negatively impact their subjectivity, and they must realize important changes to reject the society's mores that have been ingrained into their consciousness. The authors empower the female body to build positive images of women. By doing so, they create new spaces for female subjectivity that positively impact readers.

Keywords: female body, subjectivity, sociocultural mechanisms, nomadic subject, contemporary Spanish literature.

Resumen: Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi muestran en sus obras la tensión entre la pervivencia de viejos modelos femeninos y la necesidad que tiene la mujer española de romper con ellos. Problematizan la concepción de ser inferior que se forjan las protagonistas al revelar los mecanismos constrictivos que operan en ellas: la sociedad y la familia. La primera las entrena para que repriman sus deseos y la segunda las insta a copiar modelos franquistas, basados en el ideal de mujer como madre y esposa. Ambos mecanismos conllevan un impacto negativo en la formación de la subjetividad de las protagonistas y estas deben sufrir una gran evolución para desechar el aprendizaje social al que han sido sometidas a lo largo de su vida. Para formar nuevos modelos de subjetividad que tengan un impacto en sus lectores, Chacón, Etxebarria y El Hachmi dotan al cuerpo femenino de poder, creando imágenes positivas de la mujer.

Palabras clave: cuerpo femenino, subjetividad, mecanismos socioculturales, sujeto nómada, literatura española contemporánea.

Date Received: 09/28/2011

Date Published: 05/21/2012

Biography: Verónica Tienza-Sánchez received her B.A. degree in English philology at the University of Salamanca in Spain. In 2005, she earned her M.A. degree in Spanish at the University of Florida. Upon graduation, she worked as head of the Spanish department at State Fair Community College in Missouri. She received her Ph.D. in Spanish Literature from the University of Florida in 2010, and her M.A. degree in Publishing and Editing at the Universidad Autónoma de Madrid in 2012.

ISSN: 1548-5633

Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi

Verónica Tienza-Sánchez, University of Florida

Elizabeth Grosz afirma en *Volatile Bodies* que, normalmente, el cuerpo masculino se conceptualiza como universal. Las consecuencias que conlleva ignorar la especificidad corpórea femenina son claras: desde la inferioridad otorgada a la mujer por oposición en el binomio hombre/mujer hasta la visión negativa que aquella interioriza de sí misma. En sus obras, Dulce Chacón (1954-2003), Lucía Etxebarria (1966) y Najat El Hachmi (1979) problematizan la concepción de seres inferiores que se forman las protagonistas al mostrar los mecanismos sociales y familiares que operan en ellas. Además, con el fin de cambiar esta percepción, las autoras las invisten de poder, presentando así imágenes positivas que tengan un impacto en los lectores.

Para abordar los mecanismos constrictivos que forman la subjetividad de las protagonistas, se analiza el papel que juegan otras mujeres, en general sus madres o hermanas, en perpetuar una visión androcéntrica de la mujer. Esta actuación se explica en la teoría de Jane Ussher, que asegura que se debe a una serie de comportamientos impuestos desde la infancia, y que en el caso de la mayoría de las obras analizadas se corresponde con el ideal de mujer de posguerra. También se observa que las relaciones maternofiliales no benefician a las protagonistas, especialmente las etxebarrianas y elhachimianas, que deben cometer un matricidio simbólico para poder concebirse como sujetos independientes. Además de la familia, la educación que han recibido ejerce igualmente un efecto nocivo: los personajes principales carecen de deseo, concebido como el conjunto de acciones y sentimientos que caracterizan a una persona. Para ejemplificar su importancia, se menciona el entrenamiento de las protagonistas chaconianas para no mostrar sus sentimientos. Las etxebarrianos y elhachmianas, por su parte, tienen más libertad de actuación, pero también reprimen lo que sienten.

A pesar de las consecuencias negativas que tienen la familia y la sociedad en la subjetividad de las protagonistas, en las obras se proponen diferentes tipos de mujer, todos ellos valientes e independientes. Estos modelos se asemejan a la idea de Rosi Braidotti sobre el sujeto nómada, caracterizado por una postura subversiva con respecto al aprendizaje social y por la afirmación de una especificidad sexual femenina que le otorgue poder a la mujer. Conviene añadir que las protagonistas de las obras de El Hachmi no solo constituyen modelos positivos de la mujer, sino que además reafirman su cultura y su raza.

Como se ha señalado, algunos personajes femeninos contribuyen a perpetuar una imagen negativa de la mujer. En *Algún amor que no mate* (1996), de Chacón, la madre de Prudencia no le ofrece ningún apoyo a su hija. Cuando Prudencia la llama la noche de bodas, siguiendo el ejemplo de su marido, recibe un gran regaño: "ya no eres una niña, le decía. Qué va a pensar tu marido. Y [Prudencia] no entendía nada, la pobre" (32). Cuando se casa desconoce su cuerpo y no sabe cómo actuar. La reacción de la madre le deja claro que desde ese momento pertenece a su marido y debe obedecerle.

Este comportamiento de la madre de Prudencia se debe, según Jane Ussher, a las imposiciones sociales que toda mujer recibe e incorpora desde la niñez:

> [a] woman must continually watch herself . . . . From earliest childhood she must have been taught to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyed and the surveyor within her the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman. (13)

La mujer se convierte en persona vigilada y, al mismo tiempo, vigilante de sí misma y, por añadidura, de las demás mujeres. Ussher concluye que la mujer no puede escapar de este doble papel; por lo tanto, su control y el de otras queda asegurado.

En el caso concreto de las obras de Chacón y Etxebarria, la justificación de Ussher se alinea con el ideal de mujer preponderante durante la posguerra y propagado por la Sección Femenina de Falange. Dicha imagen resulta de la combinación del concepto decimonónico de "ángel del hogar" y de un discurso religioso que combina dos mitos contradictorios: si durante el s. XIX se remplaza a la Eva pecadora por la Virgen María redentora, en el segundo tercio del s. XX se unen ambas imágenes. Como resultado, la identidad femenina durante la posguerra incluye una imagen de culpabilidad procedente de Eva y una negación de su cuerpo a partir de la sustancia etérea y asexual de la Virgen (Aler 241). La mujer se concibe como una persona inclinada naturalmente hacia el matrimonio y la maternidad, y se caracteriza por su abnegación, sacrificio y dedicación al marido y la familia. En definitiva, se trata de un ideal de mujer moralmente superior, que necesita ser esposa y madre, tareas estas que debe desempeñar dentro del espacio privado de la casa.

Al igual que su madre, el comportamiento de la suegra afecta negativamente a Prudencia: respalda todas las decisiones de su hijo (que, en muchas ocasiones, son las suyas), como por ejemplo, posponer la boda y pasar tiempo juntos, incluso una vez casado. Con la permisividad que muestra hacia su hijo varón, la suegra colabora en el menosprecio y aislamiento de la protagonista, puesto que es sabedora y consentidora de la relación extramatrimonial del hijo. Otra característica negativa de este personaje es su deseo de control sobre los demás, en especial sobre la vida de su hijo. En el estudio que lleva a cabo sobre la violencia, Vicenç Fisas afirma que se asocia al hombre con la destrucción y a la mujer con la creación, y, como resultado, se concede valor a la dominación. Fisas arguye que la violencia del hombre esconde un miedo a la pérdida de poder (10-11). El hombre, sin embargo, no monopoliza las ansias de dominar a los demás, especialmente a los más débiles, es decir, las mujeres. Como demuestra el personaje de la suegra de Prudencia, algunas mujeres también encarnan un carácter dominante. El miedo que alberga a perder el control sobre su hijo la conduce a posicionarse en medio del matrimonio de este y su nuera. Madre e hijo mantienen una conexión estrecha e íntima, típica del complejo edípico y posible causante de la separación de los suegros y el posterior suicidio del suegro.

En las obras de Etxebarria, las madres de los personajes principales, o en su defecto la persona que ejerce este papel, también hacen lo posible por controlar la vida de sus hijas. En *De todo lo visible y lo invisible* (2001, Premio Primavera), Ruth es huérfana de madre. Su hermana Judith constituye el ejemplo femenino más cercano y el sacrificio y obediencia que esta le profesa a su marido la convierten en consentidora de una superioridad masculina en detrimento de la femenina. Judith no entiende la necesidad de Ruth de querer vivir como una mujer independiente, sin ataduras matrimoniales ni descendencia, y ejerce una presión sobre ella para que repita viejos patrones femeninos. Bea, la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998, Premio Nadal), siente que debe alejarse de su madre si no quiere acabar en su misma situación: con un hombre que la desprecia y una hija que la aborrece. Según Almudena Hernando

> quedarse junto a [las madres]—literal o imaginariamente—[condena a las hijas] en ese abrazo mortífero a repetir un modelo que [refuerza] la convención social y la aceptación de una moral supuestamente femenina, (77)

de ahí que "muchas mujeres reali[cen] un mini matricidio" porque "perciben que si no matan algo de lo internalizado no pueden avanzar" (ibid). Bea recuerda con cariño los cuidados y mimos de su madre cuando era niña, pero Herminia cambia de actitud cuando su hija crece y se adentra en la adolescencia. De los dos únicos roles que le han enseñado, el de madre y esposa, Herminia sólo puede ejercer debidamente el primero porque su marido no la quiere. Por ello, consagra toda su vida a Bea y no le perdona que esta quiera tener una vida propia.

El papel maternal, que como ya se ha visto hunde sus raíces en el ideal de mujer de posguerra, es el causante, según Montserrat Roig, de la insatisfacción de muchas mujeres. Para ella,

> la idea de que la única finalidad de la mujer es ser madre, crea mujeres frustradas que agobian a sus hijos. Cuando estos quieren independizarse 'la madre se siente amenazada' ya que ha dedicado su vida exclusivamente al cuidado de su hijo, ha renunciado a su propia independencia. (30)

Herminia no puede soportar la libertad con la que actúa su hija, y observa su desenvoltura y desapego con angustia porque ella está atrapada en un matrimonio fracasado. Bea reflexiona al respecto:

> [c]uando por fin me concibió hacía tiempo que daba por perdido el amor de su marido, pero pensó que ya no importaba, que allí estaba yo para mimarla, para adorarla y para ocuparme de ella. Nunca pudo perdonarme que no lo hiciera. (Etxebarria 160)

Como estrategia para que Bea renuncie a su independencia, la madre la culpabiliza de sus jaquecas y disgustos, pero ella no sucumbe a sus reclamos.

A diferencia de los personajes chaconianos, tanto Bea como Ruth viven una realidad cultural particular con respecto a la figura de la mujer y su cuerpo. Como explica Hernando,

> las nuevas generaciones siguen recibiendo un doble mensaje: por una parte no está totalmente superado el modelo de las madres con sus propias represiones e inscripciones, en que se [ponderan] los sagrados valores de la virginidad, fidelidad y la preservación del buen nombre y honor (89-90);

pero, por otro lado, se les exige

> que sean un objeto sexual atractivo y, por lo tanto, [que tengan] un grado de disponibilidad que puede operar volviéndose en su contra bajo el epíteto de ser una salida, atributo, el de la fácil predisposición a una relación sexual, positivamente valorado entre los jóvenes. (90)

El planteamiento de Hernando en cuanto al doble mensaje en las sociedades modernas actuales es impecable, pero es necesario aclarar que el destino de una mujer que se muestra como un objeto sexual atractivo es el mismo que para la que sigue los patrones heredados de su madre. Por ejemplo, Astrid Billat analiza el personaje principal de *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes: se trata de una chica sexualmente muy activa y llena de pasión. Billat demuestra que Pablo la convierte en su objeto de deseo y la infantiliza, ejerciendo un control total sobre ella (11).

Por su parte, la figura de la madre en las obras de El Hachmi, *Jo també sóc catalana* (2004) y *L´últim patriarca* (2008, Premi Ramon Llull) también es problemática, aunque aquella no se define por ser controladora, sino pasiva y resignada. En realidad, no existe una estrecha relación entre madres e hijas, precisamente por la falta de independencia

que conlleva. En *L´últim*, la protagonista siente admiración hacia su madre cuando es una niña, es decir, durante el periodo en el que normalmente se idealiza a los progenitores. Más tarde, solo queda una relación de incomprensión entre ambas: cuando se mudan de Marruecos a Cataluña, la madre no entiende la pasión de su hija por la escritura, ni que quiera seguir estudiando o le guste pasar tiempo fuera de casa. Además, acata todo lo que dice Mimoun, su esposo, y acepta sus desprecios y abusos, incluso consentir que la amante de turno de aquel acompañara a toda la familia a pasar un día en la playa. Los vecinos se alarman ante este hecho y la intentan convencer de que abandone a su marido, pero ella le dice a su hija: "què hi farem, això és el que Déu ha escrit per a nosaltres" ("qué podemos hacer, esto es lo que Dios ha escrito para nosotras"; 196). La hija, a su corta edad, aunque no puede comprender lo que ocurre se da cuenta que no es justo: "i jo encara no podia pensar: doncs quin cabronàs, aquest Déu" ("y yo todavía no podía razonar: pues vaya cabronazo este Dios"; ibid.). Igual que en el ejemplo anterior de Bea, la protagonista de *L´últim* siente que debe alejarse de su madre si quiere conseguir la independencia ansiada, aunque el sentimiento no llega a la matrofobia. Además, deja de confiar en ella porque sabe que, finalmente, acabará obedeciendo las órdenes de su padre. En resumen, la falta de iniciativa de su madre no supone un ejemplo positivo para la protagonista, por lo cual decide empezar una nueva vida alejada de su progenitora.

La pasividad y obediencia de la figura de la madre se hace extensible al resto de mujeres. Así, la madre y las hermanas de Mimoun muestran una permisividad excesiva con respecto al comportamiento de aquel, y su actitud acaba repercutiendo negativamente en la protagonista, que debe seguir mostrando obediencia absoluta al patriarca a su imagen y semejanza. Ellas son las culpables del comportamiento de Mimoun, al que le permiten hacer lo que le place desde que es un niño y el que, en consecuencia, aprende a una temprana edad que las puede manipular para conseguir lo que se propone. Cuando se marcha finalmente a España, la madre de Mimoun asegura echarlo de menos; sin embargo, se enferma con cada una de sus visitas a Marruecos porque piensa en las posibles desgracias que acarreará la estancia de su hijo. A pesar de darse cuenta de la injusticia de su comportamiento, ni la madre ni las hermanas se enfrentan a Mimoun cuando le da palizas brutales a su esposa, cuando se inventa que ella le ha sido infiel con su cuñado o cuando él mantiene relaciones extramatrimoniales con Isabel o con Rosa. Por lo tanto, hay una crítica acerca de la posición hegemónica del hombre, así como de la pasividad y resignación de la mujer en la cultura marroquí.

Además del peso de la herencia familiar en la conformación de la mujer como un ser inferior, también contribuye a esta catalogación la represión de los sentimientos. Las protagonistas no actúan por deseo sino por imposición o, en su defecto, por costumbre, para así acoplarse a las demandas sociales de su sexo. Por lo tanto, el deseo constituye otro elemento constrictivo en la formación de su subjetividad, ya que responde al aprendizaje social típico de su especificidad sexual. El carácter mecánico del comportamiento de los personajes principales se debe al entrenamiento al que han sido sometidas sin ni siquiera percatarse de ello. Por ejemplo, todos los deseos de Prudencia en *Algún amor*, de Chacón, son prohibidos tajantemente por su marido: trabajar fuera de casa, salir con las amigas y estar con sus padres. La imposición es tal que, con el tiempo, Prudencia aborta sus sentimientos desde el inicio hasta convertirse en un ente vacío; está muerta en vida porque diariamente hace las mismas cosas y ninguna de ellas le satisface. El cuerpo vagante de la protagonista se asoma por la ventana y siente una profunda tristeza al ver pasar a la gente:

> era como si aquellos pasos la llevaran a ella hacia ninguna parte . . . . como si le recordaran los que ella nunca había dado, la vida perdida frente a aquella

> ventana donde se miraba como en un espejo, donde veía sus propios pasos, repetidos, sin haberlos dado siquiera, sus días idénticos. (34)

Cuando descubre las cartas de la amante de su marido se da cuenta que incluso esta mujer ha podido escapar a la violencia del que la tiene prisionera y marcharse a otro lugar. También se entera de que todos, menos ella, saben de su aventura extramatrimonial y del hijo nacido de esta. Según Gilles Deleuze en "Bilan-programme pour machines désirantes", el deseo promueve sujetos activos y sin carencias y, por lo tanto, sin él el personaje de Prudencia se convierte en una mujer pusilánime. Para el filósofo, el deseo "refers to the empowerment of subjective potentialities . . . . against the sedimentation of dominant forms of subjectivity" (cit. en Braidotti, *Patterns* 121). Solo al final Prudencia se despoja de su aprendizaje. La carta supone un elemento catalizador a través del cual recobra la iniciativa propia: salir de su casa-cárcel mediante el acto de suicidio.

Del mismo modo, hay una ausencia de deseo en Blanca y Matilde. La primera se autocensura para dejar de desear otra vida y otro cuerpo. Por esta razón, rechaza la posibilidad de estar con José, un chico al que conoce un día en un parque y con el que tiene relaciones sexuales. Se niega a sí misma la capacidad de sentir, de tener una vida y relación distintas, de aceptar un cuerpo con deseos. El narrador afirma: "[Blanca] [h]uía de la ternura de José sabiendo que huía de su propia ternura, a la que ella debía negarse" (50). En *Háblame, musa*, Matilde niega el deseo imperioso de estar con Ulises, tanto porque implica compartir momentos con un hombre distinto a su marido, como porque descubre que puede sentirse viva:

> [n]o era miedo lo que le rondaba a Matilde. Era algo que ella no sabía descifrar. Un cosquilleo efervescente. Una agitación extraña. Un impulso de huir y una voluntad de permanecer junto a Ulises. Una emoción eléctrica. Una rara ansiedad. El deseo de sentir, y de no hacerlo. (106)

Por el contrario, las protagonistas etxebarrianas y elhachmianas se percatan del tipo de educación que han recibido y con este descubrimiento pueden, finalmente, manifestar sus anhelos. Para explorar el concepto de deseo, Braidotti hace una distinción entre este y la voluntad. Relaciona al primero con las verdaderas intenciones y sentimientos del sujeto y al segundo con la influencia de la normativa sobre el individuo. El sujeto debe actuar movido por lo que le apetece y no por voluntad, ya que las decisiones guiadas por esta última están normalmente supeditadas a la normativa o coinciden con ella. Para la teórica, la importancia del deseo radica en la no coincidencia de uno mismo con la consciencia racional y, por lo tanto, de la inconsciencia como la base de un sujeto no unitario. Las fantasías, el deseo y la búsqueda de placer son esenciales en la construcción de la subjetividad ("Identity", 160-71).

Pero hasta ese momento de descubrimiento los personajes etxebarrianos y elhachmianos constituyen mujeres sin deseos. Comenzando con los primeros, en su adolescencia la protagonista de *Beatriz* se orienta por prohibiciones. Afirma que comportarse como una chica siempre había sido fácil porque "[t]odo se reducía a ajustarse a lo que me habían enseñado: no hacer y no decir ciertas cosas (no soltar palabrotas . . . . no discutir, no gritar, no, no, no, no…)" (138-39). En *De todo lo visible*, Ruth es una persona decidida: se marcha a Londres a los 18 años con la excusa de estudiar inglés y cuando regresa a Madrid se instala sola porque goza de independencia económica. La relación con Juan, sin embargo, la convierte en una persona distinta, sin iniciativa. Ante los continuos ataques de él, "Ruth empezó a censurarse a sí misma y a abstenerse de formular opinión ninguna" (357).

Por otra parte, los deseos de las protagonistas elhachmianas son insólitos: no pertenecer a ninguna cultura específica (la catalana o marroquí) o congraciarse con una única

tradición, ni tampoco expresarse en una sola lengua (el catalán o el tamazight). Su frustración es mayor, si cabe, que la de los personajes etxebarrianos porque sus deseos atentan contra los límites establecidos de pertenencia o identificación con una única lengua y cultura. La protagonista de *L´últim* ansía además otra cosa imposible: escapar de la dictadura del patriarca, Mimoun, cuando el destino de la mujer marroquí debe estar unido al de un hombre, sea este su padre, hermano o esposo.

Con todo, las protagonistas de las obras consiguen formarse una subjetividad libre de constructos socioculturales que se alinea con la concepción de Braidotti sobre la mujer. Para esta crítica existe la necesidad de redefinir la subjetividad femenina y, para ello, el punto de inicio se encuentra en

> a new form of materialism, one that develops the notion of corporeal materiality by emphasizing the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking subject. (*Nomadic Subjects,* 3)

Braidotti denomina esta estrategia "sujeto nómada", y consiste en reformular la subjetividad de la mujer y producir cambios en la conceptualización y estudio del sujeto femenino.[1] El sujeto nómada para ella es un mito, "that is to say, a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience" (4). En su definición, el nomadismo se caracteriza por las interconexiones y la fluidez y entraña una subversión, una postura crítica con respecto a las ideas codificadas socialmente (5).

Al reconsiderar la especificidad sexual de la mujer Braidotti sostiene dos firmes propósitos: el primero consiste en demostrar que existen otros tipos de conocimiento, no solo el que se le ha otorgado por antonomasia a la mente, al campo de lo racional, a la consciencia del individuo; el segundo está relacionado con el intento de crear nuevas formas de representación del sujeto. La teórica parte de la diferencia sexual para señalar la asimetría con la que se construyen los dos sexos y, a partir de aquí, reclamar una posición como sujeto corpóreo que incida en esa diferencia sexual, pero desde planteamientos positivos que le otorguen poder a la mujer. Asegura que es fundamental afirmar la diferencia sexual

> not as 'the other,' the other pole of a binary opposition conveniently arranged so as to uphold a power system, but rather as the active process of empowering the difference that women *make* to culture and to society. Woman is no longer *different from* but *different so as to bring about alternative values*. (*Nomadic Subjects,* 238-39)

Braidotti argumenta que tomar el cuerpo femenino como punto de partida y como arma política no implica que la mujer per se o la formación de su subjetividad se definan como un proceso delimitado, cerrado e invariable. Por el contrario, la subjetividad femenina se caracteriza por la división, la fractura y la multiplicidad, y nunca se puede comprender en su totalidad ("Feminism", 40). Por lo tanto, Braidotti reconoce la individualidad de cada mujer y no crea un modelo fijo de subjetividad que represente a todas y cada una de ellas.

Siguiendo el mismo razonamiento, en las obras seleccionadas se observa tanto el poder que se les otorga a las protagonistas a partir de la diferenciación sexual como la ausencia de un tipo de subjetividad femenina estándar. Los personajes principales chaconianos, a pesar de la complejidad de las situaciones límite que viven, representan modelos femeninos valientes y dispuestos a enfrentarse a sus miedos. En *Algún amor,* Prudencia se escinde en otro yo que alterna en la narración de la novela. La Prudencia imaginaria actúa como otro personaje cuya existencia permite desahogarse a la Prudencia real. Esta desafía la soledad que padece en la casa, lugar que le toca por definición y al que está confinada por no haberle dado hijos a su marido. Las conversaciones que imagina le proporcionan una visión menos culpable y lastimosa de sí

misma. La Prudencia real inicia el relato y la imaginaria lo cierra, produciéndose una reconciliación final entre ambas. Además, la otra Prudencia le otorga a la original un nombre, mientras que los demás personajes se denominan por la relación que guardan con la protagonista, es decir, el marido, la suegra, etcétera.

La actuación de Prudencia al final de la obra también la dota de poder. En sus circunstancias el suicidio no es un acto cobarde: consiste en arrebatarle al marido el patrimonio de su cuerpo, contraviniendo el contrato heterosexual que le otorga posesión absoluta del cuerpo femenino al hombre. Ella decide qué hacer con él a expensas de un dios católico que igualmente se erige como el dueño de su materia. Por ende, a partir del acto del suicidio Prudencia reinterpreta su cuerpo para que este deje de ser un artículo masculino y se convierta en parte de su ser. No se trata de una acción positiva, pero sí de la única que puede imaginar. Por otro lado, el final del personaje pudiera haber sido como el de muchas mujeres sufridoras de la violencia de género: la muerte a manos de su pareja. Pero en *Algún amor* Prudencia es la que lleva a cabo el acto por su propia iniciativa.

Otra de las protagonistas chaconianas, Blanca, es apoderada por su oficio: el de tejedora. Parece un empleo típicamente femenino y sin importancia porque se lleva a cabo en la intimidad de la casa, lugar destinado a la mujer por antonomasia; además, proviene de la imagen típica de "el ángel del hogar". Pero en el caso concreto de Blanca, la pasividad asociada a esta actividad se subvierte, puesto que gracias a ella puede mantener una independencia económica. Carmen Martín Gaite explica que la costura era una actividad común para la mujer de posguerra:

> [a] la mujer se le enseñaba a coser desde pequeña; cosía primero esperando a que le saliera novio, después mientras que él se labraba un futuro y conseguía dinero para poder casarse y, por último, una vez convertida en esposa, cosía mientras esperaba que el marido llegara a casa. (71-72)

Además, Blanca trabaja junto a su hermana, Carmela, compartiendo tiempo y formando lazos de hermandad y apoyo mutuos.[2] Carmela ejemplifica un modelo positivo para ella: es una persona segura, capaz de tomar decisiones difíciles, pero firmes, como la de abandonar a su marido.

En *Háblame, musa*, la narración de Adrián, el marido de Matilde, presenta a la protagonista como una mujer entregada a complacerlo. No obstante, Matilde es mucho más que una acompañante de su marido: se trata de una persona inteligente y con un juicio acertado. Su agudeza y sensatez superan a las de su marido, que no quiere reconocerlo para que Matilde no le arrebate su posición superior en la pareja. Por ello, se queda estupefacto ante los comentarios acertados que hace sobre obras literarias, pese a carecer de estudios formales: "[t]ú ignorabas por completo que Matilde tuviera una teoría, que fuera capaz de tenerla" (32). Cuando lee la carta de despedida que ella le manda, Adrián sigue negando la sabiduría y discernimiento de Matilde: "[p]ero qué clase de carta te había escrito Matilde. Esta mujer ha leído demasiado últimamente, y no está preparada" (203). Por lo tanto, hasta el último momento cree que ella actúa conducida por una fantasía que se le ha impregnado de los libros. Conforme Matilde recupera su voz, Adrián va perdiendo la suya, cegado por una imagen de ella que desconoce porque se ha empeñado siempre en mantenerla oculta.

En cuanto a los personajes principales etxebarrianos, el poder procede de sus materias orgánicas. El cuerpo andrógino de Bea, en *Beatriz*, transgrede la definición de sexo y género. La protagonista admite desempeñar roles distintos dependiendo de su propósito: por un lado, puede ser mujer si quiere, ya que solo necesita ataviarse de una falda y maquillarse para parecer una; por otro lado, la indefinición de su fisonomía femenina le permite ser simplemente persona, es decir, escapar de las normas socioculturales que se le han impuesto por haber nacido con un sexo concreto. Aunque su madre Herminia

le recuerda constantemente que "[su] cuerpo no [le] pertenecía a [ella] sino a Dios", Bea no le hace caso (121). Lo usa para su disfrute y para mantener su independencia del resto de personas, como su madre o su novia Cat, que quieren controlar su vida o hacérsela vivir de una forma concreta.

El poder que se le otorga al personaje de Ruth también tiene origen en su cuerpo. Según la voz narrativa, su físico se aleja de la delgadez demandada socialmente: "[Ruth] era más bien redondita, de pechos muy redondos y llenos, cintura breve y caderas amplias" (58); aunque se asegura que es un cuerpo atractivo. El físico de Ruth atrae la mirada de la gente, a pesar de que ella no se siente satisfecha con él debido a la falta de modelos femeninos similares. Además, la protagonista usa su cuerpo para obtener placer: se aleja de las dicotomías que la persiguen desde la adolescencia (virgen versus puta) y actúa según sus preferencias. La seguridad de Ruth también la marca como un modelo de mujer positivo y fuerte. De acuerdo a la voz narrativa, su seguridad "parecía envolverla como un campo magnético" (58). Es inteligente y creativa, capaz de hacer una película con un presupuesto irrisorio. Se trata, en definitiva, de una mujer exitosa e independiente, cualidades de las que carece Juan, su pareja, y que le despiertan envidia, rencor e impotencia. Por eso, él prefiere la compañía de Biotza, su novia oficial, con la que "se sentía inteligente y seguro" (242).

En todos los ejemplos analizados, la concesión de poder se centra en la diferenciación sexual, a la que Braidotti otorga preferencia. Sin embargo, la crítica afirma que

> [i]n so far as axes of differentiation such as class, race, ethnicity, gender, age, and others intersect and interact with each other in the constitution of subjectivity, the notion of nomad refers to the simultaneous occurrence of many of these at once. (*Nomadic Subjects,* 4)

Así es el caso de las dos protagonistas elhachmianas, mujeres que convierten la estancia en una frontera cultural y lingüística en una experiencia positiva y ejemplar. Ambas abrazan dos lenguas marginales en el contexto lingüístico oficial de España y Marruecos (el catalán y el tamazight), así como sus respectivas culturas, y convierten la frontera entre las dos en un lugar de convivencia posible, en un modo de vida complejo, pero enriquecedor. Saben que el color de su piel es una identificación irrefutable para los catalanes, pero ellas aceptan y reafirman su diversidad física. Las dos son también valientes y decididas a pesar de su edad y en el caso de la protagonista de *L´últim*, por encima del miedo a su padre. En definitiva, se representan como chicas emprendedoras e inteligentes: siguen con sus estudios y, en *Jo també*, la protagonista los combina con un trabajo y la maternidad.

De las dos obras, la protagonista más transgresora es la de *L´últim*. En las relaciones sexuales que mantiene con su novio y posterior marido no consigue disfrutar porque se obsesiona con la posibilidad de quedarse embarazada. Por el contrario, en la escena final disfruta físicamente con la penetración anal. Su venganza consiste en acostarse con su tío carnal, al que su padre acusa de haber tenido relaciones sexuales con su madre. La protagonista admite:

> [h]o confesso: va ser expresament que vaig deixar les persianes amunt i el llum obert . . . . No sóc la Rodoreda, em deia, però la meva missió va més enllà de tot això, per què no? ("[l]o confieso: dejé expresamente las persianas subidas y la luz encendida . . . . No soy Rodoreda, me decía, pero mi misión va más allá de todo eso, ¿por qué no? (331)[3]

Este acto, además de burlar el tabú del incesto, derroca al último patriarca de la familia, su padre, puesto que si la hija no obedece a su progenitor este deja de ejercer influencia sobre ella. Además, transgrede otra norma con este acto, pues niega un rol maternal. Como Cristián Ricci afirma, "la penetración anal asegura la negativa de engendramiento" (sin pág.). Mientras que el cuerpo

que da vida es alabado, el que desea y actúa es castigado (Scott y Chiclana y González i), pero en *L´últim* se celebra de forma clara el segundo tipo de materia.

Como se ha señalado, todo el poder adjudicado a las protagonistas consiste en reafirmar el cuerpo y el sujeto femeninos. Esta aproximación ontológica a la diferencia sexual ha propiciado numerosos debates basados en el binomio cultura/naturaleza. Para Braidotti, la discusión sigue sin producir nada positivo, puesto que toda afirmación que provenga de lo natural, como la diferencia sexual, es encasillada. En contrapartida, la cultura se teoriza como la herramienta infalible para subvertir los parámetros falocéntricos (*Patterns,* 129).[4] A este respecto, Diana Fuss asegura en *Essentially Speaking* que lo natural, lo esencial, se construye igualmente como un símbolo y, por ende, debe abordarse como elemento contingente, siempre sujeto a cambios y transformaciones (cit. en Hall 101).[5]

Es evidente que la defensa de la diferencia sexual corre el riesgo de encasillar por el grupo amplio al que se refiere (las mujeres), pero al mismo tiempo hay que distinguir entre definiciones absolutas y estratégicas. Estas últimas se proponen subvertir o redefinir una norma o definición, el objetivo de Braidotti. Para la teórica, la especificidad del sujeto femenino permite neutralizar la negatividad/inferioridad que se le adjudica con respecto al masculino y crear un nuevo orden simbólico en el que el cuerpo de la mujer se erija como activo y deseador. Atribuir negatividad al cuerpo femenino y a la mujer ha sido una constante en la sociedad y literatura españolas. Por eso, se puede aventurar que el propósito de las autoras se alinea con el de Braidotti: reformular las definiciones de la materia y la subjetividad femeninas para demostrar la falacia de antiguos modelos.[6]

En resumen, las protagonistas chaconianas se retratan en los únicos roles autorizados para las mujeres, es decir, los de esposa y madre. Todas tienen una edad media o avanzada, por lo que se demuestra que han sido persuadidas con la normativa imperante por un largo periodo de tiempo; de ahí que sean las más vulnerables. Exceptuando a Blanca, el resto carece de independencia económica. Las etxebarrianas y elhachmianas también han sido aleccionadas desde una edad temprana, pero a diferencia de las primeras se dan cuenta de los mecanismos opresivos en su adolescencia. Todas se percatan de la influencia que han tenido en ellas la sociedad y la familia, que las han forzado a comportarse como una "mujer," o en palabras de Cristina Peña-Marín, a fingir una ficción (250). A lo largo de las obras se demuestra la tensión entre la pervivencia de modelos antiguos, heredados del discurso franquista y la cultura marroquí, y la necesidad que tienen las protagonistas de formarse una subjetividad libre de constricciones.

Notas

[1]No obstante, Braidotti advierte que "[n]omadism . . . . is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries. It is the intense desire to go on trespassing, transgressing" (*Nomadic Subjects,* 36).

[2]No es casualidad que el tapiz que están tejiendo mientras se desarrolla la acción sea el de Amaterasu, diosa del sol en el sintoísmo. A diferencia de la mayoría de las religiones politeístas en las que el dios solar es un hombre (como en la mitología griega y romana), en el sintoísmo la deidad es una mujer. Como señala la voz narrativa, Carmela "deseaba [terminar el tapiz] antes de que su hermana regresara de Alemania. Contemplaba a la diosa del sol, aprisionada aún en la trama. Poco faltaba para su liberación" (129). Esta liberación se refiere al tapiz, pero también a la vida de las dos hermanas: poco después Carlos, el ex marido de Carmela, la llama para decirle que le va a entregar a los niños, y Blanca puede al fin "volar", huir de la relación con Peter y de la pasión de José.

[3]La protagonista alude al matrimonio entre la escritora Mercè Rodoreda y su tío.

[4]No-one would deny that the differences between the sexes are cultural, in that they have been constructed into a system of hierarchical domination as a result of thousands of years of exclusion of women from history. It is nevertheless true that this absence . . . .

> is directly connected to women's bodies, to feminine sexuality, to women's *jouissance* and reproductive capacity. (*Patterns,* 139)

[5]Para una postura contraria, ver Judith Butler, "The Future" y *Undoing Gender*.

[6]En la década del 70, las obras de escritoras como Carme Riera, Esther Tusquets, Montserrat Roig o Ana María Moix reflejan, según López-Cabrales, "una conciencia de búsqueda de identidad como mujer en una época y un lugar concretos" (40). Por primera vez, las escritoras exploran el amor homosexual, pero la mujer que retratan sigue sin poder actuar con libertad. A partir del decenio siguiente, Almudena Grandes, Laura Freixas, Rosa Montero o Soledad Puértolas construyen protagonistas con una mayor libertad de actuación con respecto a los presentados hasta el momento. Y serán autoras como las aquí analizadas las que muestren de forma más rotunda una especificidad sexual femenina independiente y con poder.

Obras citadas

Aler Gay, Maribel. "La mujer en el discurso ideológico del catolicismo", *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Madrid: Universidad Autónoma, 1982. Impreso.

Billat, Astrid A. *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas postfranquistas*. New York: P. Lang, 2004. Impreso.

Braidotti, Rosi. "Becoming Woman: Or Sexual Difference Revisited." *Theory, Culture and Society* 20.3 (2003): 43-64. Sage Premier. Red. 2 May 2008.

—. "Identity, Subjectivity and Difference: A Critical Genealogy." *Thinking Differently: A Reader in European Women´s Studies*. Eds. Gabriele Griffin and Rosi Braidotti. New York: Zed Books, 2002. 158-80. Impreso.

—. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.

—. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Oxford: Polity, 1991. Impreso.

—. "Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or, Metaphysics and Metabolism." Eds. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York: Routledge, 1994. 159-86. Impreso.

Braidotti, Rosi, and Judith Butler. "Feminism by Any Other Name." *Feminism Meets Queer Theory*. Eds. Elizabeth Weed and Naomi Schor. Bloomington: Indiana UP, 1997. Impreso.

Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Impreso.

Chacón, Dulce. *Algún amor que no mate*. Madrid: Punto de Lectura, 2007. Impreso.

—. *Blanca vuela mañana*. Madrid: Punto de Lectura, 2007. Impreso.

—. *Háblame, musa, de aquel varón*. Barcelona: Planeta, Colección Booket, 2005. Impreso.

El Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2008. Impreso.

—. *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008. Impreso.

Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes: Una novela rosa*. Barcelona: Destino, Colección Ancora y Delfín, 1999. Impreso.

—. *De todo lo visible y lo invisible: Una novela sobre el amor y otras mentiras*. 2001. Madrid: Espasa Calpe, Colección Booket, 2008. Impreso.

Fisas, Vicenç. Introduction. *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*. Ed. Vicenç Fisas. Barcelona: Icaria, 1998. 7-18. Impreso.

Grosz, Elizabeth. "A Thousand Tiny Sexes." Eds. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski. Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy. New York: Routledge, 1994. 187-207. Impreso.

—. "Philosophy, Subjectivity and the Body: Kristeva and Irigaray." *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Eds. Carole Pateman and Elizabeth Grosz. Boston: Northeastern UP, 1986. 125-43. Impreso.

—. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.

Hall, Donald E. *Subjectivity*. New York: Routledge, 2004. Impreso.

Hernando, Almudena, ed. *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, 2000. Impreso.

López-Cabrales, María del Mar. *Palabras de mujeres: Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea, 2000. Impreso.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.

Peña-Marín, Cristina. "La femineidad, máscara e identidad". *Nuevas perspectivas sobre la mujer: Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Universidad Autónoma, 1982. 249-56. Impreso.

Ricci, Cristián. "*L'últim patriarca* de Najat El Hachmi y el forjamiento de la identidad amazigh-catalana." *Afroeuropa* 2.1 (2008): n. pag. Directory of Open Access Journals. Red. 15 Feb. 2010.

Roig, Montserrat. *El feminismo*. Barcelona: Aula Abierta Salvat, 1986. Impreso.

Scott, Renée, and Arleen Chiclana y González. *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First Century United States*. Lewiston, NY: Edwin Mellen P, 2006. Impreso.

Ussher, Jane. *The Psychology of the Female Body*. New York: Routledge, 1989. Impreso.