

University of Kentucky

UKnowledge

Theses and Dissertations--Modern and
Classical Languages, Literature and Cultures

Modern and Classical Languages, Literature
and Cultures

2012

LOS FANTASMAS QUEER DE LA DICTADURA FRANQUISTA: ¡TODA UNA RE-VELACIÓN!

Danae Gallo González

University of Kentucky, dgallog14@yahoo.es

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Gallo González, Danae, "LOS FANTASMAS QUEER DE LA DICTADURA FRANQUISTA: ¡TODA UNA RE-VELACIÓN!" (2012). *Theses and Dissertations--Modern and Classical Languages, Literature and Cultures*.

2.

https://uknowledge.uky.edu/mcllc_etds/2

This Master's Thesis is brought to you for free and open access by the Modern and Classical Languages, Literature and Cultures at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Modern and Classical Languages, Literature and Cultures by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained and attached hereto needed written permission statements(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine).

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the non-exclusive license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless a preapproved embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's dissertation including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Danae Gallo González, Student

Dr. Susan Larson, Major Professor

Dr. Susan Larson, Director of Graduate Studies

LOS FANTASMAS *QUEER* DE LA DICTADURA FRANQUISTA:
¡TODA UNA RE-VELACIÓN!

THESIS:

A thesis submitted in fulfillment of the
requirements for the degree of Master of

Hispanic Studies

College of Arts and Sciences

at the University of Kentucky

By

Danae Gallo González

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Susan Larson, Associate Professor of Spanish,

Lexington, Kentucky

2012

© Copyright Danae Gallo González 2012

PROPUESTA DE TESIS

LOS FANTASMAS *QUEER* DE LA DICTADURA FRANQUISTA: ¡TODA UNA RE-VELACIÓN!

Este trabajo se enmarca dentro de los estudios para la recuperación de la memoria histórica y tiene como objetivo aplicar metafóricamente tinte de Giobert a *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978), *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) y *La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004) para mostrar cómo estas obras re-velan a modo de palimpsesto los fantasmas de la represión que la dictadura franquista ejerció contra el epítome de lo abyecto-obscuro, el colectivo *queer*. Sostengo que *El cuarto de atrás* re-vela la identidad y orientación sexual híbrida o *queer* reprimida del personaje C., que *La voz dormida* re-vela la relación homoerótica o *queer* reprimida entre los personajes Reme y Tomasa y que *La mala educación* re-vela a través del cuerpo travesti-híbrido la performatividad del género basada en la represión de la identidad genérico-sexual. En primer lugar, analizaré el contexto histórico y artístico-cultural de las obras. En segundo lugar, expondré la metodología y los conceptos teóricos de corte postestructuralista que enhebran mi tesis. Aunque este ensayo se desarrollará de forma episódica, la lectura global proporciona una visión holística de la represión del colectivo *queer* y su común representación palimpséstico-espectral en las obras de los autores mencionados.

PALABRAS CLAVE: performatividad, palimpsesto, dictadura franquista, trauma, *queer*.

Danae Gallo González
11/12/2012

ABSTRACT OF THESIS

LOS FANTASMAS *QUEER* DE LA DICTADURA FRANQUISTA: ¡TODA UNA RE-VELACIÓN!

This paper is part of the academic effort to recover historical memory in post-Civil War Spain and metaphorically applies the so-called Giobert Tincture to Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás* (1978), Dulce Chacón's *La voz dormida* (2002) and Pedro Almodóvar's *La mala educación* (2004) in order show how these works reveal the ghosts of the repression exerted against the epitome of the abject/obscene by Franco's dictatorship: the queer collective. This collective continues to suffer from marginalization as well as from the effects of repression. I argue that *El cuarto de atrás* reveals C.'s repressed hybrid/queer identity and sexual orientation, that *La voz dormida* reveals Tomasa and Reme's homoerotic/queer relationship and that *La mala educación* reveals in the form of cross-dressed/hybrid bodies how gender performativity is based on the repression of generic and sexual identity. First, I analyze the historical and artistic-cultural context of the selected works. Second, I outline the methodology and poststructural theoretical concepts that frame my thesis. Although the following chapters develop an episodic structure, a comprehensive reading of the paper provides a holistic perspective of the repression of queer people and its palimpsestic-spectral representation in the works of the above-mentioned authors.

KEYWORDS: Performativity, Palimpsest, Francoist Dictatorship, Trauma, Queer.

Danae Gallo González
11/12/2012

LOS FANTASMAS *QUEER* DE LA DICTADURA FRANQUISTA:
¡TODA UNA RE-VELACIÓN!

By
Danae Gallo González

Susan Larson
Director of Thesis: Susan Larson

Susan Larson
Director of Graduate Studies: Susan Larson

11/12/2012

Índice de contenidos

I. Introducción	2
II. Contextualización histórica.....	5
III. Contextualización literario-cultural: La memoria histórica.....	7
IV. Metodología y enfoque	12
V. Una lectura desde Bergai: Los fantasmas de <i>El cuarto de atrás</i>	22
VI. La re-velación del fantasma a través del palimpsesto en <i>La voz dormida</i>	44
VII. Los fantasmas de la movida en <i>La mala educación</i>	64
VIII. A modo de conclusión: La recepción del fantasma del texto/cuerpo travesti....	83
Obras citadas	90
Vita... ..	98

Los fantasmas *queer* de la dictadura franquista: ¡Toda una re-velación!

I. Introducción

- Pepi: Al fin y al cabo sólo tenéis que hacer de vosotras mismas... Pero tenéis que obedecer eh..., porque además de ser vosotras mismas tenéis que actuar.
- Bom: ¿Qué quieres decir con eso?
- Pepi: Pues que no vale con quedarse así pasmada delante de la cámara. No solamente tenéis que ser vosotras mismas, sino que a la vez tenéis que representar vuestros propios personajes. Y la representación es siempre artificial.
- Luci: Yo eso no lo entiendo.

Pedro Almodóvar lo deja muy claro en su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), a través de Carmen Maura, su actriz fetiche: toda persona es un personaje. En un guiño metaficcional típicamente almodovariano Pepi anuncia que ya tiene todo preparado para grabar la historia de Luci y Bom, y dicho anuncio sirve de preámbulo para una reflexión sobre la performatividad del cine. Lo que hace interesante a esta reflexión sobre la artificialidad del cine como productor de personajes es que invita a reflexionar sobre la performatividad inherente a la vida en sociedad. Como bien explica Pepi, no vale que Luci sea una masoquista cuarentona casada con un policía, ni que Bom sea una sádica. No importa lo que sean, sino lo que parezcan; lo fundamental es cómo el espectador lea la actuación. Y el juego almodovariano va más allá: el director manchego se deleita en su reflexión metaficcional al jugar con los niveles narrativos y poniendo en boca de Pepi lo que el espectador seguramente haya pensado durante la primera hora de película: – Pepi: “yo que te conozco, sé que eres una tía violenta, pervertida y tal, pero así a simple vista, más que sádica, pareces antipática”. A lo que Bom contesta: “¡mira, si no te conviene te buscas a otra!” Que Bom se ofenda por ser leída como “borde” y no como “sádica” (en el plano real para Bom, que para el espectador es el plano ficticio de la película o

nivel narrativo 1) pone de manifiesto la importancia que Bom da a cómo la percibe la sociedad. Tanto Bom como Pepi son conscientes de que sus cuerpos son textos que, de acuerdo con la teoría de la recepción de Stanley Fish¹, son leídos e interpretados de maneras diferentes dependiendo de las diferentes ‘comunidades interpretativas’ y en el marco de la película, lo obsceno (*‘ob-skene’*²)-abyecto se convierte por inversión carnavalesca en norma dentro de la comunidad interpretativa intratextual en la que Bom quiere *parecer* y no solo *ser* sádica. Más allá de lo anecdótico, la ansiedad performativa de Bom –que por el juego con los niveles narrativos revela la artificialidad de la creación de la identidad personal a través de lo textual y lo sexual dentro de una ‘comunidad interpretativa’– va a constituirse como base de mi investigación sobre los fantasmas *queer* de la dictadura franquista en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978), *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) y *La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004).

Este trabajo se enmarca dentro de los estudios para la recuperación de la memoria histórica y tiene como objetivo aplicar metafóricamente tinte de Giobert³ a los textos anteriormente mencionados para mostrar cómo éstos re-velan⁴ textualmente a modo de palimpsesto⁵ los fantasmas de la represión que la dictadura franquista ejerció contra el epítome de lo abyecto-obsceno, el colectivo *queer*: uno de los colectivos más olvidados y silenciados que ha sufrido y sigue sufriendo la

¹ Stanley Eugene Fish es conocido por su análisis de las comunidades interpretativas dentro de la teoría de la recepción. Para Fish la interpretación de un texto depende de la experiencia subjetiva del lector dentro de una o varias comunidades.

² Hoy en día, la etimología sigue siendo problemática, ya que no se sabe si proviene de *‘ob-caenus’*, hacia el cieno o suciedad, o más bien de *‘ob-scenus’*, a su vez del griego *‘ob-skene’*, fuera de escena.

³ El sufridrato de amoniaco, también conocido como “tintura de Giobert” es la sustancia que descubre la escritura original de pergaminos o papeles que había sido “cubierta” en momentos de recesión económica en los que escaseaba el papel o el pergamino.

⁴ Inmaculada Pertusa Seva trata en su libro *La salida del armario* sobre la invisibilidad lésbica en relación al espacio del armario: un lugar cerrado que, precisamente por ser parte de la construcción de la identidad lesbiana, se opone a ser destruido. La crítica literaria utiliza el concepto de re-velación para explicar que el sujeto lésbico se debate entre la necesidad de mostrar su identidad (revelarse/salir del armario) y ocultarla (re-velarla/no salir del armario).

⁵ El diccionario de la *Real Academia de la Lengua* lo define de la siguiente manera: “[m]anuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (RAE).

marginación y los efectos de la represión. Sostengo que *El cuarto de atrás* re-vela la identidad y orientación sexual híbrida o *queer* reprimida del personaje C., que *La voz dormida* re-vela la relación homoerótica o *queer* reprimida entre los personajes Reme y Tomasa y que *La mala educación* re-vela a través del cuerpo travesti-híbrido la performatividad del género basada en la represión de la identidad genérico-sexual.

Las tres obras se inscriben a nivel intradieгético en la dictadura franquista, sin embargo, si tenemos en cuenta que ésta se extendió en un lapso temporal de nada menos que 36 años (1939-1975), la selección puede resultar a primera vista artificial. Es exactamente ése el efecto que quiero conseguir. Me propongo enfatizar la aparente artificialidad de la selección de estas obras –una novela escrita en la transición (1978), *El cuarto de atrás*, que se suele clasificar dentro de la ‘literatura ensimismada’ (Linda Hutcheon) de los ‘80, otra, *La voz dormida*, escrita en 2004 y considerada integrante de la recuperación de la memoria histórica, y una película del polémico Almodóvar de 2006, *La mala educación*, cuya filmografía suele ser tachada de excéntrica, superficial e incluso frívola– para mostrar cómo la lectura desencajada de dichas obras posibilita a las diferentes comunidades interpretativas la expansión y liberación de sus significados. Así, aunque para cada comunidad interpretativa cada obra *represente* algo diferente, la coexistencia de una variedad de significados o lecturas producidas por cada comunidad permite a la obra *ser* en su constante fluctuación hermenéutica y no solo *representar* de forma unívoca. Además, la diferencia genérica y temporal de las obras que me propongo analizar hace hincapié en la profundidad del trauma que éstas comparten a través del tiempo y de los géneros y, por lo tanto, en la necesidad de re-velar dicho trauma.

En primer lugar, desde la teoría de lo espectral y desde ‘estudios de género’, llevaré a cabo un análisis histórico (II) y literario-cultural (III) tanto del contexto de

producción de las obras como del contexto intradieético común en el que éstas se inscriben. En segundo lugar, expondré la metodología y los conceptos teóricos de corte postestructuralista que enhebran mi tesis. Este apartado finaliza con un breve resumen del análisis de las tres obras (IV). A partir de aquí, este ensayo se desarrollará de forma episódica y analizará las tres obras en capítulos independientes (V, VI, VII), por lo que cada capítulo contará con una breve contextualización histórico-cultural propia y dialogará con las investigaciones que ya se han llevado a cabo sobre la obra. Si bien es cierto que cada capítulo puede leerse como un todo, la lectura global proporciona una visión holística de la represión del colectivo *queer* y su común representación palimpséstico-espectral en las obras de los autores mencionados. Por último, y a modo de conclusión (VIII), analizaré la recepción de estas lecturas *queer* desde la misma teoría espectral que sirve de base a todo el trabajo para concluir que este ensayo se constituye como texto travesti, fantasma sintomático de la autorepresión primaria⁶ por abyección de lo no-heterosexual llevada a cabo por todos nosotros.

II. Contextualización histórica

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité (1978), *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) y *La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004) son productos culturales publicados a finales del siglo XX y principios del siglo XXI y ambientados en el franquismo (1939-1975) y también en la transición (1975-1978). La dictadura franquista es una etapa de represión, opresión e imposición ideológica fascista de nada menos de 36 años (1939-1975) que sucede a tres años de una guerra civil

⁶ Con 'primaria' me refiero a anterior a la represión de la posibilidad del incesto en el caso del complejo de Edipo/Electra.

sangrienta (1936-1938) provocada por la sublevación militar contra el gobierno de la Segunda República (1931-1936), democráticamente establecida. Como si esto no fuera suficiente hervidero de traumas y pérdidas físicas y psicológicas, el gobierno dictatorial se encargó de castigar y perseguir al bando perdedor y a sus familias como bien recrea Dulce Chacón en *La voz dormida* y de borrar o manipular la memoria del pueblo español sistemáticamente a través de sus consortes ideológicos (la Iglesia Católica y la Falange) durante casi cuatro décadas, como veremos en *El cuarto de atrás* y en *La mala educación*. El maquillaje del régimen franquista y su proceso de remodelación ideológica fue tal que no solo la transición a la democracia (1975-1978) se basó en el conocido ‘pacto de silencio’, sino que también hoy en día, treinta y siete años después del fin de la dictadura, la sociedad española sigue reprimiendo. De hecho, no será hasta el 2007 cuando el Congreso apruebe la controvertida “Ley de Memoria Histórica” propuesta por el gobierno socialista “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura” (BOE 53410). Aun así, hasta el 11 de marzo de 2010 los investigadores no han tenido acceso a documentación del *Tribunal de Cuentas* en el *Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca*. Lo misterioso de este caso es que se prohibía el acceso a los investigadores a las fuentes por supuestas deficiencias constructivas que habían provocado la clausura del edificio en el que se almacenaban. Sin embargo, se ha omitido parte de la información a los investigadores, ya que los fondos ya habían sido digitalizados y se les seguía prohibiendo el acceso a los mismos.⁷ Este episodio es apenas un ejemplo de los secretos que permanecen ocultos a una sociedad que se debate entre la necesidad de trabajar por una memoria histórica y que en términos

⁷ Durante el Franquismo, el Tribunal de Cuentas se encargaba , entre otras funciones, de registrar una copia para justificar el dinero necesario para alimentar a los detenidos por motivos políticos y para pagarles por su trabajo en el caso de los batallones o los campos de concentración o de redución.

psicoanalíticos podríamos denominar ‘perlaboración’, ‘*working through*’ (‘*durcharbeiten*’), y el miedo; la represión (‘*Verdrängung*’) que subyace a la polémica de la “Ley de Memoria Histórica” que entró en vigor en España en 2007.

Así pues, el marco temporal en el que se ambientan las obras, el franquismo, es un período de tiempo largo que abarca desde el final de la Guerra Civil en el 1939 hasta como mínimo la muerte del dictador en 1975. Y digo como mínimo porque como afirmaba Manuel José Ramos Ortega en 1996: “la guerra, la posguerra o como quiera llamársele, aún no ha terminado y ... su fantasma sigue actuando para los herederos de ese episodio histórico y, lo que es más importante para nosotros, sigue revelándose como una fuente inagotable de historias novelescas que han marcado, sin duda ninguna, el panorama literario español de los últimos cincuenta años” (n. pág.). El caudal de la fuente a la que hacía referencia el autor y del que se venía hablando desde el 1978⁸ aumentará significativamente hasta llegar a lo que algunos denominan ‘el boom memorialístico’, cuyo clímax se sitúa a principios del siglo XXI⁹.

III. Contextualización literario-cultural: La memoria histórica

Es necesario que este ensayo dialogue con los estudios críticos sobre la memoria histórica en relación a las obras que constituyen nuestro objeto de estudio. En primer lugar, parece existir un acuerdo por parte de la crítica en considerar *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité una autobiografía ‘ficcionalizada’. Como bien indica el concepto ‘autobiografía’ –que diferencia a esta obra de *La voz dormida*– es que la autora, nacida en 8 de diciembre de 1925, vivió y fue testigo

⁸ Según C., narradora de *El cuarto de atrás*: “[d]esde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste” (111).

⁹ Bertrand de Muñoz llevaba más de ciento cincuenta novelas reseñadas sobre la guerra en 2001. Teniendo en cuenta que el clímax del *boom* se sitúa a principios de siglo XXI, el número actual será muy superior (Moreno Nuño 35).

directo de unos hechos históricos que reelabora y convierte en ficción en su obra: la Segunda República, la Guerra Civil, la posguerra, la dictadura franquista, la transición y la democracia. René Jara y Hernán Vidal acuñaron el término ‘narración de urgencia’ en su libro *Testimonio y literatura* para referirse a la necesidad urgente, valga la redundancia, inherente a la expresión de testimonios traumáticos personales. Si tenemos en cuenta que Carmen Martín Gaité tenía tan solo once años cuando comenzó la guerra, podríamos considerar *El cuarto de atrás* una ‘narración de urgencia’, una perlaboración¹⁰ en términos psicoanalíticos del trauma de la Guerra Civil y la dictadura franquista.

Lo que ocurre con las autobiografías y sobre todo con las autobiografías ‘ficcionalizadas’ es que el lector, e incluso el crítico literario, tiende a *voyeur* y se pregunta cuál es el límite exacto entre la realidad y la ficción, la historia (objetiva) y la memoria (subjetiva) y he aquí el problema: *El cuarto de atrás* re-huye toda categorización genérica. Si la ‘ficcionalización’ de todo hecho histórico desdibuja los límites entre memoria e historia, realidad y ficción (Leggot 29), en *El cuarto de atrás* el juego con los distintos niveles narrativos, temporales (la novela salta continuamente en el tiempo desde la década de los treinta a finales de los setenta) y de consciencia complica su interpretación convirtiendo la novela en un híbrido, en un interrogante. La pregunta que se hace Ramos Ortega: “¿C. Martín Gaité, persona o personaje de su propia novela?” (n. pág.), pone de manifiesto una vez más, como en el caso de *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*, la performatividad fantasmal propia de la construcción (por represión) de la identidad a nivel textual y, como veremos más adelante, también sexual.

¹⁰ La traducción más cercana al original freudiano ‘*durcharbeiten*’, traducido al inglés como ‘*working through*’.

Si aplicamos la terminología de La Capra, *El cuarto de atrás* podría considerarse una memoria primaria, frente a la memoria secundaria de *La voz dormida*, ya que la autora, Dulce Chacón, no vivió la guerra, ni la inmediata posguerra (1939-1963). Sin embargo, Chacón expresa su compromiso moral firme para con la memoria: [e]s preciso que los que no han podido contar su historia tengan la posibilidad de hacerlo, y también que los que no la conocen tengan la oportunidad de acercarse a ella. Son historias necesarias, sin las cuales la memoria colectiva está incompleta” (L. García n. pág.). Como acabamos de comentar, la autora pertenece a una generación que no ha vivido personalmente las experiencias traumáticas de la guerra y de la feroz primera posguerra que narra, pero que sin embargo, ha crecido y se ha educado bajo el mismo régimen que las provocó –la dictadura franquista– y siente la necesidad de conocer el pasado como base de la formación de su propia identidad. Desde la teoría espectral, de gran fondo psicoanalítico, podríamos hablar de la herencia intergeneracional del trauma-fantasma silenciado y reprimido con brutalidad física y psicológica por parte del régimen franquista. Tanto el trastorno por estrés postraumático, como el trastorno de identidad disociativo están íntimamente ligados con la amnesia y ésta constituye el síntoma de la represión que se manifiesta a través de una repetición compulsiva e inconsciente de la Guerra Civil y la posguerra, y que a su vez provoca una angustia mórbida tan bien cristalizada en la ‘archiescuchada’ queja: “¡Otra novela sobre la guerra civil!”. Sarah Leggot utiliza el término ‘*postmemory*’ (Hirsch 12) para referirse a la herencia intergeneracional del trauma a la que acabamos de hacer referencia, noción que aplicada a *La voz dormida* se complica, ya que Chacón construye su narración a partir de testimonios reales de supervivientes al régimen franquista que ‘*noveliza*’ y de documentos históricos reales que ‘*ficcionaliza*’ (Oaknin 13), lo que también, como en el caso de *El cuarto de atrás*,

desdibuja los límites entre memoria e historia, realidad y ficción (Leggot 29). En relación a la ‘narración de urgencia’ y continuando en términos psicoanalíticos, podríamos deducir que Chacón expresa a través de la transferencia emocional o del deseo del analista el testimonio traumático de otros introyectándolo a su propia identidad y produciendo así una “narración de urgencia”¹¹, que, como advierte La Capra en relación a las memorias secundarias, conlleva el riesgo de que el entrevistador contamine el recuerdo del testimonio.

El caso de *La mala educación* de Almodóvar es más complicado porque aunque la mayoría de la crítica ha presupuesto que se trata de una autobiografía, el director manchego siempre lo ha negado, como también ha negado siempre que sus obras se enmarquen dentro de la recuperación de la memoria histórica. Sin embargo, a pesar de las diferencias con *El cuarto de atrás*, la siguiente afirmación convierte, desde mi punto de vista, *La mala educación* en una memoria primaria:

La mala educación es una película muy íntima, pero no exactamente autobiográfica, quiero decir que no cuento mi vida en el colegio ni mi aprendizaje durante los primeros años de la “movida”, aunque éstas sean las dos épocas en que se desarrolla la trama (el 64 y el 80, con un intervalo en el 77). Por supuesto, mis recuerdos han sido importantes a la hora de escribir el guión, al fin y al cabo he vivido en los escenarios y en las épocas en que transcurre la misma (n. pág).

Sin embargo, la obsesión del público¹² por considerarla reflejo de una realidad angustiada, re-vela la función memorialística de la película en su recepción por una comunidad interpretativa que la necesita como perlaboración del trauma colectivo de una represión. Además, hay que tener en cuenta que en sus últimas apariciones públicas Pedro Almodóvar se ha mostrado comprometido para con el activismo por la recuperación de la memoria histórica y a favor del juez Garzón, ha llegado a declarar

¹¹ La urgencia también viene impuesta por la edad de las personas que fueron silenciadas. Como afirma Ortega Bagueño: “[h]ay muchos testimonios perdidos y la gran mayoría de los protagonistas desaparecerán en pocos años” (Ortega Bagueño n. pág.).

¹² (Almodóvar, “Autoentrevista”: n. pág.)

que pretende hacer una película sobre la Guerra Civil¹³ y parece menos reticente a aceptar las interferencias entre la realidad y la ficción¹⁴. De hecho en la misma “Autoentrevista” que publica Pedro Almodóvar con respecto a la presentación de su película *Volver* afirma que ésta es su película más autobiográfica, lo que, como más adelante comentará, supone que “todo es ficción” aunque “acepto con mayor naturalidad que las películas son mi vida y que proceden (y a veces la *preceden*) de ella” (énfasis mío). Que las películas *precedan* a su vida es algo insólito (*‘umheimlich’*) que conjura la voz de Derrida cuando afirma que “un espectro es siempre un reaparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*” (Derrida, *Espectros* 25). Más insólito todavía es que al final de la misma “Autoentrevista” (que no es más que otro desdoblamiento insólito de Pedro Almodóvar) hable del espectro cuando se pregunte: “– ¿Había algún fantasma en *La mala educación*?” para contestarse: “– Mi infancia, el recuerdo convertido en leyenda”. Y es que en la obra de Almodóvar –al igual que en *El cuarto de atrás* y en *La voz dormida*– “realidad y ficción se funden sin confusión” en textos y, como veremos, personajes híbridos, que re-velan angustiosamente la performatividad fantasmal de la identidad (Almodóvar, “Almodóvar...” n. pág.).

Sin embargo, a pesar de las diferencias y similitudes que acabamos de comentar, *El cuarto de atrás*, *La voz dormida* y *La mala educación* se caracterizan fundamentalmente por un silencio, que aunque en apariencia niega y oculta lo reprimido, se convierte irónicamente en un silencio comunicativo que re-vela textualmente a modo de palimpsesto el hueco fantasmal que alerta al lector de una ausencia o pérdida que debe interpretar.

¹³ (Libertad Digital: n.pág.)

¹⁴ (Gallego Díaz: n. pág.) y (Rodríguez: n.pág.)

IV. Metodología y enfoque

Tras haber enmarcado el contexto histórico, literario y cultural común a las obras de las que nos vamos a ocupar, debemos preguntarnos por qué éstas se caracterizan por el silencio, cómo se ha impuesto y establecido este silencio, y cómo se representa. Es decir, tenemos que analizar cómo el régimen franquista construyó los mecanismos de formación su imaginario nacional, con qué función y con qué consecuencias. Para ello, debo exponer la metodología y los conceptos teóricos de corte postestructuralista que enhebran y fundamentan este trabajo.

Por un lado, utilizaré el concepto psicoanalítico de la abyección acuñado por Julia Kristeva y lo relacionaré con la teoría de la performatividad del género de Judith Butler para analizar la abyección como el mecanismo a partir del cual el régimen franquista construyó su imaginario nacional¹⁵ a través de la represión y en base a la naturalización de la diferencia de género, que a su vez implica la artificialidad y la teatralidad de dicha diferencia por la que la mujer y el hombre (en singular: una vez producida la abyección de lo no normativo) no *son*, sino que *representan* un papel genérico. Por otro lado, adaptando la teoría postcolonial de la subalternidad de Gayatri Spivak introduciremos la variable jerárquica al proceso de abyección para establecer el objeto de estudio de este trabajo: el epítome de lo abyecto víctima de la represión: el colectivo *queer*. Además, y en relación a todo lo anterior, relacionaré la crítica espectral derridiana (también de gran calado psicoanalítico) con el concepto de palimpsesto acuñado por Gerard Genette y adaptado por Sandra Gibert y Susan Gubar a la crítica feminista para explicar por qué el trauma provocado por la represión franquista se re-vela sintomáticamente a través del fantasma a nivel textual: la

¹⁵ Me refiero aquí al concepto de ‘comunidad imaginada’, acuñado por Benedict Anderson en su ya renombrado *Imagined Communities*.

‘escritura palimpsestica’, y a nivel sexual: el deseo re-velado por el palimpsesto, en *El cuarto de atrás*, *La voz dormida* y *La mala educación*.

Como ya hemos mencionado, el mecanismo principal a través del cual el régimen franquista construye su imaginario nacional es la abyección, proceso por el cual se rehúsa y proscribte dialécticamente a lo “otro”, a lo no-español, fuera del orden simbólico, condenándolo así a la no-existencia. Por otra parte, al adaptar la teoría poscolonial de la subalternidad de Spivak, introducimos la variable jerárquica al concepto de abyección, lo que supone la existencia de relaciones de construcción de la alteridad en las que el “otro” es producido en situación de desigualdad jerárquica simbólica o material por el “Otro” e incluso el “otro” también abyecto pero en un nivel superior en la escala jerárquica¹⁶, que, al igual que en el caso de la abyección, solo existe en la negación del “otro”.

Así pues, el “otro” subalterno/abyecto se formula en términos represivos. En el caso del franquismo esa represión será conscientemente organizada en torno a la ‘gubernamentalidad foucaultiana’¹⁷ en dos ámbitos: la represión estatal e ideológica. La represión estatal se sirvió de todas sus instituciones gubernamentales para producir una legislación al servicio del régimen totalitario que proscribiera al “otro” su existencia dentro del orden simbólico. Esto se llevó a cabo a través de las ejecuciones, del destierro o de su reclusión en los violentos sistemas carcelarios y concentracionarios fundamentados en la tortura física y psicológica directa e indirecta. La represión ideológica se articuló a través de los consortes ideológicos del régimen franquista: la Falange, la Iglesia Católica y la Psiquiatría, que se encargaron

¹⁶ Es decir: si la mujer es un abyecto (no-hombre), la mujer de sexualidad no normativa se convierte en el abyecto del abyecto en la escalera jerárquica de la abyección/subalternidad (no-mujer y no-hombre). Si además añadimos otras variables como el color de la piel, la clase socioeconómica o la edad a la variable del género y de la sexualidad no normativa, descenderíamos en la escalera jerárquica sustancialmente (no-blanca, no-clase media/alta, no-joven, no-mujer y no-hombre).

¹⁷ Una serie de prácticas a través de las que se gobierna un estado por medio de instituciones, discursos, normas e incluso a través de la auto-disciplina y de la moral (Foucault, “La gubernamentalidad”).

de controlar todos los ámbitos sociales públicos, como la cultura y la educación reglada, y los privados, con la fundación de la familia como pilar de España y sus estrategias de control indirecto. Los regímenes militares tienen como objetivo lo que ellos consideran la ordenación del caos¹⁸. Según Horacio Verbitsky en su estudio *Medio siglo de proclamas militares*, los gobiernos totalitarios justifican su intervención militar declarando que el país corre el riesgo de derrumbarse, motivo por el que deben acudir a rescatarlo para restituir una arcadia perdida del pasado –mito fundamental del franquismo¹⁹– basada en una congelación del tiempo y de la historia. C., en *El cuarto de atrás*, lo expresa de la siguiente manera: “[durante estos años] no soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni de diferenciar la guerra de la postguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo” (Martín Gaité, *El cuarto* 116).

Por otra parte, es importante destacar que a la restauración de esa arcadia atemporal le es inherente la naturalización de la distinción de género. Durante el franquismo, la ‘masculinidad’ estaba ligada al ámbito público del compañerismo, la fuerza y la juventud, mientras que la ‘femineidad’ estaba ligada a lo doméstico, a ser esposas y madres, cuya virtud residía en la sumisión, la abnegación y el servicio. Pilar Primo de Rivera se encargó de modelar con ahínco la identidad de la ‘mujer’ de la postguerra (nótese el singular) a través de la Sección Femenina de la Falange que dirigió con firmeza y de sus instrumentos de control ideológico: la revista *Y*, el Servicio Social y productos culturales como las novelas rosas. A este respecto, *El*

¹⁸ Tradicionalmente el caos se ha representado y concebido como un entre femenino, frente al cronos, lo masculino (Fernández García 212).

¹⁹ Este mito fundacional lo instauró a través de la represión, la propaganda repetitiva y altisonante que se encargaba de remachar y así legitimar su mito fundacional. Es curioso cómo las películas franquistas de los cuarenta utilizaban técnicas cinematográficas como el flashback como repetición y remache de lo evidente, que sin embargo, era necesario para, como afirma Barthes en su análisis del mito como acto de habla en “Myth Today”, fijar la relación entre referente y el significado en un signo unívoco atemporal frente a la multicPLICIDAD y fluidez inherente al lenguaje.

cuarto de atrás proporciona una introspectiva sobre el papel de las mujeres de la postguerra en un guiño biográfico a la autora Carmen Martín Gaité haciendo referencia intertextual a su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*. En este ensayo se pone de manifiesto la performatividad del género y de la identidad en general como veíamos en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ya que podemos leer que a las mujeres de la postguerra no se las enseñaba a ser, sino a representar “el culto a la ‘feminidad’, inculcado por tantos flancos desde la primera infancia” (Gaité, *Usos amorosos* 53):

La retórica de la postguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner acento en el heroísmo abnegado de las madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano. Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos, mezcla de hangar y de cine de pueblo, donde cumplí a regañadientes el Servicio Social, cosiendo dobladillos, haciendo gimnasia y jugando al baloncesto se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo, con una constancia a prueba de desalientos, mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia fuera capaz de enturbiar, nuestra condición de mujeres fuertes, complemento y espejo del varón. Las dos virtudes más importantes eran la laboriosidad y la alegría. . . inexcusables para modelar la mujer de una pieza, la mujer española [en singular] (Gaité, *Usos amorosos* 93-94).

Los esfuerzos invertidos en modelar –por abyección– a “la mujer española” se basaban en la convicción de gran raigambre cristiana de que la mujer tiene propensión natural al caos. De hecho, para la Psiquiatría franquista con Vallejo Nájera como principal artífice, las mujeres eran esencialmente patológicas y con propensión a la crueldad, a la perversión y al crimen²⁰. Por consiguiente, si ser mujer conllevaba de

²⁰ Antonio Vallejo Nájera llevó a cabo un estudio psicológico de 297 brigadistas encarcelados en San Pedro de Cardeña, Burgos y 50 presas políticas encarceladas en Málaga con el fin de probar sus hipótesis: los presos políticos de ambos géneros eran genéticamente patológicos. Sin embargo, en su ensayo “Psiquismo del fanatismo Marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes” (1939) enfatiza que la mujer era propensa al crimen: “[r]ecuérdese para comprender la activísima participación del sexo femenino en la revolución marxista su característica labilidad psíquica, la debilidad del equilibrio mental, la menor resistencia a las influencias ambientales, la inseguridad sobre el control de la personalidad ... cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer y se liberan las inhibiciones frenatrices de las pulsiones instintivas; entonces

por sí un alto grado de marginalización, la mujer que se salía del molde, la mujer de sexualidad no normativa en el caso de C. en *El cuarto de atrás* y Tomasa y Reme en *La voz dormida*; si vamos todavía un paso más allá, el cuerpo híbrido de Ignacio/Juan/Ángel en *La mala educación* que no puede ser leído ni como masculino ni femenino; o en resumen, lo *queer*, se convierte jerárquicamente en el subalterno o abyecto dentro de lo abyecto: el epítome del abyecto. Y es que, como explica Judith Butler en su análisis de la teoría psicoanalítica de Freud, hay una jerarquía dentro del proceso represivo. Como explica la crítica, el orden simbólico se establece en base a la ‘heterosexualización’ y normativización del deseo; o lo que es lo mismo, a través de la inyección del orden simbólico por la que se establecen relaciones entre el sexo biológico y la identidad sexual (hombre-mujer) con el género culturalmente establecido (masculino-femenino) y con una orientación y prácticas sexuales específicas (83). Freud afirmaba en su ensayo “Mourning and Melancholia” que el ego, y por tanto, su sexualidad, se forma a través de la incorporación melancólica de la pérdida del objeto querido en base a la identificación con el padre o con la madre. Según su teoría, el niño debe fijar su identificación con la madre como objeto y con el padre como sujeto –la heterosexualización del deseo–, reprimiendo después el posible deseo heterosexual incestuoso con la madre y evitando la consiguiente incorporación del objeto perdido por el proceso melancólico patológico que consolidaría la feminidad del niño. Así pues, podemos identificar la represión de lo no-heterosexual, de lo *queer*, como anterior a la represión del tabú del incesto y por tanto, en relación a la jerárquica subalternidad, lo no-heterosexual como epítome de lo abyecto.

despiértase en el sexo femenino el instinto de crueldad y rebasa todas las posibilidades imaginadas, precisamente por faltarle las inhibiciones inteligentes y lógicas” (Vallejo Nájera 399).

Por otro lado, también es importante determinar cómo esa represión institucional se internaliza produciendo la autorepresión²¹. Por una parte, podríamos aplicar la teoría del panóptico foucaultiano o de la prima hermana, la ‘gubernamentalidad’, por la que los ciudadanos, por miedo a las consecuencias represivas de salirse de la norma franquista, se autoimponen las normas. No obstante, la autoimposición lleva un precio: la pérdida de la libertad inherente al ser humano a ser y no representar. Toda pérdida supone un trauma y produce un proceso de duelo, por el que, en caso de ser ‘melancólico’, la pérdida se incorpora al ego como objeto por ‘catexis’ al que el super-ego muestra hostilidad. Podríamos decir que se produce una abyección dentro de nuestra propia identidad por la que lo obscuro, primo del abyecto, no puede ser representado y se silencia, se niega. En palabras de Foucault:

This [negation] is thought to take three forms: affirming that such a thing is not permitted, preventing it from being said, denying that it exists. It links the inexistent, the illicit, and the inexpressible in such a way that is at the same time the principle and the effect of the others: one must not talk about what is forbidden until it is annulled in reality: what is inexistent has no right to show itself, even in the order of speech where its inexistence is declared; and that which one must keep silent about is banished from reality as the thing that is tabooed above all else. The logic of power exerted on sex is the paradoxical logic of law that might be expressed as an injection of nonexistence, nonmanifestation, and silence (Foucault, *History* 84).

Así pues, ese silencio –con la convicción o esperanza de que lo que no se nombra no existe–, se constituye como marca de la violencia traumática en la escritura palimpséslica de *El cuarto de atrás* y de *La voz dormida* en contraposición a la angustiada presencia del travesti y el transexual en *La mala educación*, el personaje híbrido que evidencia en su cuerpo-texto la artificialidad de la construcción del género normativa y la consecuente represión de lo abyecto. Sin embargo, los fantasmas de lo

²¹ El concepto de ‘autorepresión’ que utilizo en este ensayo puede relacionarse con el concepto de ‘exilio interior’ de Paul Ilie. Según Ilie el exilio interior es: “un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio” (8).

obsceno –el deseo homoerótico-*queer*–, siempre vuelven cuando menos lo esperamos, y vuelven fuera de la mirada del espectador como el deseo sublimado en la escritura palimpséstica que re-vela su represión institucional e individual.

La pregunta ahora es: ¿qué es un palimpsesto? Palimpsesto proviene del griego *παλίμψηστον*, que significa “volver a grabar nuevamente”. Este proceso fue llevado a cabo en momentos de recesión económica en los que escaseaban el papel o el pergamino y se revierte con el uso de la tintura de Giobert, que no es más que sulfidrato de amoníaco que revela la escritura “original”. La noción de “palimpsesto”, fue adaptada por Gerard Genette a la crítica literaria. Para Genette, un palimpsesto es todo texto que muestra ecos de un texto anterior, de modo que toda escritura es siempre el eco de otras voces. Por lo tanto, como señalan Hugo Carrasco Muñoz y Selva Mora Seguel, el palimpsesto se reconoce como construcción discursiva híbrida “pues entrelaza simultáneamente dos tiempos, dos voces, dos contenidos, dos espacios y, por ende, dos culturas que pueden ser muy diferentes. Da cuenta de la tensión entre lo pasado y lo presente, la historia memoria y lo actual, donde ‘lo anterior’ surge y se devela” (n. pág.). Sandra Gibert y Susan Gubar, por su parte, utilizaron el concepto de ‘palimpsesto’ para referirse al ‘discurso dual’ por el que algunas escritoras oscurecen sus impulsos subversivos sin llegar a borrarlos, y recurrieron al teórico Hillis Miller para explicar cómo los textos literarios guardan ecos y memoria de otros textos, habitados por una “larga cadena de presencias, ecos, alusiones, huéspedes, fantasmas parásitos de textos anteriores” (Gibert y Gubar 61). Y de esto nos vamos a ocupar, de re-velar esos fantasmas con-fundidos en la superficie textual con diferentes grados de porosidad: de la aparente impermeabilidad de *La voz dormida*, a su represión intermitente en *El cuarto de atrás*, hasta la angustiada presencia del cuerpo y texto travesti en *La mala educación*.

“Una lectura desde Bergai: Los fantasmas de *El cuarto de atrás*” se propone retomar los estudios de Paul Garlinger en base al artículo de José F. Colmeiro y hacer una lectura *queer*-espectral de *El cuarto de atrás* en base a la variedad sinonímica del concepto de *pharmakos* que Derrida expuso en su famoso ensayo “*La pharmacie de Platon*”. Por un lado, analizaré el *pharmakos* como perlaboración psicoanalítica o ‘*working through*’ de un trauma: la pérdida de Bergai, reducto de libertad identitaria genérico-sexual de la infancia de C. con su amiga *especial* en el cuarto de atrás, espacio expropiado y reprimido con el inicio de la Guerra Civil por el imaginario nacional franquista (énfasis mío). Por otro lado, analizo el *pharmakos* como ritual sacrificial del chivo espiatorio, como autorepresión, o en términos freudianos: como introyección por ‘catexis’ de la represión ejercida por el imaginario nacional franquista. Así pues, analizaré a los personajes del hombre de negro, Alejandro, Carola y Rafael como proyecciones o escisiones de personalidad abyectas reprimidas por C. que retornan a la superficie textual palimpéstica como fantasmas que reclaman justicia y ponen de manifiesto lo que Judith Butler denomina la performatividad del género.

Además, analizaré el fantasma explícito a nivel textual –la amiga especial ya muerta– como epítome del abyecto dentro de la jerarquía que implica la teoría de la subalternidad de Gayatri Spivak: el deseo no heteronormativo re-velado palimpésticamente en la superficie textual y reprimido en el cuarto de atrás (alegoría del armario) que manifiesta el veneno del *pharmakos*: el trauma no tiene cura y el fantasma siempre retorna.

“La re-velación del fantasma a través del palimpsesto en *La voz dormida*” se propone aplicar sulfidrato de amoníaco al palimpsesto de la relación homoerótica entre Reme y Tomasa en *La voz dormida*, una novela que conjura la voz del fantasma

que se re-vela en la superficie textual palimpsestica para hacer justicia y recuperar la memoria y la dignidad del epítome de lo abyecto dentro del régimen franquista: las mujeres con deseos no heteronormativos en las cárceles franquistas de la inmediata postguerra. Para ello, en base a los mecanismos de formación del imaginario nacional franquista a través de los procesos de abyección que ya hemos explicado con anterioridad²², me detendré en el estudio de testimonios reales de presas republicanas víctimas de sistemas carcelarios franquistas y de campos de concentración hitlerianos para concluir que la represión sexual suponía la base de la integridad de la identidad personal y colectiva de las presas políticas.

Por último, en base a todo lo anterior, y a partir de la teoría de la recepción de Stanley Fish y del concepto del palimpsesto que Sandra Gilbert y Susan Gubar expusieron en su ya clásico *La loca del desván*, pretendo dar voz al deseo homoerótico re-velado entre Tomasa y Reme en *La voz dormida*. Y hago hincapié en la palabra re-velación y en su ambivalente sinonimia, puesto que la exposición explícita de una relación homoerótica femenina en el universo intradieético de *La voz dormida* hubiera violado la dignidad de todas aquellas mujeres lesbianas que durante el franquismo decidieron conscientemente, y quizá muy a su pesar, permanecer en la invisibilidad del “armario” o del “cuarto de atrás”.

“Los fantasmas de la movida en *La mala educación*” propone un análisis *queer-espectral* de *La mala educación* (2004) en base a la crítica espectral desarrollada por Derrida en *Espectros de Marx* a través del trauma infantil, el sentimiento de la deuda y la venganza, la represión y repetición sintomática sustitutiva de la memoria o el olvido, el duelo, la melancolía y la culpa en la figura de un Ignacio escindido en su doble y a la vez asesino fratricida Juan/Ángel, en los ojos

²² Véase IV. Metodología y enfoque.

de Enrique Goded, el padre Manolo y del propio espectador. Me detendré especialmente en la figura del ‘travesti’ (en los personajes de Paquita y Zahara) y del transexual (en Ignacio) para concluir, con la ayuda de Judith Butler y sus teorías sobre el género, que el cuerpo, el texto travesti y el trans(t)exual son percibidos por el espectador como los fantasmas de la autorepresión primaria por abyección de lo no-heterosexual.

Sin embargo, más allá del trauma individual, *La mala educación* es un texto travesti-híbrido que se caracteriza por su construcción narratológica fantasmal o palimpséstica –es una película sobre una película basada a su vez en *La visita*, un relato que escribe Ignacio Rodríguez, que es tan sólo otra versión o fragmento de una realidad reprimida por nuestro protagonista/fantasma sin versión original verdadera o última– que refleja un trauma colectivo, el de una sociedad española en proceso de transición democrática caracterizado por un desinterés por la memoria de la Guerra Civil, la postguerra y los 36 años de dictadura franquista. Una España cómplice de un mismo delito: el olvido y el secreto, indicadores de la represión de ese trauma colectivo.

V. Una lectura desde Bergai: Los fantasmas de *El cuarto de atrás*

“Yo a la vez era árbol y pájaro, chico y chica, y pez mudo en el mar”
(Empédocles Fragmento 115 en Riera 51)

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité es un clásico de la literatura española escrito durante la transición y publicado en 1978²³ que convertirá a su autora en la primera mujer galardonada con el *Premio Nacional de Literatura*. En *El cuarto de atrás*, la voz narrativa pseudobiográfica entreabre las puertas de su “cuarto de atrás” al lector-voyeur y le permite escurrirse en su memoria íntima. Nos introduce majestuosamente en su reflexión o memoria intertextual personal e histórica todoroviana a través de la escritura, proceso de mayéutica perlaborativa de su propia identidad. “Palabra que voy a escribir una novela fantástica” (Gaité, *El cuarto* 19). Y es que “[l]a ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión?” (Todorov 15) y el lector duda en todo momento de si la novela es tan sólo (o tan mucho) un sueño de C. o una noche de insomnio en la que C. reflexiona con el ‘hombre’ de negro y habla por teléfono con Carola, la gran olvidada, por cierto, por parte de los críticos.

La mayoría de los estudios sobre *El cuarto de atrás* analizan su intertextualidad e hibridez genérica en relación a la memoria del franquismo durante la transición y ‘el pacto de silencio’²⁴. De especial importancia para nuestro análisis es el trabajo de José F. Colmeiro “Conjurando los fantasmas del pasado en *El cuarto de atrás*”, a partir del cual –al igual que su ensayo se construye a partir de los trabajos de

²³ La última frase de la novela: “Madrid, noviembre de 1975-abril de 1978” (181) desvela en un guiño metaficcional la duración del proceso exacto de escritura de la misma.

²⁴ Podríamos destacar Spires, Ramos Ortesa y Ciallella por su relación con el análisis que propone el presente ensayo.

Joan Lipman Brown y Blas Matamoro– comenzaremos nuestro ensayo torciendo²⁵ (*queering*) su lectura y enfatizando la hibridez genérico-sexual que re-vela la obra. Y es que, aunque muchos autores hacen referencia a cómo C. reflexiona sobre la construcción de la femineidad durante el franquismo e incluso nombran “de pasada” la conversación sobre el concepto de ‘lesbiana’ que trae a colación el hombre de negro, el único que se atreve a abrir la caja de pandora y analizar en profundidad la no heteronormatividad del texto es Paul Garlinger.

Así pues, este ensayo se propone retomar los estudios de Paul Garlinger en base al artículo de José F. Colmeiro y hacer una lectura espectral de *El cuarto de atrás* como *pharmakos*, perlaboración psicoanalítica de un trauma: la pérdida de Bergai, reducto de libertad identitaria genérico-sexual de la infancia de C. con su amiga *especial* en el cuarto de atrás, espacio expropiado y reprimido con el inicio de la Guerra Civil por el imaginario nacional franquista como institución y como introyección del mismo por autorepresión (énfasis mío).

1978 es el año en el que se entró en vigor la Constitución Española, considerada tradicionalmente como culminación de la Transición española que convirtió gradualmente el régimen totalitario fascista en una democracia. Aunque la Transición tuvo una primera recepción eufórica y fue considerada modélica, la conversión de un sistema a otro supone que el nuevo sistema está fundando en las bases del otro: el silencio. El conocido como ‘el pacto de silencio’ es el pacto tácito en el que se basaron la Transición y la Constitución española con el objetivo de llegar a un consenso democrático. Con el lema de no abrir las heridas y debido al miedo a que estallase otra guerra civil tras la muerte de Franco, acentuado por el golpe de estado del 23F, se paralizaron las tímidas acciones políticas de conciliación y de

²⁵ Aunque en español se suele utilizar la palabra inglesa ‘*queer*’, Ricardo Llamas utiliza el término “torcido” y sus derivaciones con el mismo sentido que el ‘*queer*’ inglés.

reparación y se decidió que era mejor no hablar de la Guerra Civil ni de la dictadura franquista. Así pues, el ‘pacto de silencio’ refuerza el mito fundacional franquista por el que la Guerra Civil se construyó como cruzada necesaria para restaurar el orden; una arcadia bucólica a lo Virgilio basada en la congelación del tiempo y de la historia, y por lo tanto, en la ocultación y silenciación de la historia y la memoria de un pueblo supuestamente democrático. Este silencio y el mito que encubre se subvierte en la literatura y en el cine, medios que tratan de recuperar la memoria traumática personal y colectiva reprimida.

El cuarto de atrás comienza *in media res* con el monólogo interior de C., que lucha por poder dormir pero que no puede porque le “visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas con cara de payaso que ascienden a tumbos de globo escapado y se ríen con mueca fija”. Una imagen angustiosa y a la vez familiar, el fantasma típico de películas de terror que venía acompañado por “un silencio especial, que de serlo tan densamente, cuenta más que si se oyera”. La narradora espera al fantasma, síntoma de la represión de un trauma, y afirma que “reconocía aquel silencio raro como el preludio de algo que iba a pasar... como una droga intravenosa, capaz de alterar todas las visiones”: su *pharmakos*, su perlaboración a través de la conversación/escritura de la novela dentro de la novela en búsqueda de su identidad perdida (11). Si tratamos²⁶ de seguir el rastro etimológico de la palabra *pharmakos*, como hará Derrida en “La pharmacie de Platon”, descubrimos el inquietante (*umheimlich*) quiasmo que encierra la palabra, ya que en griego antiguo significaba tanto “veneno” como “medicina”. Todo parece apuntar a que Derrida conjura con su *pharmakos* a Freud en sus últimos trabajos: la pérdida es irreversible – su amiga está muerta, la memoria reprimida, irrecuperable– por lo que el trauma no

²⁶ Desde la teoría espectral derridiana, sería imposible seguir el rastro etimológico, por el *impasse* temporal-espacial fantasmal del propio lenguaje (*logos*).

tiene cura y el fantasma/síntoma del trauma siempre regresa y se re-vela: “después de muerta, sigue volando conmigo de la mano, es un poco espeluznante” (95). Por esta razón, el *pharmakos* es doloroso pero necesario y C. lo sabe: “... [y] estaba alerta, a la expectativa de la prodigiosa mudanza, tan fulminante que ninguna noche lograba atrapar el instante de su irrupción furtiva, acechándolo inmóvil, con *anhelo* y *temor*, igual que ahora” (12) (énfasis mío). Y es que a pesar del temor, del veneno, C. conjura al fantasma de la memoria reprimida en una pulsión narcisista-masquista²⁷: “[d]aría lo que fuera por revivir aquella sensación, mi alma al diablo, sólo volviéndola a probar siquiera unos minutos, podría entender las diferencias con esta desazón desde la que ahora intento convocarla, vana convocatoria” (12). Como Derrida definiera magistralmente, conjurar es: “[la] encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu. En resumidas cuentas, el conjuro es la llamada que hace venir *por* la voz y hace venir, por definición, lo que *no está ahí* en el momento presente de la llamada” (Derrida, *Espectros* 54). Cuando C. va en busca de un fármaco perlaborativo, encuentra entre los medicamentos una carta “que emite una extraña fosforescencia” y que “debe decir dónde está el tesoro”, un tesoro perdido por la represión de la memoria. C. no recuerda la carta, ni quién es el emisor de la misma, aunque reconoce que la caligrafía “le resulta vagamente [insólitamente] familiar” (23). Por eso, C. convoca al emisor re-velado en la superficie textual de la carta –“queda al descubierto una inicial borrosa, indescifrable, la tinta aparece corrida como si se le hubiera caído una lágrima²⁸” (21) ... – “quiero verte, quiero verte” (24). Y el fantasma acudirá a su convocatoria/entrevista con C., aunque ella tampoco recuerde haberla concertado: “no sé de qué entrevista se trata,

²⁷ Colmeiro sin embargo concluye su ensayo con una visión más positiva: “... y que el texto resultante al final es también un doble conjuro que funcionará como superación de los fantasmas del pasado y como antídoto contra la incomunicación y el olvido” (176).

²⁸ Al contenido de la carta volveremos más adelante en el ensayo, puesto que sirve de adelanto a la revelación de la identidad de C.

pero no me atrevo a confesárselo” (27). Pero es normal: el olvido es tan solo (o tan mucho) la marca de la represión (*Verdrängung*) del trauma.

Y con la incursión del fantasma, el hombre de negro comienza la ingesta de píldoras *pharmakos* –para avivar la memoria y desordenarla (medicina/veneno),– la perlaboración ‘desencastilladora’ /escritura de *El cuarto de atrás* intradieético con el fin de reconstruir la memoria infantil de C.. No obstante, toda reconstrucción completa es imposible puesto que “el tiempo... está fuera de quicio” (Derrida, “Espectros” 37) y como afirma Colmeiro: “entre la memoria viva y su representación hay un profundo abismo, un juego de reduplicaciones, de *“différences”*, como entre el significado y el significante de un signo semiótico” (169). Sin embargo, hay que tener en cuenta también, que como bien explica Barthes en su análisis del mito como acto de habla en “Myth Today”, el régimen franquista se encargó de reprimir la multiplicidad y polifonía inherente a la realidad y al lenguaje que trata de captarla, fijando –o intentado fijar– la relación entre referente y el significado en un signo unívoco atemporal en base a la naturalización del género. Así pues los referentes ‘mujer’ y ‘hombre’ se definen en negativo (no-hombre/ no-mujer) y se naturaliza la relación unívoca entre el sexo biológico, la identidad sexual y el deseo sexual heterosexual restringido a una serie de prácticas sexuales y sociales normativas y específicas; lo que Adrienne Rich denomina “heterosexualidad obligatoria”. Según Rich, la heterosexualidad es una institución política violenta que impone códigos sexuales de relación social a través de la propagación idealizada del mito del amor heterosexual romántico y en teoría libremente elegido, por el que se garantiza la alegre sumisión de las mujeres a los hombres a nivel económico, físico y emocional. La crítica afirma que estos mitos han sido aceptados –en cierta medida– por la

estigmatización e invisibilización de las mujeres que no seguían la norma y que por ello fueron reprimidas²⁹ y condenadas a la no existencia (137).

No obstante, los fantasmas, síntomas del trauma de la represión siempre retornan y lo hacen en la superficie textual palimpsésica de *El cuarto de atrás*: las voces abyectas reprimidas por C. para poder encajar –por introyección de la violencia de la represión institucional– su identidad dentro del referente ‘mujer’ en un signo unívoco retornan como personajes (el hombre de negro, el hombre en la playa, Alejandro, Carola, C.) que se re-velan como escisiones de su propia identidad fragmentaria³⁰; como, según afirma la propia C., “desdoblamiento de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre” (19). No en vano, Julian Palley ha analizado al hombre de negro en términos junguianos como ‘ánimus positivo’ o ‘alter ego’ masculino de C. (“El interlocutor” 22) o en términos lacanianos como ‘otro subconsciente’ de C. (“Dreams” 114). Por su parte, Linda Gould Levine y Elizabeth Ordóñez han analizado la comunión transcendental de C. y el hombre de negro, así como la fusión del ‘hombre’ y la ‘mujer’ respectivamente. A nivel intradiegético, es la misma C. la que pone de manifiesto esta fusión al hacer afirmaciones tales como: “no somos [atención al uso de la primera persona del plural] un sólo ser, sino muchos”, o “mi imagen se desmenuza y refracta en infinitos espejos” (145) ante los cuales C. habla con su propia imagen reflejada-proyectada en el espejo, lo que hace hincapié en esta escisión de personalidad: “[a]nda que tú también limpiando, vivir para ver. . . Gracias, mujer, pero no te preocupes de verdad, que sigo siendo la de siempre, que en esa retórica no caigo” (66-67).

²⁹ Rich nombra la tortura física, la encarcelación, la psico-cirugía, el ostracismo social y la pobreza extrema como ejemplos de la represión de las mujeres que no siguen los códigos heteronormativos (138).

³⁰ Según Unamuno, la única manera de representar la identidad fragmentaria es a través de técnicas experimentales vanguardistas que manifiesten y enfatizan dicha fragmentación.

La complicidad entre el ‘hombre’ de negro y C. enfatiza la fusión y a la vez proyección de ambos personajes al des-uso en pasajes como los siguientes: “[m]e sostiene la mirada, sonriendo. Lo nota, claro que lo nota, lo sabe todo” (54). Esto ocurre también en este otro pasaje en el que el hombre de negro utiliza el verbo acordarse y no recordar reforzando así la sensación de que estuvo presente en la escena a la que C. hace mención:

- No sé si lo recuerda. Le miró y los ojos le brillan intensamente.
- ¿Cómo quiere que no me acuerde?
- Recordar y acordarse son palabras de distinto matiz; al decir que se acuerda, parece aludir a la escena de aquella tarde de febrero, no al texto de Machado (43).

Asimismo, C. y el ‘hombre’ de negro comparten miradas, que como comenta C. emocionada: “[e]s una mirada de sobreentendidos, de nostalgia” (*El cuarto* 140). “Me embriagaba de narcisismo. El destinatario era lo de menos” (*El cuarto* 49). Además, el propio ‘hombre’ de negro se encarga de reforzar esta ambigüedad y revelar su identidad al afirmar: “[u]sted sabe que el otro jugador es un pretexto. . . Usted no necesita que exista, lo inventa” (196).

En el desdoblamiento de C. en el hombre de negro, C. embebe características típicamente masculinas; sin embargo, no debemos olvidarnos de Carola, cuya presencia a través de la llamada telefónica –conjurada a su vez por la irrupción de la retórica de la novela rosa con la que se enfatiza la fusión de C. y el hombre de negro³¹– impide la re-velación de la identidad del hombre de negro. No es casualidad que sea en este preciso momento cuando nombre a “su amiga del instituto” con la que escribió una novela por entregas sobre una mujer que “llevaba a cuestas un pasado secreto y tormentoso” (122), jugando con la incertidumbre del lector al con-fundir los

³¹ “En las novelas rosa, cuando se llegaba a una escena de clima parecido a ésta, se podía apostar doble contra sencillo a que el desconocido iba a revelar su identidad. . . . Todas las descripciones anteriores – tormentas, cumbres, playas solitarias– estaban al servicio de realzar ese momento clave en que el hombre y la mujer iban a pasar de ser desconocido a conocerse, aquel momento en que estaba a punto de ser pronunciado el famoso “te acuerdas” (122).

niveles textuales, la ficción con la realidad. Tanto C. como el hombre de negro anhelan la re-velación de su identidad, su fusión. C. reconoce que “[m]e gustaría que dijera: “No lo atiendas, quédate conmigo” y advierte que “el paso del usted al tú era también un momento importantísimo, marcaba la transgresión de un umbral inquietante [*unheimlich*]”. Sin embargo, ambos personajes también se resisten y tienen miedo, sobre todo el hombre de negro, ahora “serio y enigmático... Nunca le había visto tan serio”, que reconoce que “cometí el error de dejarle este número a una persona... –aclara– mejor dicho, de dejarlo en un sitio donde lo ha podido encontrar”, y le pide que no re-vele su identidad: “dígame que me he ido, ¿me hará ese favor?”. C. lo promete: “[p]uede estar seguro”, lo que aumenta la con-fusión de la identidad de ambos: “[l]a mirada es ahora de complicidad, más larga que ninguna” (123).

En el siguiente capítulo C. se despierta con el sonido del teléfono. Al otro lado surge la voz de una mujer, Carola, su proyección abyecta de lo socialmente establecido como ‘femenino’, otro trozo de espejo de ese poso anclado o enraizado en C., educada bajo el franquismo, del que reniega en su reconstrucción identitaria a través de la escritura: “[e]s difícil escapar de los esquemas literarios de la primera juventud, por más que más tarde se reniegue de ellos” (122). Carola, como había adelantado el hombre de negro pregunta por él, que quizá sea Alejandro, el supuesto destinatario de las cartas de una tal C. que éste guarda bajo llave en una maleta de doble fondo en un desván³². Carola llama para pedir a Alejandro que vuelva a casa tras la riña que han tenido porque Carola ha leído las cartas que esconde Alejandro. En un ataque de rabia Alejandro se convierte en “Barba azul”, epítome de la

³² Gilbert y Gubar editaron un estudio feminista pionero en su tiempo titulado *La loca del desván*, en el que analizaban desde una perspectiva feminista cómo las mujeres se han visto atrapadas y encerradas en el espejo masculino de los textos literarios representando dos papeles opuestos y dicotómicos: “el ángel de la casa” o el “monstruo” (Gilbert y Gubar 15). El título proviene de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brönte en el que se encierra a Bertha, la mujer ‘loca’ en el ático. No deja de resultar curioso que el ‘hombre’ de negro (la proyección ‘masculina’-monstruo de C.) se encierre en el desván de su casa con la maleta, con-fundiendo lo tipificado tradicionalmente como masculino con lo femenino.

brutalidad masculina, y pega a Carola por leer sus cartas, la que ahora se arrepiente de haberle pedido que “no volviera nunca” (127). Sin embargo, la intimidad de C. y Carola aumenta a lo largo de la conversación a pesar de los celos y de la competitividad inicial entre ambas hasta llegar al cenit de una angustiada incertidumbre cuando Carola reconoce lo siguiente:

- No sé, me pasa algo muy raro: es como si no estuviera segura tampoco de que exista usted de verdad, vamos, la mujer de las cartas, me refiero... Al principio cuando le he oído la voz, casi..., es horrible...
- ¿Casi qué? Diga lo que sea.
- Que casi me daba miedo (144).

El miedo es a la vez anhelo –los dos ingredientes químicos del *pharmakon*–, deseo de re-velar el contenido de las cartas:

Desde hace un rato estaba zumbando por el cuarto el miedo, pero no lo veía, ahora ya lo tengo aquí, encima de mi cara, el moscardón azul del miedo, y sólo hay una manera de espantarlo, dejar de defenderme [reprimir], hacerle frente a la tentación que me ronda. Cierro los ojos, clavo las uñas en el libro de Todorov.

- ¿Le puedo pedir un favor?
- Sí, mujer, está hecho.
- Que me lea alguna de esas cartas (144).

De nuevo, en el umbral de la re-velación del palimpsesto de las cartas, aparece en su memoria su “amiga” y “su imagen se desmenuza en infinitos espejos: estoy volando sobre los tejados de la mano de mi amiga que ya murió y, al mismo tiempo, avanzo por un gran pasadizo junto a la *hermana* del hombre de negro de la que no me acuerdo en absoluto” (146) (énfasis mío). La que era amante de Alejandro/el hombre de negro ahora se convierte en su hermana, poniendo de manifiesto la con-fusión de sus proyecciones abyectas a punto de ser re-veladas. Sin embargo, una vez más, será Carola la que impida la re-velación del contenido de las cartas, imposibilitando así la recuperación de la memoria reprimida.

- Me gustaría que fuera usted la de las cartas –murmura [Carola], al cabo tímidamente.
- A mí también me gustaría serlo –digo suspirando–. Ojalá (152).

Una vez más, la autora, deja en la sombra detalles o huecos para que el lector, inundado por la incertidumbre, se haga partícipe del proceso de creación y los llene según su parecer atando cabos no indivisibles (Ortiz Toro 3). ¿Por qué tenía miedo C. al oír la voz de Carola? Quizá el terror-deseo provenga de escuchar su propia voz en una fusión de C. y C.arola (que es también Alejandro y el hombre de negro).

Por otro lado, si interpretamos el capítulo “La maleta de doble fondo” como una conversación telefónica realista dentro de una novela rosa, la discusión de Alejandro y Carola y de Carola y Rafael (que se empeña en ponerse al teléfono para asegurarse de que Carola habla con una mujer y no con un hombre) estaríamos ante una discusión típica de amantes. Sin embargo, esta novela híbrida rompe con cualquier posible categorización y si hemos aceptado que el hombre de negro es una proyección abyecta masculina de la propia C., Carola una proyección abyecta de lo femenino normativo y Alejandro un *doppelgänger* del hombre de negro –y por ende de C. –, podríamos deducir que la agresión física de Alejandro a Carola y el desdén con el que Carola trata a Rafael es la explicitación de la autorepresión ejercida por C. en sus alter ego Alejandro/Carola. En términos psicoanalíticos, esto se debe al proceso de duelo melancólico provocado por el trauma/ pérdida de su identidad híbrida, por el que dicha pérdida se incorpora al ego como objeto por ‘catexis’ al que el super-ego (Alejandro/Carola) muestra hostilidad.

Sin embargo, este no es el único ritual violento de represión, no podemos olvidar los “autos de fe” por los que C. quema las cartas. Y para comprender el significado de este ritual tenemos que volver al significado etimológico de la palabra *pharmakos*³³. En la cultura griega antigua el término se acuñaba, además de para los casos nombrados con anterioridad, para denominar a la víctima expiatoria de un rito

³³ Colmeiro no hace referencia a este significado del *pharmakon* en su ensayo.

de purificación con el fin de combatir una calamidad o desterrar a una fuerza malvada que consideraran amenazante para la comunidad. Con ese fin se elegía a una persona o a un animal, se le condenaba al ostracismo y/o se le asesinaba para que cargara con todos los males de la ciudad. Su expulsión y/o asesinato debía permitir purgar a la ciudad del mal, de ahí el oxímoron que encierra el significante ‘*pharmakos*’ (remedio/veneno) al que hacíamos referencia con anterioridad. A partir de esta práctica Derrida concluye que estos chivos expiatorios ocupan lugares desencajados entre lo interno (la comunidad) –su pertenencia a ella es la premisa para poder devenir chivo expiatorio– y lo externo (el ostracismo/la muerte), lo ausente y lo presente. Al igual que en los procesos de abyección que ya hemos comentado, lo inquietante (‘*umheimlich*’) es que es lo reprimido/lo proscrito constituye dialécticamente y fantasmagóricamente la identidad propia en negación de la misma. Así pues, el ‘*pharmakon*’ perlaborativo, se convierte también en el ritual explícito de C. de la represión de lo abyecto: “–¿Por qué las quemó?! –No sé. He quemado tantas cosas, cartas, diarios, poesías. A veces me entra la piromanía, me agobian los papeles viejos” (42).

No obstante, lo reprimido ha superado las llamas, Alejandro ha guardado las cartas en una maleta de doble fondo que ha escondido en el desván para que nadie las lea, y como afirma el hombre de negro: “[I]o más terrible de las cartas viejas ... es cuando ha olvidado uno dónde las guardaba o no sabe si las guardaba siquiera y de pronto reaparecen. Es como si alguien, desde otro planeta, nos devolviera un trozo de vida” (42). Las cartas son la evidencia textual palimpséstica –inherente a su vez a todo proceso de escritura³⁴– que habita en un medio desencajado, en una maleta de doble fondo en el desván y en una caja de costura donde se guardan medicamentos,

³⁴ C. así lo afirma: “siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz anterior al que de verdad se recita, barrido por él” (38).

desde donde las voces fantasmagóricas reprimidas a través del rito de abyección ‘*pharmakon*’ retornan y conjuran el presente narrativo reclamando justicia. Las cartas re-velan, es decir, ocultan y ponen de manifiesto fantasmagóricamente la existencia de una relación amorosa entre los interlocutores de las mismas. En esta misma línea Paul Garlinger habla del silencio comunicativo que produce la paralepsis por la que la falta de información sugiere más información que la proporcionada por la voz narrativa y señala un detalle que ha pasado inadvertido a los ojos de los críticos: C. enfatiza que el emisor de la carta de amor era un hombre porque los adjetivos eran masculinos. Según Garlinger: “C.’s need to clarify the sex of the addressee of the blue letter opens up the possibility that her epistolary interlocutors could have been women” (*Confessions* 36). Garlinger no va desencaminado, puesto que la misma C. reconoce “que guardaba en el baúl de hojalata... fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas cartitas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo, la primera amiga íntima que tuve” (52). Por lo que la necesidad de confirmar que esa carta de amor estaba escrita por un hombre re-vela la posibilidad de que la emisora de la carta de amor pudiera ser una mujer, una amiga íntima. Sin embargo, a esto volveremos más tarde, porque la carta con la que comienza la perlaboración, la del hombre descalzo en la playa: “debió ser posterior a mi auto de fe de febrero”, cuando quemó todos los documentos que guardaba en dicho baulito de hojalata (42). La cuestión ahora es quién era el emisor de esa carta que se salvó de la pira sacrificial. La inquietante sentencia del hombre de negro sobre las cartas que reaparecen misteriosamente lleva a C. a pensar de nuevo en el hombre descalzo en la playa que grita su nombre y expresa su anhelo por recordarle, por recordar al emisor de una carta cuya caligrafía le resultaba angustiosamente familiar: “[y]o no lo encuentro terrible –digo, me parecen maravillosas esas reapariciones. / – Todo lo

maravilloso es un poco terrible [*pharmakon*]” (43). La respuesta de quién es el emisor la tenemos en las únicas cuatro palabras de la carta que C. nos comunica como mera anécdota –que ya hemos visto que no lo es– en relación género del emisor de las mismas: “mutilado, anulado sin ti”. El hombre descalzo en la playa es la escisión/proyección abyecta del otro “masculino” que C. reprime para poder con-formarse como ‘mujer’ dentro del orden simbólico donde no caben los “fragmentos de muñecas rotas, brazos, cabezas, troncos y piernas” que habitan la playa desde la que el hombre descalzo grita su nombre y desde la que vuelve de un texto (las cartas) a otro (*El cuarto de atrás* dentro del *El cuarto de atrás*, que a su vez está escrito a modo de palimpsesto sobre los diarios de la isla de Bergai que escribió C. con su amiga especial) como fantasma que posee el cuerpo del hombre de negro. Como afirma C.:

En esos diarios hay un plano de la isla y se cuentan las aventuras que nos ocurrieron allí, también debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla, la protagonista se llamaba Esmeralda, se escapó de su casa una noche porque sus padres eran demasiado ricos y ella quería conocer la aventura de vivir al raso, se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de negro que estaba de espaldas, mirando al mar. (53)

El fantasma retorna para hacer justicia: re-velar la performatividad del género mostrando los fragmentos de identidad reprimidos por C. que, como las partes del cuerpo apiladas en la playa donde se encuentra el hombre misterioso, son necesarios para *ser* aceptando la multiplicidad y fluidez de significados del signo textual y corporal según la interpretación de las diferentes comunidades interpretativas. Así pues, las cartas son vehículo del deseo como afirma Garlinger, pero no como sinécdoque del cuerpo del amante (“Lost” 523), sino –si tenemos en cuenta que la propia C. reconoce que “hace años, me escribía cartas apócrifas”– como deseo auto-erótico de recuperar los fragmentos de su identidad abyectos/reprimidos para poder

constituirse como ser híbrido imposible de categorizar a través de conceptos dicotómicos patriarcales (23).

Así pues, a través de la es-cisión y con-fusión de C. ('hombre' de negro, hombre descalzo/ Alejandro/ Carola, Rafael) en lo que en un análisis superficial podrían considerarse personajes al uso se dota de subjetividad a los personajes y se realiza en el acto de escritura una comprensión psicoanalítica de su identidad adoptando y adaptando una aparente oposición social binaria ('hombre'-'mujer'), sustrato estructuralista que construye socialmente categorías estancas en las que la 'mujer' puede verse sólo en relación al 'hombre' y ser definida en términos del discurso 'masculino'. No obstante, la autora es consciente de este sustrato y subvierte el orden natural del discurso 'masculino' creando un ser inclusivo, híbrido en el que la dualidad 'hombre'-'mujer' se desvirtúa, se desencaja y aparece un ser 'hermafrodita' (Ortiz Toro 1), utilizando un término que, claro está, tan sólo se concibe dentro del discurso patriarcal y de sus oposiciones binarias. Por lo tanto, C. es *χάος* y es *κόσμος*, es 'masculina' y 'femenina', en un cuerpo/texto híbrido, travesti, que re-vela angustiosamente la performatividad de género impuesta por abyección por el imaginario nacional franquista.

Llegado a este punto, no podemos olvidar "las otras cartas" (las cartas que se escribía con su amiga íntima) y el diario sobre la isla de Bergai, también quemados en un ritual que deviene la marca de la abyección en relación de subalternidad, que implica la jerarquía simbólica de represión de lo abyecto en la que el deseo no-heteronormativo se convierte en el epítome de lo abyecto. El tratamiento de este fantasma es diferente al resto puesto que es el único fantasma del que C. se acuerda y con el que incluso conversa a lo largo del proceso de escritura mayéutica a nivel intradieético. La primera vez que C. nombra a su amiga especial es a colación de la

conversación que tiene con el hombre de negro sobre la escritura como refugio, para el que refugiarse no sirve de nada. La conversación sobre el refugio provoca la reviviscencia o el retorno fantasmal del hecho traumático reprimido violentamente en el fuego:

me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel... yo me guarezco en el interior con la cabeza escondida entre los brazos, no me atrevo a asomar. En la parte de abajo componiendo el puente levadizo, reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata, fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas cartitas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo, la primera amiga íntima que tuve. Se les nota la vejez en la marca de los dobles, aunque aparecen estirados y pegados sobre cartulina, formando una especie de *collage* (52).

Desde la primera aparición de su amiga íntima, C. resalta la admiración que sentía por ella por su valentía y orgullo por ser una chica rara, una abyecta, hija de “rojos” en la cárcel. Así la describe C.:

su letra es más grande y segura que la mía, con las aes bien cerradas, ninguna niña tenía una caligrafía así, valiente y rebelde, como lo era también ella, nunca bajaba la cabeza al decir que sus padres, que eran maestros, estaban en la cárcel por rojos, miraba de frente, con orgullo, no tenía miedo a nada. Íbamos a las afueras, cerca del río o por la carretera de Zamora, a coger insectos para la colección de Ciencias Naturales y los cogía con la mano, una vez incluso cogió una cucaracha en la cocina de casa y la miraba patalear en el aire, decía que era muy bonita (“¿No te da miedo?” “No, ¿por qué?, no hace nada”), nunca tenía miedo ni tenía frío, que son para mí las dos sensaciones más envolventes de aquellos años: el miedo y el frío pegándose al cuerpo. (53)

Tras esta aparición fugaz y como ya hemos comentado con anterioridad, su amiga retorna a la mente de C. en dos momentos claves: cuando el hombre de negro y Carola están a punto de descubrir su identidad o el contenido de las cartas. Sin embargo, el capítulo fundamental y culminante para la perlaboración psicoanalítica de C. es el capítulo “la isla de Bergai”, que comienza como si de una representación teatral se tratara, jugando así con el género textual que servirá de preludio al juego del

“escondite inglés” del género sexual que tendrá lugar en dicho capítulo ³⁵. Una vez más, es la lectura de unos apuntes que comenzó a escribir –atención a la alegoría– el día de la muerte de Franco lo que hace retornar la conversación de la isla de Bergai. Al pronunciar las palabras mágicas secretas, “Bergai”, conjura al fantasma de su amiga que “ya se ha muerto”, palabra que le hace acordarse “de que está dando vueltas conmigo por el aire, nos hemos escapado por la ventana del instituto, me da un poco de miedo” (155). El mismo miedo, el veneno del *pharmakos*, que le hace renegar de su amiga y denominarla *una* amiga cuando siente que el hombre de negro, es decir ella misma, puede re-velar(se) su secreto. En una guerra de posiciones, C. reprime y revela intermitentemente detalles de su relación con su amiga:

- Bergai –digo– se inventó partiendo precisamente de la escasez, como todas las fantasías, como todos los amores que merezcan el nombre de tales.
- ¿También los amores?
- ¡Claro!
- ¿Se refiere a los que se alimentan de sueños?
- Sí, por supuesto.
- ¿Los otros no le interesan?
- No es que no me interesen, es que... Es que le dan miedo.

Una vez más, presa del miedo: “[d]esvíó la vista”, se repliega y arguye que su “caso personal da lo mismo, sería a lo sumo un ejemplo aislado”. Sin embargo, C. es consciente de lo que anhela y a la vez teme: “lo que tendría que hacer –y lo sé, porque me da miedo– es cambiarme a su lado y lograr que me hablara de las cartas que guarda en la maleta de doble fondo; pero reconozco que no me atrevo a tomar esa iniciativa” (157). Sin embargo, el hombre de negro vuelve a conjugar al fantasma:

- Hábleme de Bergai – dice.
- Bueno, es volver al tema de los refugios. Antes me preguntó usted a qué edad empecé a refugiarme, ¿se acuerda?
- Sí, me acuerdo.

³⁵ “El personaje vestido de negro ya está preparado, espera mi salida tranquilamente sentado en el sofá, todo hace sospechar que vamos a continuar la representación mano a mano” (151).

- Pues Bergai fue mi primer refugio. Pero lo inventé con una amiga, así que tendría que hablarle primero de esa amiga (158).

Y su amiga se persona: “lleva un camisón de fantasma y se ríe” y le grita al oído a C. mientras habla sobre su relación y sobre el cuarto de atrás donde se refugiaban y podían ser libres amparadas en “el desorden de los lápices, sacapuntas y tijeras diseminadas por la felpa, objetos que se convertían en amigos a través del uso, y de la libertad, que *recobran su identidad al dejar de “estar en su sitio”*”, hasta que con el estallido de la Guerra Civil, el orden fue repuesto, la identidad fijada por represión en un sitio concreto y por lo tanto, el cuarto de atrás expropiado, al igual que la libertad identitaria perdida de la que podían gozar en él (69) (énfasis mío). Así pues, el cuarto de atrás pierde su holgura con el estallido de la Guerra Civil, el clima represivo y la ausencia de libertad de la nueva moral franquista, por lo que se podría dibujar “una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento”, que es exactamente el punto en el que C. empieza a escribir para refugiarse con su amiga:

- ¿A qué edad empezó a escribir? – me pregunta el hombre de negro.
- ... ¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?
- Me sostiene la mirada, sonriendo. Lo nota, claro que lo nota, lo sabe todo. . .
- Hace mucho tiempo, durante la guerra, en Salamanca (59).

Por lo tanto, la pérdida traumática del cuarto de atrás exige la invención de nuevos refugios, reductos de libertad en los que C. y su amiga íntima puedan ser y no solo representar el constructo de mujer dentro del orden simbólico franquista. Por lo tanto, las amigas crean la Isla de Bergai, un reducto imaginario al que “se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. “Siempre que notes que no te quieren mucho –me dijo mi amiga–, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí””. A lo largo del

capítulo C. continúa hablando de Bergai y de la relación especial que tenía con su amiga del instituto por la que se sentía completamente fascinada:

No sabía cómo curarme de aquel vicio. Hasta que un día llevé a mi amiga a verla, esa niña que le dije antes, su opinión me parecía fundamental, la acababa de conocer hacía poco en clase y me tenía sorbido el seso, no veía más que por sus ojos
– ¿Por qué? ¿Era usted lesbiana? (165).

Esta pregunta marca un punto crucial en la perlaboración psicoanalítica de C., que repliega posiciones y se encastilla una vez más. C. niega ser ‘lesbiana’, pero sin embargo, contesta con la misma ambigüedad que caracteriza toda la novela: “–No –digo–, no se me ocurría tal cosa. Sólo se puede ser ‘lesbiana’ cuando se concibe el término, yo esa palabra nunca la había oído” (166). Con esta afirmación, C. reconoce que la etiqueta ‘lesbiana’ es otro concepto socialmente construido y enfatiza el poso homofóbico que ha interiorizado –el super–ego castiga al ego por catexis–. Esta lectura de la tensión homoerótica entre C. y su amiga íntima (no hace referencia a su nombre) en la novela de Carmen Martín Gaité vendría reforzada por el hecho de que sea la misma C. en su es-cisión ‘masculina’ en el ‘hombre’ de negro la que haga, incluso intratextualmente ese tipo de lectura *queer* de su propia búsqueda de identidad, del secreto mejor guardado que esconde a conciencia en el anagrama Bergai. El ‘hombre’ de negro/C. es el primero que “entiend[e] de literatura y s[abe] leer entre líneas. . . Esta noche pienso que mis lecturas no andaban descaminadas: se ha pasado usted la vida sin salir del refugio, soñando sola. . . [c]on una gran historia de amor y misterio que no se atreve a contar” (169). Por consiguiente, no es casualidad que tanto la identidad de C., la del ‘hombre’ de negro, y la de su amiga íntima no se re-velen en la novela: C. oculta su identidad en su inicial y oculta el

nombre de su amiga íntima y el del ‘hombre’ de negro³⁶. Sólo sabemos que Bergai “[e]s un apócope de dos apellidos, el de una amiga, y el mío” (180), por lo que la voz narrativa vuelve a hacer un guiño biográfico al lector que tiene que rellenar sílabas de los apellidos. Gai parece corresponder a la primera sílaba del apellido de la autora, Gaite. Sin embargo, tanto su nombre como el apellido de su amiga quedan ocultos, invisibles, en su memoria, en el cuarto de atrás, en la maleta de doble fondo que guarda (el hombre de negro) en el desván, en la isla de Bergai, desde donde le llama el hombre descalzo.

Sin embargo, a pesar de manifestar en varias ocasiones lo estrecha y especial que es la relación entre ambas, C. se refugia, “encastilla” o reprime el deseo no heteronormativo por abyección y parece renegar de su amiga íntima ante el hombre de negro cuando éste trata de indagar sobre su vida personal: “[n]o puedo consentir que me siga pisando el terreno” (161):

- Como ha dicho ha dicho que su amiga le tenía sorbido el seso.
- Es que la admiraba sin límites.
- ¿Por el pelo rizado? – pregunta sonriendo.
- No, por cosas mucho más insólitas.
- ... Siga... ¿qué le pasa? Se ha puesto pálida.

Lo realmente insólito, lo angustiosamente familiar es que el hombre de negro sepa que su amiga tenía el pelo rizado aunque C. no ha hecho mención a ello en toda la conversación. Y es que este detalle se manifiesta como síntoma de la represión de un trauma que está a punto de superar las defensas creadas por el ego y de ser revelado.

- Es que, de pronto, me he asustado, me parece que anda alguien ahí fuera.

³⁶ No deja de resultar curioso que revele el nombre de Carola, su proyección ‘femenina’ socialmente aceptada, así como el nombre de la mayor parte de los personajes secundarios del libro: “Aparte de ir al teatro, al cine y a visitar a Lucía, hija de Amalia, también salíamos a tomar el aperitivo en algún local que habían abierto nuevo” (73), pero que nos oculte y recluya a su amiga íntima para sí y su memoria, aunque no haya dejado de hacer referencias a ella a lo largo de toda la novela que, por el simple hecho de atreverse a realizarlas, subvierten las normas sociales heterosexistas y denotan un regusto homoerótico por la pasión y fascinación con la que únicamente describe a una amiga del instituto, su “primera amiga íntima”.

– Es el aire. Se ha levantado un aire terrible.

Al final del capítulo los dos están de acuerdo en que tanto C. como el hombre de negro entienden de literatura: “Hoy lo ha dejado claro”. La voz narrativa en su desdoblamiento ‘masculino’ se muestra satisfecha con su confesión: ¿Y sabe lo que más le agradezco?. . . que me haya dejado compartir el secreto de Bergai. Se lo guardaré siempre, lo juro (171).

Este acto de confesión narrativa podría considerarse lo que coloquialmente se conoce como ‘salida del armario’. Su confesión, arma de control heterosexista del discurso lesbiano (Pertusa 18), sería catalogada de ‘desviada’ y propia de una fugada, reforzándose así el proceso de etiquetación del sujeto *queer* como enfermo, miedo que expresa C. a lo largo de la novela. Pero esto no llega a ocurrir, ya que como defiende Pertusa, se produce un proceso de re-velación o re-ocultamiento de la identidad lésbica, puesto que el hombre de negro promete guardarle el secreto y no desvelar su identidad públicamente. Podríamos afirmar que C. ha aceptado su deseo no heteronormativo en su identidad híbrida, pero que se niega a hacerlo público. Y es que es muy difícil vencer a los “fantômes du passé” (Gaité, *El cuarto* 103), superar la agorafobia y abrir nuevos espacios donde antes “[n]o tenía un lugar preparado para aquellos conceptos” (166) y “escapar a los esquemas literarios de la primera juventud, por mucho que más tarde se reniegue de ellos” (122). Al aceptar su identidad, el confesar[se] o re-velar su secreto mejor guardado, Bergai, C. está lanzando “los trapos sucios que cada uno mantenía ocultos a los demás y asumir una identidad que se concebía contraria a las normas de conducta social y moral aceptadas e impuestas globalmente” (199) y necesita replegar sus proyecciones y fundirlas en un sólo ‘Yo’ para afrontar la agorafobia de esa ventana que se abre con una ráfaga de aire, metáfora del exterior, de la sociedad ante la que tiene que representar su papel:

[d]e pronto, un golpe a mis espaldas, acompañado de una ráfaga de frío, me hace comprender que la puerta de la terraza se ha abierto violentamente. Ahogo un grito y de un salto salvo la distancia que nos separa y me abrazo a su cuello... Siento su pecho latiendo contra el mío, sus manos sobre mi pelo que el viento alborota. Cierro los ojos, estoy temblando. (171)

Bien es cierto que el Yo ‘hombre’ de negro protege a C., la cuida y la protege en una estética equiparable a la de las novelas rosas y que una lectura al uso desvelaría un gran amor entre el ‘hombre’ de negro-κόσμος, galán y protector de C., débil, χάοtica y temerosa. Sin embargo, nuestro análisis de estos personajes al “desuso” ha re-velado la perlaboración psicoanalítica por la que los diferentes egos reprimidos retornan fantasmalmente para fundirse y confundirse en el persona/personaje híbrido de C. No obstante, como ya hemos comentado, siempre hay una jerarquía en la abyección y las proyecciones abyectas se alían para reprimir al epítome del abyecto: la sexualidad no heteronormativa que quedará recluida en la maleta de doble fondo en el desván.

El *pharmakon* perlaborativo por su componente químico quiasmico –veneno, medicina– produce un efecto ambivalente puesto que la novela acaba como empieza: con el ciclo perlaborativo iniciado por la cajita dorada donde se guardan las píldoras que inician el proceso: “mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada” (182), lo que implica que la perlaboración es necesaria pero dolorosa porque el trauma no se cura completamente y C. sigue reprimiendo su deseo no heteronormativo. Como afirma Gloria Careaga Pérez: “este es el hecho más cruel: la sociedad exige el silencio como la amenaza constante del rechazo social y la marginación como condición para poder estar pero no ser” (14).

Irónicamente *El cuarto de atrás* acaba cuando C. termina de escribir la novela intradiegética del mismo título –que a su vez está habitada palimpsépticamente por la novela por entregas que el personaje C. escribió en su infancia con su amiga especial–, re-velándonos así la teatralidad, artificialidad y el carácter performativo del género textual, y como hemos visto, también sexual.

VI. La re-velación del fantasma a través del palimpsesto en *La voz dormida*

Lo que es visible puede
contener lo invisible, lo
audible puede contener lo
inaudible, lo paralelo
impalpable y, quizás
también, lo pensable puede
contener lo impensable
(Novalis en Pau)

La voz dormida (2002) es la última novela que escribió Dulce Chacón³⁷. Su acogida por la mayoría de la crítica fue muy favorable por ser una novela pionera en la ruptura del silencio de los más vencidos de los vencidos: las mujeres y los niños republicanos que perdieron la Guerra Civil española (1936-39) y que fueron prisioneros en los sistemas carcelarios franquistas. Su novela se encarga de despertar una multiplicidad de voces silenciadas, no solo por la durísima represión franquista, sino también por el conocido como el “pacto de silencio” que muchos han considerado consecuencia de la *Ley de Amnistía*³⁸ de 1977 y de la subsiguiente impunidad de los crímenes perpetrados por el régimen franquista.

Este ensayo se propone re-velar la relación homoerótica entre los personajes de Reme y Tomasa en *La voz dormida*, una obra que da voz y recupera la memoria y la dignidad del epítome de lo abyecto dentro del régimen franquista: las lesbianas. Para ello, en base a los mecanismos de formación del imaginario nacional franquista a

³⁷ Sin embargo, ella no sabía que sería la última, porque, al igual que el personaje de Hortensia, no sabía que iba a morir. Dulce Chacón falleció el 3 de diciembre de 2003, un mes después de que le diagnosticaran el cáncer de páncreas que acabó con su vida. El grupo de rock *Barricada* publicó un álbum en el 2009 titulado *La tierra está sorda* basado en la Guerra Civil. Según Villareal, miembro del grupo, fue la lectura de *La voz dormida* de Dulce Chacón, lo que le hizo componer este álbum para dar voz a los vencidos. Su canción *Hasta siempre, Tensi*, reproduce partes extraídas literalmente de *La Voz dormida* de Dulce Chacón, dando así voz espectral ventrílocua al personaje intradiegetico Hortensia y a su doble extradiegético, su autora o dadora de voz, Dulce Chacón. Ambas escribían para no morir, como la propia autora reconocerá en una entrevista de televisión, sin embargo, ambas murieron. Véase minuto 2:21: <http://www.youtube.com/watch?v=W6TXVLuS8v8>

³⁸ Sartorius y Alfaya arguyen que el término ‘amnistía’ fue confundido con el de ‘amnesia’ (11).

través de los procesos de abyección que ya hemos explicado con anterioridad³⁹, me detendré en el estudio de testimonios reales de presas republicanas víctimas de sistemas carcelarios franquistas y de campos de concentración hitlerianos para concluir que la represión sexual suponía la base de la integridad de su identidad personal y colectiva. Por último, en base a todo lo anterior, y a partir de la teoría de la recepción de Stanley Fish y del concepto del palimpsesto que Sandra Gilbert y Susan Gubar expusieron en su ya clásico *La loca del desván*, pretendo mostrar el posible deseo homoerótico re-velado entre Tomasa y Reme en *La voz dormida*.

Pero antes de “ponernos manos a la obra”, es necesario contextualizar la novela en relación a los estudios ya realizados por la crítica literaria en relación a la memoria histórica. Es importante destacar tanto el artículo de Amanda L. Matousek, como el de Mazal Oaknin, que se encargan de poner de manifiesto los procesos franquistas de mitificación del rol de la mujer para analizar cómo Dulce Chacón los deconstruye mediante la subversión de los roles de género establecidos normativamente. No obstante, ambas críticas hacen referencia a la mezcla del testimonio con la ficción y a la posible manipulación que existe en la labor autoral. Matousek reconoce que las cualidades de las presas “se amplifican en la obra” (71) y Oaknin marca el uso de la técnica narrativa de la prolepsis⁴⁰ por parte de un narrador omnisciente externo a la Historia oficial y al testimonio (memoria) como posible evidencia de la re-mitificación paternalista de Chacón de los vencidos y aplica, además, la teoría del subalterno de Spivak a *La voz dormida*. Oaknin concluye que la obra rompe con la subalternidad de los personajes, no sólo a través del efecto de la técnica narrativa de la prolepsis que “podría servir para llamar la atención sobre el

³⁹ Véase IV. Metodología y enfoque.

⁴⁰ “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia” (Chacón 13). “No. Elvira no va a morir” (34).

mutismo de los personajes, consecuencia de la represión que sufren”⁴¹, sino al dotarles de voz según avanza la narración con la inclusión del recurso formal del diálogo⁴² a partir del cual cuentan sus propias vivencias en primera persona (n.pág.). Sin embargo, aunque la Oakin alabe, como la mayoría de críticos, el trabajo de dignificación de la memoria de las presas durante el franquismo, es consciente de las limitaciones de dicha obra. Esta justificación a toda costa del trabajo de Chacón en *La voz dormida* se podría explicar a través de la siguiente advertencia de Jo Labanyi:

There is a danger, in the texts that are opting for documentary realism, of producing a ‘feel-good factor’ that makes readers or spectators feel morally improved by having momentarily ‘shared’ the suffering represented in the text, without going on to make any connection with the present. (112)

De hecho, la voz de ese narrador omnisciente, que se coloca por encima del resto de las voces y en muchos capítulos tiene la última palabra, destila pretensión de veracidad moral de esta voz sobre las demás. Por tanto, la hipótesis inicial que tanto han alabado los críticos de que la superposición de documentos históricos oficiales a la memoria de presas políticas reales deconstruye los mitos fundacionales franquistas, se vería contrarrestada por la ausencia de un distanciamiento crítico o de la metaficción histórica por la que aboga Linda Hutcheon, lo que conllevaría a su vez la creación del mito de la verdad moral de la izquierda⁴³.

Por otro lado, en base a los mecanismos de formación del imaginario nacional franquista y si recordamos que según Vallejo Nájera las mujeres tenían propensión natural al crimen -con el consiguiente alto grado de marginalización que esto conlleva- la mujer “roja” se convierte en la abyecta, cuya existencia debe negarse, proscribirse y relegarse fuera del orden simbólico, a la prisión, para garantizar la

⁴¹La prolepsis en *La voz dormida*, al igual que la paralepsis en *El cuarto de atrás*, sirven de técnicas narrativas que construyen un silencio comunicativo.

⁴² Volveremos más adelante a este aspecto para destacar qué temáticas o traumas se expresan a través del diálogo y cuáles no.

⁴³ Desde esta nueva perspectiva podemos comprender mucho mejor otros términos utilizados para referirse a la apabullante necesidad contemporánea de recordar el pasado: ‘presentismo’ (Hartog), ‘bulimia conmemorativa’ (Nora) e ‘ideologización de la memoria’ (Bensoussan).

existencia e integridad del imaginario nacional franquista a través de su ausencia. Precisamente con ese fin, las presas políticas se contabilizaron incluidas con “las comunes”, lo que les otorgaba la categoría de delincuentes. La mísera España de posguerra llevó a muchas⁴⁴ mujeres a ejercer la prostitución como único medio de supervivencia, lo que, como consecuencia de la ilegalización de su práctica callejera entre las menores de veintitrés años⁴⁵, aumentó considerablemente la población reclusa de prostitutas en las cárceles. Este hecho, junto al discurso oficial que igualaba a las mujeres que rompían con el imperativo moral del orden simbólico franquista con ‘la prostituta’, raíz de la delincuencia y del mal por antonomasia, provocó que a todas las presas se les considerara prostitutas⁴⁶. El régimen franquista, especialmente feroz con ‘las rojas’ (Preston 207 y Nuñez Díaz-Balart 18), se encargó de desmoralizar y debilitar moralmente a las presas políticas no sólo negando y borrando su identidad como ‘políticas’ y su participación en la resistencia activa antifranquista⁴⁷, sino también a través de métodos directos e indirectos de represión física y psicológica. Entre los ejemplos de represión directa podríamos incluir la humillación, la tortura y el castigo, como bien podemos observar en el plano intradieético cuando el sacerdote insulta a las presas en la homilía: “[s]ois escoria, y por eso estáis aquí. Y si no conocéis la palabra, yo os voy a decir lo que significa escoria. Mierda, significa mierda” (123), o cuando La Veneno le corta la melena a Elvira (150), igual que le ocurrió a Reme, la que, además, consigue burlar el aceite de ricino porque “el mancebo del boticario la quería bien. Y preparó un litro de cualquier otra cosa en la rebotica cuando el niño tontito le pidió ricino, que iban a purgar a su madre” (51).

⁴⁴ Vinyes contabiliza unas 50.000 mujeres ejerciéndola solo en la Barcelona de la posguerra (59-60).

⁴⁵ La prostitución de burdel estuvo reglamentada hasta el 1956 (Osborne, “El rol de la sexualidad” 3).

⁴⁶ C. García cuenta cómo en el proceso de traslado de una prisión a otra ocurrió lo siguiente: “Pues mira esas presas; y dice: serán putas. Y una que oyó: serán putas, dice: Putas no, ahora si por putas entiendes comunistas, somos comunistas” (149-159).

⁴⁷ Véase Linhard, Lines y Graham sobre la participación de la mujer en la Guerra Civil y en la guerrilla.

Entre los métodos indirectos de represión podríamos nombrar el hacinamiento y sus consecuentes condiciones de insalubridad, la escasez de alimentos y la desatención médica, todos ellos métodos denunciados tanto por los personajes de *La voz dormida*: “[e]sto es inmundicia [...] Tiña, tifus, piojos, chinches, disentería, esto es una indecencia” (133), como por el narrador omnisciente: “las enfermas compartían los lechos de sábanas escasas de limpieza y faltos de mantas” (182). A todos estos métodos debemos añadir que la convivencia de las presas políticas con “las comunes”, a las que se les otorgaban privilegios y cargos a cambio de ser deladoras, fue un mecanismo consciente para desarticular la vida política de las presas, fomentar su enfrentamiento, y por tanto, minar su resistencia. Así lo expresaba Núñez Targa:

mezcladas con nosotras [...] hay también gentes de mal vivir [,] ladronas, “piculinas” y otras hierbas. Hay, sobre todo, las “tortis” que están como quieren con la dirección. Hay hasta una de ellas que es célebre, la Juanita la Torero, que se pone por los pasillos a piropear a las muchachas, como un tío. Anda por ahí liada con algunas funcionarias, que son del “gremio” ... Las traen aquí a posta, a ver si picamos y hacen de nosotras mujeres viciosas y degeneradas, porque saben que es la manera más segura de hacernos abandonar la lucha. Pero se rompen los dientes (35).

Ante estas circunstancias, las presas políticas desarrollaron mecanismos de disciplina y organización muy estrictos para resistir y mantener su identidad como “políticas”, lo que como veremos, resultaría incompatible con cualquier expresión de la sexualidad que justificara su naturalización como presas comunes. Así pues, la colectividad y el partido estaban por encima de cualquier individualismo, como pone de manifiesto el rencor de Tomasa a Reme por haber abandonado la causa y conformarse con contar su historia (memoria), aceptando que ésta no forme parte de la Historia oficial:

[y] por eso mira a Reme con desdén cuando Reme se incorpora a la fila. Porque Reme ha abandonado. Se ha vuelto mansa. Reme no sabe valorar el sacrificio de los que siguen cayendo. Ella es una derrotista, que solo sabe contar los muertos. Ella sólo sabe llorarlos. Y cuenta su historia, su pequeña historia, siempre que puede, como si su historia se acabara aquí. Pero no acaba aquí. Desde luego que no, y Tomasa no piensa contar la suya hasta que esto no

haya acabado. Y será lejos de este lugar. Lejos. Observa a Reme. Y Reme se incorpora a la mansedumbre de la fila ignorando su desdén (31).⁴⁸

En un excelente y pionero estudio sobre la sexualidad femenina dentro del franquismo y la democracia, Raquel Osborne analiza la sexualidad como frontera entre presas políticas y comunes en las cárceles del primer franquismo y lo compara con el comportamiento similar de las presas políticas francesas y catalanas en relación a las asociales (triángulo negro⁴⁹) y *julots* (prostitutas lesbianas) alemanas en el campo de concentración de Ravensbrück⁵⁰. Dentro de las instituciones totales, como son las prisiones o los campos de concentración, las únicas formas posibles de expresión consentida de la sexualidad⁵¹ son el autoerotismo y el homoerotismo femeninos. No en vano, aunque la conciencia popular e incluso la de gran número de investigadores y académicos niegue la posibilidad de investigar sobre sexualidades no normativas durante el franquismo – “[e]n la España de Franco no había maricones ... y punto” (Torres 165), “pero si no hay nada”, “pero si eso no era posible” (Osborne, “La sexualidad como frontera” 59) –, como prueban los estudios de Sabater Tomás, los del alemán Von Henting y el libro del doctor Ramón Serrano Vicens *Informe sexual de la mujer española*⁵², las relaciones lésbicas existían y preocupaban no solo al régimen franquista, sino también a las presas políticas comunistas, como muestran

⁴⁸ Nótese el número de veces que nombra a Reme en un párrafo de tan solo seis líneas: seis veces.

⁴⁹ Dentro del sistema nazi de clasificación de los presos en los campos de concentración, el triángulo negro estaba reservado a los “asociales”. Dentro de esta definición entraban los vagabundos, los gitanos, los anarquistas y algunas mujeres consideradas una amenaza para los valores de la familia: las lesbianas y las prostitutas.

⁵⁰ Ravensbrück fue el campo de concentración de mujeres más grande del tercer Reich. Bonnet calcula que hubo entre 100.000 y 300.000 detenidas entre 1939 y 1945.

Consúltese *Testimony from the Nazi Camps* de Hutton para constatar los paralelismos existentes entre los campos de concentración nazis y las cárceles franquistas en la construcción de la sexualidad como línea infranqueable entre las presas políticas y “las comunes”.

Para mayor información testimonial véase Bonnet, Buber-Newmann, Dupláu Fernández (para acceder al testimonio de Neus Català) y Núñez Targa.

⁵¹ No consideraremos el abuso sexual en esta argumentación. Sin embargo, en los testimonios podemos encontrar casos de abuso sexual de las carceleras (en ocasiones monjas) que intentaban ligar con las presas. Además, existe un testimonio escalofriante de Carmen Chicharro, presa política durante el franquismo, para la revista *Interviú* (Bayo 14-17).

⁵² Según Serrano Vicens, cuyo trabajo no pudo ser publicado hasta 1975, un 36% de las 1417 mujeres entrevistadas reconoció haber tenido alguna experiencia homosexual (170).

sus testimonios, propios de la mentalidad de la clase trabajadora de la época. El propio Carrillo manifestaba recientemente que:

en el movimiento obrero español existía una mentalidad muy estrecha en cuanto a las relaciones sexuales. Era una moral no muy alejada de la católica. Eso pasaba –y es sinceramente es la primera vez que me lo planteo– porque los militantes sentían el prurito de querer dar ejemplo a la sociedad, de tener que ser mejores que todos los demás ciudadanos, de mostrarse como personas ejemplares, como auténticos virtuosos, puros, inmaculados. (citado en Barba 117)

Esta pacata moralidad se manifiesta en los testimonios de las presas, como el de Soledad Real: “[p]ersonalmente la homosexualidad es algo que me produce náuseas, que no lo concibo. Y yo he presenciado en la cárcel marranadas y cosas que no las acepto. Yo he entrado en Málaga en una sala y he encontrado a una tía encima de otra y me han dicho: oye, si no te gusta te vas” (C. García, 146-147). Tomasa Cuevas declara en la misma línea que “daba asco vivir junto a ellas [las presas comunes], porque además, al faltarles la calle, la diversión, eran tan inmorales que incluso había invertidas, llegaban a un descaro que nos vimos obligadas a denunciar algunos casos a las oficinas” (Cuevas Gutiérrez 121-122). En ambos casos, aunque más explícitamente en el testimonio de Tomasa Cueva, pareciera que entre las presas políticas no se dieran casos de lesbianismo. Sin embargo, aunque ese fuera el deseo de las presas políticas: “[n]osotras sabíamos que el problema existía y que entre nosotras se dio en casos aislados, pero se han guardado las formas de tal modo que nunca se ha tenido que abordar. Entonces había esta táctica hipócrita de, no había escándalo no había problema, y no había necesidad de meterse con él” (C. García 146). Como advierte Osborne (“La sexualidad como frontera” 73), la explicación a este escaso número se basaba en el silencio, en la invisibilidad, la misma estrategia que se utilizaba fuera del sistema carcelario también. Además, “la camarada que caía en esto del lesbianismo se marginaba ella de por sí, porque sabía que la situación estaba

planteada como que una cosa u otra, pues entre nosotras no estaba permitida esta relación” (C. García 146), “se las separaba inmediatamente del partido” (188). “Estos contados casos fueron lapidados e hicieron historia: la expulsión, el desprecio y el aislamiento les siguió por donde pasaba” (Doña 281) porque “nadie podía permitirse el lujo del personalismo. La colectividad tenía que estar por encima de cualquier otro interés, [...] había que esconder y refrenar lo que no se podía corregir” (142), “las débiles no tenían lugar entre ellas” (281).

Así pues, a partir de estos testimonios podemos observar cómo dentro del sistema carcelario abyecto, encontramos el epítome de la abyección: las lesbianas, a través de las cuales y en oposición dicotómica negativa, las presas políticas construían y mantenían su propia identidad como estrategia de supervivencia a circunstancias opresoras inhumanas. El intento de negación de la existencia de lesbianas “rojas” dentro del microcosmos carcelario, corresponde a la negación de la existencia y la expresión del deseo homoerótico entre mujeres a escala global con el convencimiento de que lo que no se nombra, no existe. Esta invisibilidad se manifiesta en que sólo una mujer sufriera represión bajo la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* de 1970 (vigente hasta 1978) (Platero, “Lesboerotismo” 32). Juliano y Osborne explican en el prólogo del libro *Lesbianas. Discursos y representaciones* que esta ‘invisibilización’ se debe al mayor cuestionamiento y subversión de los roles de género que provoca la lesbiana, frente a las prostitutas, que realizan prácticas permitidas en condiciones no aceptadas por el orden simbólico. Otra causa es el deseo de las mujeres lesbianas de no hacerse notar, que coincide con la “endoculturación orientada a lo privado y a no crear problemas y sufrimiento en la familia” (“Dossier: Barrer debajo” 14), valores internalizados a través de controles informales de socialización como la familia y el rito de la confesión católica.

Por último, en base a todo lo anterior, y a partir de la teoría de la recepción de Fish y del concepto del palimpsesto que Gilbert y Gubar expusieron en su ya clásico *La loca del desván*, pretendo dar voz al posible deseo homoerótico re-velado entre Tomasa y Reme en *La voz dormida*. Para ello debemos rastrear dicha relación de su comienzo a su fin en el plano intradieгético. Los artículos analizados aquí solo hacen mención al “entendimiento mutuo entre Reme y Tomasa” (Matousek 74), que destaca por encima de la solidaridad y hermandad que reinan entre las presas, y a la cabecita del cinturón de Joaquina que Tomasa comparte con Reme (Oaknin 12), lo que considero esbozos incompletos de su compleja y fluida relación. El primer atisbo de su relación nos lo proporcionan las propias Reme y Tomasa en una discusión sobre si la “guardia civila” va a hacer algo para ayudar a Elvira, que está enferma:

- Habrá que avisar a la guardia civila.
 - Para el caso que te va a hacer.
 - Reme dejó de anudar la trenza de Hortensia.
 - Yo voy a ir.
 - Pues ve, ya volverás.
 - Cuidado que eres refunfuñona, Tomasa. Únicamente sabes refunfuñar que refunfuñar. Refunfuña únicamente, carajo.
- Tomasa puso en jarras los brazos bajo su toca de lana y se le encaró:
- ¿Y qué otro carajo se puede hacer aquí? (19)

Sin embargo, el narrador omnisciente nos tranquiliza advirtiendо que: “las discusiones de Tomasa y Reme nunca duraban mucho. Antes de que se acalararan, mediaba Hortensia entre ellas y las calmaba sin mucha dificultad” (19), lo que implica, como también señala Matousek, las frecuentes pero poco transcendentales disputas entre Tomasa y Reme. Esta disputa termina con “la extremeña de piel cetrina [que] expresa un Ya te lo dije sin pronunciar palabra, bajando a la vez la barbilla y las pestañas al tiempo que tuerce los labios, bien apretados” (20-21), a lo que le sigue una reconciliación sobreentendida y silenciosa; la mirada entre Reme y Tomasa cuando Elvirita llama a su madre entre delirios (22). La segunda interacción entre ambas, que

ya hemos mencionado con anterioridad, esclarece el origen de sus desencuentros: Tomasa mira a Reme con desdén por colocarse sumisamente en la fila para ir al taller de costura, por haberse resignado y abandonado la causa comunista, la causa colectiva. No obstante, este desencuentro tampoco durará mucho porque el desdén se convierte en sonrisa cómplice cuando Elvira pregunta si se va a morir (34)⁵³. La complicidad entre ellas vuelve a surgir cuando Reme se arriesga a ser castigada al cantar la *Internacional* a media voz para “intentar desviar la atención de Mercedes, que ha vuelto a alzar la mano contra Tomasa” (46). Tras el acto de hermandad y solidaridad colectivo de unirse todas al canto desafinado de Reme, nos encontramos con Tomasa sola en la celda de aislamiento. La que en otras muchas ocasiones “se niega a llorar. Se niega. No conseguirán desmoralizarla⁵⁴” (193), porque “llorar es perder el control. Y a Tomasa no le gusta perderlo ... ahora, en la soledad de la celda de aislamiento donde Mercedes la ha castigado, se le escapa una lagrimilla pensando en Reme. Y durante los quince días de su encierro, atraparé más de una en sus pestañas y las retirará con el nudillo del dedo índice sin permitirles caer. Pensaré en Reme ... Resistirá, barreré su celda pensando en Reme. Recordando su mirada en el momento que empezó a cantar” (48). Y no solo llora al reflexionar sobre aspectos positivos de Reme, sino que también recuerda, sonriendo, los defectos de ésta, que, a la luz del amor parecen más dulces: “Reme no sabe cantar. No sabe, aunque se empeñe en endulzar las cosas cantando. No sabe, aunque se empeñe en decir que su madre le enseñó a cantar al mismo tiempo que a coser, y que de ella aprendió a que las cosas amargas hay que tragarlas deprisa, y que pierden sabor si se les pone el azúcar de una canción”. Le sonrío y le llora como es: “[a]sí es la Reme. Pura

⁵³ No en vano el sabio refranero popular recoge el famoso: “los que se pelean, se desean”.

⁵⁴ Los otros dos momentos en los que llora serán cuando se entere de la muerte de Hortensia sin haberse podido despedir de ella y cuenta su historia para resistir (al haber vencido el llanto contra el que luchaba como fundamento de su resistencia e identidad) y cuando se separa de Reme, como veremos más adelante.

inocencia. Inocente y tan mayor. Y por eso está aquí. Por inocente” (48). Tomasa intenta dormir, pero el hambre, el frío y la incomodidad del suelo no se lo permiten. En esta situación extrema, sus pensamientos se dirigen de nuevo obsesivamente a Reme, cuya voz, en medio del delirio de la soledad y del hambre comparará con una cáscara de huevo al romperse: “[p]ensará en la Reme. ... Pensará en la Reme, en su voz de cáscara de huevo, cuando se rompe para echarlo al plato y hacer una buena tortilla de patatas, con muchas patatas y con muchos huevos” (49). Resulta curioso que Tomasa piense en una tortilla, puesto que la manera popular más habitual de referirse a las lesbianas en aquella época era el adjetivo peyorativo ‘tortillera’, que aunque proviene del latín ‘tortilis’ > tortilla o ‘torctus’> torta (palabra utilizada en Argentina) que significa torcido (*queer*), la gente lo relacionaba por etimología popular con ‘romper huevos’ como rechazo a los genitales masculinos. Fruto del hambre y/o de la obsesión con Reme, “se le está llenando la boca de saliva” (50). Sin embargo, pronto rectifica y afirma que “la voz de Reme es la de un gallo negro en una noche negra” (51). Este segundo adjetivo también resulta curioso, puesto que este animal representa potencia y deseo sexual en muchas culturas. Y es que aunque la sexualidad se constituyera como frontera entre presas comunes y políticas, esto no quiere decir que éstas últimas no tuvieran que luchar contra sus apetencias o deseos sexuales, como bien explica Soledad Real en sus testimonios: “[h]ay algo que es cierto, las crisis. Que existía la falta del contacto físico, la falta del compañero, la falta de la caricia, y que las que no se arriesgaban a tener contacto con las de su propio sexo se mantenían a fuerza de duchas frías, a fuerza de recuerdo, o por lo que te inventabas” (C. García 147). En este contexto, como señala Buber-Newmann respecto a los campos de concentración nazis de mujeres, “la pérdida de libertad no implica la pérdida de la necesidad de amor” y “las amistades apasionadas eran tan frecuentes

entre las políticas como entre las asociales y las delincuentes. Las relaciones amorosas entre las políticas sólo se diferenciaban de las relaciones entre las asociales o delincuentes en que las primeras solían quedarse en platónicas mientras que las segundas adquirirían un carácter marcadamente lesbiano” (64). De hecho, la obsesión de Tomasa por Reme, no dista mucho del testimonio de Buber-Newmann respecto a Milena en un campo de concentración nazi:

Tras algunas palabras de despedida, después del usual ¡hasta la vista!, regresé corriendo a mi barracón sin saber muy bien lo que me pasaba. Permanecí el resto del día ciega y sorda a todo. El nombre de Milena llenaba todo mi ser, y me sumergí voluptuosamente en su agradable sonoridad. Únicamente quien haya estado solo entre miles de personas, y además en un campo de concentración, es capaz de calibrar la vehemencia de mis sentimientos”. (15)

Así pues, el nombre de Reme, pronunciado obsesivamente por Tomasa veintitrés veces en cinco páginas (48-52), al igual que el de Milena para Buber-Newman, llena todo su ser, todos sus pensamientos y toda la sala de aislamiento. Poco rato después, la extremeña llora de nuevo por Reme y por último, afirma que “la voz de Reme es del color de la ceniza cuando está limpia” (52), símbolo relacionado con el final del carnaval y el comienzo de la cuaresma por la que se quema el caos del mundo al revés del carnaval para purificar y regenerar el orden (doctrina católica y mito fundacional del franquismo). Desde este punto de vista, Tomasa, la que más rebeldía muestra contra el nacionalcatolicismo, como materializa en el sacrilegio de morder la figura del niño Jesús el día de Navidad, podría estar imbuida de manera inconsciente, como reflexionaba Carrillo, por una moralidad sexual pacata muy próxima a la católica y, por consiguiente, la metáfora de la ceniza podría expresar su arrepentimiento por los deseos sexuales que ha tenido hacia Reme unos momentos antes en la soledad de la celda de aislamiento. Además, su identidad como presa política exige su abstinencia sexual y el silencio como frontera frente a las otras, las presas comunes. En otro momento, recuerda a las “trece rosas” y en especial a Joaquina, que pidió a una

compañera que repartiera las cabecitas de su cinturón “entre las mejores, hasta donde llegue” (193). Tomasa tuvo la suerte de formar parte de las elegidas y todavía atesora una cabecita del cinturón de Joaquina, cuya descripción física por parte de Tomasa, muy escasa y parca en este tipo de descripciones por lo general, enfatiza su belleza: “Joaquina era muy guapa, tenía pelo liso, los ojos negros, y grande la boca” (193). Al hablar de Josefina, en una espiral onírica de pensamientos propios de la divagación solitaria, piensa en cómo intentó regarle su cabecita negra a Reme, lo que implica que le considera una de las mejores, digna de sacrificar su fetiche cabecita negra: “Tomasa quiso regalársela a Reme, porque Reme no tenía ninguna. Pero Reme no la aceptó. – Guárdala tú. / – Bueno, la guardo yo pero es de las dos” (192-193). Como afirma Oaknin, Elvira también “atesora una, símbolo de la solidaridad con otras mujeres en su misma situación” (12), pero Tomasa comparte su cabecita con Reme. Es importante destacar que no todas poseen una, porque Hortensia tampoco tiene ninguna, por lo que el gesto de Tomasa hacia Reme tiene un gran significado en cuanto que es el deseo de Reme y de Tomasa que les pertenezca a ambas y que constituya su símbolo fetiche de unión. La convivencia en la cárcel continúa entre los ‘*rifirrafes*’ típicos entre Tomasa y Reme, aunque estos disminuirán con la incorporación de Tomasa al taller de costura cuando se entera de que se están encargando de coser uniformes para la guerrilla. Este detalle, lejos de ser circunstancial, es importante para comprender el cambio de percepción de Tomasa hacia Reme, a la que no solo “se le ocurrió cantar [la Internacional], con lo taimada que es” (52) para evitar que le siguieran pegando, sino que se muestra comprometida con la causa poniéndose en peligro al coser uniformes para la guerrilla. No obstante, será el fin de la convivencia en la cárcel el que marque un hito en su relación: Tomasa entra en un estado de desesperación porque no puede sobrellevar la ausencia de

Reme: “[l]a desesperación es una forma de negar la verdad, cuando asumirla supone aceptar un dolor insoportable. El cuerpo se niega, se rebela. El sentimiento ruge. Y Tomasa se deshace por dentro y por fuera en un rincón de la celda. Sentada en la silla de Reme se deshace. Porque Reme se ha ido. Sí. Reme se ha ido. Y Tomasa rumia su desconcierto moviendo la cabeza a derecha y a izquierda” (275). Su dolor psicológico es tan grande que no siente el dolor físico que se autoinfringe para tratar de aliviar el dolor por la ausencia de Reme: “[s]e araña la cara. Rumia su alarido. Se muerde los labios. Mira hacia el frente. La pared. Mira hacia el suelo. Echa de golpe la nuca hacia atrás. Muros. No siente dolor. Se muerde los labios y niega con la cabeza. Se araña los brazos ... Reme se ha ido” (275). Se niega a compartir su dolor con Josefina, quien impedirá durante muchas noches que se destroce la cara y los brazos con las uñas. Piensa en Reme y en la posibilidad de no volver a verla, por lo que se abandona a los “recuerdos de Reme”, a los momentos alegres: “Reme sonrío a Tomasa” (276), y a la amarga despedida: “[p]orque Reme se ha ido” ... se ha llevado con ella la maleta de Elvira y la última sonrisa de Tomasa” (278). Asimismo, es importante destacar de nuevo la transmisión de objetos-fetiches, puesto que esta vez es Tomasa la que se niega a quedarse con la silla de Reme: “[d]e ninguna manera, te la regaló tu marido”, a pesar de que Reme va a reencontrarse con Benjamín nada más que comience su libertad condicional. Reme, insiste: “[y] yo te la regalo a ti”, quizá más práctica, poco apegada al dicho popular de “lo que se regala, no se regala, ni se vende”, o como gesto simbólico de su unión con Tomasa por encima de la de su marido, ya que Tomasa contesta de forma muy similar a la negociación sobre quién guardaría la cabecita de Elvira: “[b]ueno, yo te la guardo” (278), lo que enfatiza la complicidad y el interés de ambas en tener un objeto simbólico de comunión más allá de una posesión monodireccional del objeto.

Pasemos ahora a la representación de la relación de Reme con su marido, al que ésta solo se refiere como: “el pobre Benjamín”. En contraste con el amor que profusa Hortensia a Felipe y Pepita a Paulino/Jaime, en el que ambos son centro de sus pensamientos y de su dolor por la ausencia del ser querido, Reme nunca menciona que necesite, ni que quiera al “pobre Benjamín”. De hecho, Oaknin enfatiza la extrapolación del estereotipo femenino de esposa abnegada a Benjamín (12), lo que lo convierte en un ente femenino y por tanto asexuado dentro del orden simbólico franquista. Además, será el propio Benjamín el que se incomode ante dicho sobrenombre el día en el que Reme sale de la cárcel: “– Pobre Benjamín. / – ¿Por qué me llamas siempre pobre Benjamín? Eres tú la que tiene que aprender a andar. / – Porque eres muy bueno. / – Muy bueno, muy bueno, déjate de pamplinas” (279). No en vano, será el narrador omnisciente el que revele la poca pasión que reinaba en su relación hasta la noche en la que Reme sale de la cárcel, la misma institución que impondrá a su relación la distancia que les hará enamorarse: “por primera vez, las palabras de Reme y Benjamín hablaron de amor. La ternura venció al pudor que hasta entonces habían sentido. Ambos olvidaron el recato, el miedo a pronunciar el nombre del otro en un gemido. – Benjamín. / – Reme, mi Reme. Él le quitó el camisón por primera vez. Ella acarició todo el cuerpo de su esposo, por primera vez en veintisiete años de matrimonio” (281). Sin embargo, tras su primera noche de sexo apasionado con su marido, lo primero en lo que piensa Reme es en Tomasa: “[s]i la viera Tomasa. Si Tomasa pudiera verla. Aunque es mejor que no la vea. Pobre Tomasa” (281). “Pobre Tomasa”, de la misma manera a la que se refería a Benjamín hasta ahora, que tras la intimidad del acto sexual se convierte en “Benjamín” a secas, al que de repente siente la necesidad de contar que “le he regalado la silla que me llevaste a *una* compañera de dentro” (281) (énfasis mío). La “pobre Tomasa” en el mundo interior

de Reme se convierte en “*una compañera de dentro*” en el terreno de la expresión, cuya identidad queda minusvalorada y ocultada por el artículo indeterminado (énfasis mío). El enmascaramiento de su relación no acaba aquí, pues cuando decide que “irá a esperarla el día que la suelten” y que “le escribirá cartas”, se da cuenta de que ella también debe ocultar su identidad: “[q]uerida hermana, así empezará la carta. Querida hermana, para que se la entreguen se hará pasar por su hermana ... sí, eso es, su hermana, porque tiene que ser familiar directo” (282), lo que niega cualquier posibilidad de que pueda existir una relación homoerótica entre mujeres que no se disfrace para burlar la censura dentro del orden simbólico franquista. Tomasa, por su parte, vuelve a la vida con las cartas de Reme que aprieta contra el pecho, busca con la mirada “la ventana de la galería número dos derecha” (284) y fanfarronea de ‘hermana’ con cuyas cartas le muestra que se preocupa por ella y le promete “que irá a esperarla a la puerta de Ventas cuando salga. Y así será. Reme tardará muchos años en poder cumplir su promesa. Pero la cumpliré.” (287). Reme irá a buscar a Tomasa, que temblorosa y “temiendo hasta el último momento que no fuera cierto” sale de la cárcel. Y allí estaba Reme que “esperaba a su hermana al otro lado. Cruzó *la acera* al ver salir a Tomasa, al ver su desconcierto, y caminó aprisa del brazo de Benjamín”, el que con la irrupción de Tomasa en la vida de Reme, volverá a convertirse en el “Pobre Benjamín” (348) (énfasis mío). “Tomasa se abrazó a ella” (348) y le habló de la silla y de la cabecita negra del cinturón de Joaquina, sus códigos de comunión, bajo la mirada cómplice de Benjamín: “[e]s de las dos. Ahora quiero que la lleves tú” (349). Tras brindar por la libertad: “[r]egresan al pueblo y se llevan a Tomasa con ellos, porque Tomasa quiere ver el mar y su casa está al lado del mar” (349).

Antes de concluir me gustaría hacer hincapié en el lenguaje que usan Tomasa y Reme (“compañera”, “hermana”) para referirse a su relación y en las técnicas

narrativas utilizadas para representar la relación entre ambas, puesto que si a partir de la teoría constructivista del lenguaje, éste sirve de motor de la construcción de la realidad, a lo que no se nombra, a lo nefasto, se le niega una identidad. Según apunta Raquel Platero en su artículo “Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista”:

de los pocos testimonios a los que tenemos acceso, frecuentemente encontramos que muchas de las mujeres que tenían relaciones con mujeres no conocían términos para autodenominarse, que estaban poseídas por ser el sentimiento de ser las únicas, que sentían la clandestinidad como su única opción o que incluso era impuesta por otras lesbianas, lo cual ha hecho que fácilmente aparecieran sentimientos negativos [como la homofobia internalizada que podíamos observar en Tomasa al recurrir a la metáfora de la ceniza]. (27)

Por otro lado, Matilde Albarracín nos revela las estrategias de un grupo de mujeres catalanas para reconocerse a través de la creación de un código común que les permitiera “entenderse”, ya que el lenguaje, como hemos apuntado antes, es el motor de la construcción de una identidad. Estas mujeres se llamaban “libreras” o “tebeos” (si eran jóvenes) o hablaban de “ser del asunto” o de “la familia”, como Reme y Tomasa, que se autodenominan hermanas (284-287, 384). Asimismo, me parece relevante destacar la obsesión de Tomasa por ver el mar más allá del explícito deseo de reencontrarse con su familia ahogada en el río, ya que el mar se utiliza como alegoría del deseo lésbico en multitud de obras de autoras que escribieron durante los años de la Transición como en *Te dejo el mar*, de Carme Riera, *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets o incluso años después fuera de las fronteras españolas en el ya clásico estudio: *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989* de Bonnie Zimmerman.

Respecto a las técnicas narrativas, me parece interesante retomar el artículo de Oakin y dialogar con él sobre la representación formal de la relación entre Reme y Tomasa. Como señala la crítica, la ruptura del silencio es gradual: en un primer

momento es la voz del narrador omnisciente la que permite a los personajes romper su silencio y transmitir “su miedo, su memoria y su sufrimiento (n.pág). En un segundo estadio, es un personaje subalterno el que da voz a la historia de otro personaje subalterno, como vemos en el ejemplo de Tomasa dando voz a la historia de la detención de Reme (48-52). En un tercer estadio se produce –según Oakin– la pérdida de la condición de subalterno cuando los personajes recuperan su agencia al contar en primera persona sus vivencias. Siguiendo el razonamiento de Oakin, podríamos concluir que este estadio se marca formalmente a través del uso del diálogo –o más bien de la marca formal del guión– como por ejemplo en el pasaje en el que Tomasa cuenta su historia a gritos desde su celda, aunque no dialogue –en el sentido estricto de la palabra– con un receptor (213-217). No obstante, es importante subrayar qué historia abyecta se cuenta y cuál no y cómo se marca formalmente la frontera entre lo nombrable y lo innombrable, puesto que como ya hemos analizado, existe una jerarquía dentro de la abyección.

La voz dormida se caracteriza por su narrador impersonal con alternancia de focalización externa e interna; un narrador que conoce el pasado y el futuro –desde y al que transita a través de la analepsis y la prolepsis– y que tiene acceso ilimitado a la intimidad, personalidad y sentimientos de los personajes, lo que crea un vínculo emocional entre lector y narración, narrador, focalizador y personaje e incluso entre autor, narrador y personajes. Este fuerte vínculo emocional se ve intensificado no sólo a partir de la sensación de oralidad que se marca de manera especial por la repetición del nombre de Reme veintitrés veces en cinco páginas (48-52); por la repetición de estructuras completas: “[p]ensará en la Reme” (49) y de adjetivos clave como “pobre” en aplicación alternante entre Benjamín (279/348) y Tomasa (281); o por la intercalación de diálogos rápidos, sino también a partir del uso de técnicas narrativas

como el monólogo narrado o del discurso indirecto libre (Genette), una modalidad que permite transmitir el discurso interior del personaje por medio de la voz del narrador. El discurso indirecto libre es una modalidad compleja a nivel lingüístico por la que el narrador presenta los pensamientos del personaje palabra por palabra pero en tercera persona y adaptando los tiempos verbales del discurso interior a los de la narración. De todos los usos de dicha técnica narrativa, es necesario destacar su utilización en los capítulos en los que Tomasa está recluida en la celda de aislamiento y piensa sobre todo en Reme (48-56, 191-194 y 275-278) –en contraste con el uso del diálogo para contar la historia del asesinato de su familia, lo que podríamos considerar su reivindicación como “presa política” (213-27)– y en el de Reme pensando en Tomasa después del acto sexual⁵⁵ con Benjamín (279-282). Estos pasajes se caracterizan, además de por su longitud, por la fuerte sensación de oralidad que resalta aun más por el hecho de no marcarse a través de la técnica narrativa del diálogo e incluso por enfatizar indirectamente la imposibilidad de la comunicación de esa historia y la necesidad de silenciarla, como observamos en la utilización del artículo indeterminado para referirse a Tomasa como “*una* amiga de dentro” o como vemos en el contraste entre lo que se pronuncia (marcado formalmente a través del diálogo) entre Reme y Benjamín sobre Tomasa y lo que se lee (sin ser pronunciado) en el monólogo narrado de Reme sobre la “pobre Tomasa”. Y es que a diferencia de las otras historias que acaban siendo contadas por Reme y Tomasa en primera persona a través del recurso del diálogo y que sirven para dignificar su identidad como presas políticas, ésta se queda sin contar en voz alta. Podríamos afirmar, a modo de metáfora, que hemos aplicado la solución química al palimpsesto de la relación entre Reme y Tomasa y que podemos leerlo en silencio, pero no en voz alta, porque la jerarquía de

⁵⁵ Nótese que estamos fuera del universo carcelario que exigía su abstinencia sexual –lo que permite una reordenación identitaria de sus “yos abyectos” – y dentro de una relación sexual normativa dentro del matrimonio.

la abyección así lo exige, ya que para poder identificarse como mujeres rojas en relación a las otras “comunes” había que reprimir y silenciar todo tipo de expresión de la sexualidad y, en grado sumo, cualquier indicio de una sexualidad no normativa. Así pues, la utilización del monólogo narrativo o estilo indirecto libre en los pasajes que acabamos de mencionar enfatiza la silenciación por autorepresión del epítome de lo abyecto en relación jerárquica, que se marca, precisamente, en la estructura narrativa palimpséstica o fantasmal de *La voz dormida*.

Si el sulfidrato de amoníaco mencionado en la introducción de este ensayo ha hecho su efecto, esta lectura ventrilocua en búsqueda de un texto fantasma abominable e innominablemente oculto de *La voz dormida* de Dulce Chacón y de sus personajes Tomasa y Reme en el contexto de la posguerra y del primer franquismo, debería re-velar la voz del fantasma del epítome de lo abyecto: las relaciones homoeróticas-*queer* entre mujeres en las cárceles franquistas. Y hago hincapié en la palabra re-velación y en su ambivalente sinonimia, puesto que la exposición explícita de una relación homoerótica femenina en el universo intradiegético de *La voz dormida* hubiera violado la dignidad de todas aquellas mujeres lesbianas que durante el franquismo decidieron conscientemente y quizá muy a su pesar permanecer en la invisibilidad. De hecho, aunque la voz narrativa omnisciente completa las historias “políticas” de los personajes –incluso después de haber sido pronunciadas en primera persona por ellos mismas– añadiendo detalles que el personaje había decidido callar⁵⁶, decide no exponer más detalles de la relación personal entre Reme y Tomasa. De todas maneras, aunque siempre hay obstáculos, en el fondo, todo es cuestión de *entender* o hacerse entender.

⁵⁶ Oakin pone como ejemplo la siguiente cita (n.pág): “Reme prefiere olvidar que sus hijas reprimían el llanto cuando le llevaban la comida al depósito de cadáveres, y que a veces no conseguían retener las lágrimas” (56).

VII. Los fantasmas de la movida en *La mala educación*

Sería cómodo reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer
(Sarduy *La simulación* 62)

Han corrido ríos de tinta sobre la temática y el estilo de Pedro Almodóvar. Sin embargo, yo propongo un análisis espectral de *La mala educación* (2004) a través del trauma infantil, el sentimiento de la deuda y la venganza, la represión y repetición sintomática sustitutiva de la memoria o el olvido, el duelo, la melancolía y la culpa en la figura de un Ignacio escindido en su doble y a la vez asesino fraticida Juan/Ángel, en los ojos de Enrique Goded, el padre Manolo y del propio espectador. Me detendré especialmente en la figura del ‘travesti’ (en los personajes de Paquita y Zahara) y del transexual (en Ignacio) para concluir que el travestismo y la transexualidad son percibidos por el espectador como los fantasmas abyectos de la represión primaria del propio Freud: lo no-heterosexual. Sin embargo, más allá del trauma individual, se trata del reflejo de un trauma colectivo, el de una sociedad española en proceso de transición democrática caracterizado por un desinterés por la memoria de la Guerra Civil, la postguerra y los treinta y seis años de dictadura franquista. Una España cómplice de un mismo delito: el olvido y el secreto, indicadores de la represión de ese trauma colectivo.

La trama se construye en torno a la inesperada visita al director de cine Enrique Goded –en Madrid, en 1980– de un extraño que dice ser Ignacio Rodríguez, el primer amor del director. Ignacio, que ahora se hace llamar Ángel, ha escrito *La visita*, una historia inspirada en la infancia de ambos en un internado católico. *La*

visita cuenta la historia de Ignacio, ahora conocido como Zahara, una *drag queen* que visita con Paquita el internado y exige al padre Manolo –que abusó sexualmente de Ignacio en la infancia– una compensación económica. En caso de no recibirla, amenaza con publicar la historia de su abuso. El padre Manolo lee la historia de cómo éste descubre una noche a Ignacio con su primer amor, Enrique, en el baño y amenaza con expulsar a Enrique del internado. Para evitarlo, Ignacio se ofrece al Padre Manolo, quien abusa sexualmente del niño pero no cumple su parte del trato y expulsa a Enrique. El Enrique director se muestra desconfiado porque siente que Ignacio no se parece en nada al Ignacio al que amó. Para intentar recabar información hace un viaje a Galicia y visita a la madre de Ignacio, quien le ayuda a descubrir que el verdadero Ignacio murió hace cuatro años y que el hombre que se hace pasar por él es su hermano pequeño, Juan. Con afán de revelar la verdad, Enrique decide comenzar una relación con Ángel y rodar la película con Juan/Ángel en el papel de Ignacio. Sin embargo, Enrique decide cambiar el final del guión y en esta versión Ignacio muere asesinado en la escuela católica en manos de un fraile cuando intenta chantajear al Padre Manolo. Al final del rodaje de dicha escena, Ángel rompe a llorar. El verdadero Padre Manolo –que ha colgado los hábitos y ahora se hace llamar Manuel Berenguer –, visita el plato de rodaje de la película y confiesa a Enrique el verdadero final de la historia: efectivamente, Ignacio chantajearó al padre Manolo, que consiguió hacerse con el dinero poco a poco, pero que en el proceso, se enamoró del hermano pequeño de Ignacio, Juan, con el que comienza una relación y con el que planea el asesinato de Ignacio: una transexual adicta a las drogas. Juan consigue a Ignacio una dosis de heroína que resultará en su muerte por sobredosis. Enrique se muestra horrorizado y no quiere escuchar las explicaciones de Juan. Antes de marcharse, Juan deja a Enrique una carta que Ignacio le estaba escribiendo cuando murió.

La mala educación es una película a modo de muñeca rusa, una película sobre una película basada a su vez en *La visita*, un relato que escribe Ignacio Rodríguez, que es tan sólo otra versión o fragmento de una realidad reprimida por nuestro protagonista/fantasma sin versión original verdadera o última. Por tanto, *La mala educación* se caracteriza por su estructura narratológica palimpséstica, un texto que transluce una “larga cadena de presencias, ecos, alusiones, huéspedes, fantasmas parásitos de textos anteriores” (Gilbert y Gubar 61), ya que *La visita* se convierte en una sombra sin objeto primigenio que provoca en el espectador esa incertidumbre a la vez familiar y angustiosa que Freud denominaba ‘*das Umheimliche*’. Como dirá Enrique Goded, el propio director de cine de *La mala educación*: “Aquí hay una historia”. Es lo que debió pensar Almodóvar al diseñar la secuencia de créditos que abren la película desgarrando literalmente carteles en los que aparecen los nombres de los actores y el equipo directivo de *El Deseo*. La banda sonora, la selección de colores (rojo, negro, gris), el collage de imágenes de maniquís, mapas anatómicos e imaginería religiosa, todo ello de influencia ‘*hitchquiiana*’⁵⁷, nos introducen en la ‘fantasmagoría’ de *La mala educación* tomando prestados recursos formales y estéticos clásicos del cine de terror y de fantasmas de Hollywood. Sin embargo, la película, al igual que sus personajes, no es de fácil clasificación en un género o en un estilo determinado, puesto que Almodóvar construye sus films a modo de collage o pastiche autorreferencial que muchos califican de postmoderno⁵⁸: además de los recursos del cine de terror que ya hemos comentado, utiliza elementos del cine negro –inspirándose sobre todo en el clásico *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder y en el personaje Tom Ripley de *Purple Noon* (1960) de René Clément para modelar a la

⁵⁷ Como afirma Acevedo-Muñoz en su libro *Pedro Almodóvar*, estos créditos deben su influencia a los diseños de Saul Bass para las películas *Psycho* y *Vertigo* de Alfred Hitchcock (264).

⁵⁸ Véase Fuentes (70-74) y Vernon, Morris y Gabilondo.

enigmática Zahara⁵⁹ (D'Lugo 117)–; del melodrama –sobre todo en la última parte de la película–; así como del kitsch⁶⁰ y del neobarroco estético y estructural⁶¹.

Las transiciones de todo tipo, como veremos más adelante, son de vital importancia a lo largo de la película, y esta transición o frontera entre las dos primeras secuencias de la película resulta interesante para poder analizar cómo el jirón de papel con el nombre de Almodóvar (“Guión y dirección. Pedro Almodóvar”) desaparece para superponer sobre el mismo cartel de fondo, al que se le imprime color, el “Guión y dirección Enrique Goded” (Acevedo-Muñoz 264). Vemos aquí cómo Almodóvar juega con los distintos niveles narrativos y con la ficción dentro de la ficción, rasgos recurrentes a lo largo de todo el film y, por cierto, de casi toda la producción de Almodóvar. En la siguiente secuencia, sin ir más lejos, la entrada del personaje de Ignacio en la narración supone la incorporación de un segundo nivel narrativo: éste entrega a Enrique Goded copia de *La visita*, un relato “suyo” inspirado en la infancia compartida de ambos: “[t]e he traído mi último relato”. Sin embargo, el mismo Ignacio nos avisa de que “hay una parte inspirada en nuestra infancia y otra que no, cuando los personajes se hacen mayores y crecen sí es ficción”. Con la salida forzosa de Ignacio/Ángel de escena, vemos cómo Enrique Goded se sienta y dirige la mirada a *La visita* en un primer plano de la cámara. Este primer plano sirve como transición a la siguiente secuencia, en la que pasamos a otro primer plano de Enrique Goded. A

⁵⁹ En palabras del mismo Almodóvar: Juan/Ángel/Zahara representa al personaje clásico del cine negro: la *femme fatale*, puesto que Zahara personifica el destino en el sentido más trágico y negro de la palabra (Strauss 212).

⁶⁰ Según Alejandro Vardieri el kitsch aporta a la obra de Almodóvar la capacidad “para reproducir una imagen cultural *ad infinitum* y desligarla del original a fin de encontrarla en múltiples contextos donde se fertiliza y se enriquece. Pues el kitsch [y el travesti, como afirma Sarduy, y el fantasma, como afirma Derrida] no imita a su objeto sino que lo lleva al límite en que se hace apariencia y lo supera, lo traspasa: el objeto traspasa el límite en su afán de (re)producir no la esencia del original sino su efecto” (n. pág.).

⁶¹ De hecho, las tres obras que analiza este trabajo comparten esta hibridez estructural y genérica a la que acabo de referirme respecto a *La mala educación* a pesar de las diferentes funciones de dicha hibridez dentro de cada obra. Además, como ya hemos comentado, la diferencia genérica y temporal de las obras hace hincapié en la profundidad del trauma común a la sociedad española.

medida que la cámara retrocede y se nos presenta un plano más amplio, observamos de nuevo que nos encontramos en casa de Enrique Goded leyendo *La visita*. Almodóvar nos presenta de este modo a Ignacio, al menos al Ignacio que acabamos de ver, a través de los ojos de Enrique Goded. Es decir, el texto-imagen que nosotros recibimos e interpretamos como espectadores es el texto de *La visita* escrita por Ignacio Rodríguez y leído e interpretado por Enrique Goded. Este efecto se percibe muy claramente, por ejemplo, en el plano en el que sobre un primer plano del relato *La visita* que Enrique Goded está leyendo se superponen Zahara/Ignacio/Ángel y Paquita caminando precedidas por sus sombras. Asimismo, hemos de ser conscientes de que *La visita* sirve de texto-base para el guión (otro texto) de la película *La visita* que será interpretada por los actores a partir de su re-interpretación personal del guión del director, que a su vez es una interpretación del director del relato *La visita*. En toda esta maraña de textos, voces e imágenes superpuestas e imbricadas, de esta fragmentación formal con la que se deleita Almodóvar, la voz de Ignacio se convierte en una voz fantasmal. Es decir, la voz que escuchamos –la voz de Enrique Goded leyendo la voz de Ignacio/Ángel y la voz de la *drag queen*⁶² Zahara/Ignacio/Ángel después, pero no la voz de Ignacio Rodríguez– se convierte tan sólo en un eco ventrílocuo sin cuerpo original, como de una voz falsa, la voz de una memoria robada o de un secreto. Sin embargo, no podemos olvidar que el relato evoca en Enrique Goded su propia infancia y su propia memoria en un proceso de total identificación. Durante esta primera lectura de Enrique Goded aparecerán otros niveles narrativos inferiores. Por ejemplo, la re-velación de la identidad de Enrique (dentro de la película y en la mente y los ojos de Enrique Goded) a través del DNI y en la escritura

⁶² He calificado a Zahara aquí como *drag queen* porque me parece el concepto más abarcador dentro de la multiplicidad del fenómeno de transgénero. Más adelante especificaré las diferencias entre las etiquetas más conocidas que tratan de ordenar la multiplicidad y heterogeneidad de la identidad sexual del que se sale de la norma naturalizante y heterosexualizante.

y lectura en voz en *off* de la carta, así como en la voz de Sara Montiel ‘poseyendo’ a Zahara/Ignacio/Ángel cuando se escucha el bolero de *Quizás, quizás, quizás*. Estamos ante una carta y ante una canción dentro del relato de *La visita* que se convertirán en otros textos más dentro de la adaptación fílmica de *La visita*.

Además, toda lectura supone una disyunción temporal, ya que los espectadores leemos o interpretamos “hoy” el texto (en sus diferentes niveles intratextuales o narrativos) en una variedad de escenas fragmentadas que, en palabras de Acevedo Muñoz, son resultado de un ‘*mindscreen*’⁶³ de un personaje a través del cual Enrique Goded visualiza la historia que tiene lugar en 1977 y en los sesenta cuando la lee como narrativa fílmica en 1980 (265). *La visita*, tanto el relato de Ignacio Rodríguez como la película dentro de la película, no sigue un desarrollo temporal lineal. Más bien estamos ante un desarrollo de lo que el propio Almodóvar calificará como “forma de tres triángulos concéntricos” y que por ende Acevedo-Muñoz llama “an intricate, or maybe just convoluted, mise en abîme of flashbacks within flashbacks, false leads and a kind of ‘smoke-and-mirrors’ resolution” (263), tal como parece evocar el famoso fantasma derridiano y shakespeariano de “el tiempo está fuera de quicio” (Derrida, *Espectros* 37). No en vano, en la escena en la que Zahara/Ignacio/Ángel revela la identidad de Enrique, el tiempo de la narración no corresponde al orden temporal de las imágenes. Escuchamos la voz en *off* de Zahara/Ignacio/Ángel leyendo la carta mientras vemos las imágenes de la auto-penetración con el pene todavía erecto de Enrique Serrano y después la secuencia en la que escribe la carta que deja en la almohada junto a la cara de Enrique, momento en el que la misma voz en *off* (Zahara/Ignacio/Ángel) termina de leer la carta. Tampoco

⁶³ Este término fue acuñado por Kawin en 1978 y lo define así: “a type of first person narration created and visualised by the movie character themselves. Much more complex than a subjective sequence or flashback, the mindscreens is not only subjective, but also exists in the character’s mind” (citado en Acevedo-Muñoz 298).

podemos olvidar otros “textos” imbricados en la ficción, como por ejemplo, la canción que no reconoce Ignacio/Ángel en el coche camino a casa de Enrique Goded, el *playblack* de la canción *Maniquí* de la “mejor imitadora de Sara Montiel” o la película *Esa mujer* que protagoniza Sara Montiel y que van a ver los niños Enrique e Ignacio al cine *Paradiso*, ambos fragmentos insertados dentro de la interpretación de Enrique Goded del relato *La visita*.

Otro aspecto importante en el análisis es la relectura que hace el Padre Manolo del relato *La visita* (dentro de la película, o bien de la mente de Enrique Goded) en relación a la versión de Ignacio niño acerca de los hechos ocurridos cuando estudiaba en el colegio de curas. Por nuestra parte, los espectadores releemos a Ignacio niño a través de los ojos del padre Manolo en los ojos de Enrique Goded quien, a su vez, escucha y nos hace escuchar la voz del Ignacio niño relatando en primera persona una excursión al campo con el colegio. Los ojos del Padre Manolo en los ojos de Enrique Goded sirven una vez más de ‘*mindscreen*’ insertado en el segundo ‘*mindscreen*’ de Enrique Goded y nos muestran un escenario idílico en el campo, intensificado por la música de la guitarra y la voz angelical de Ignacio niño cantando⁶⁴. El comienzo de la secuencia nos sugiere la subjetividad y benevolencia con la que Enrique Goded cree que el Padre Manolo interpreta el texto. De hecho, Acevedo-Muñoz incluso llega a sugerir que: “[t]here is something strangely erotic about this series of shots, as if Almodóvar was purposely challenging us with his eroticisation of these unlikely objects of desire” (270). Este primer triángulo concéntrico se cierra abruptamente con el corte abrupto de la música, primero de la guitarra y después de la voz de Ignacio,

⁶⁴ Nótese que la letra de la canción es otro nivel narrativo del juego intertextual ‘almodovariano’ que engarza temáticamente con el texto-secuencia narrativa: “[n]o te olvidaré, yo no me dejaré llevar por el agua turbia del río de la luna que suena al pasar. Río y luna dime dónde estás. Mi dios, el bien y el mal. De ti yo quiero saber quién se esconde en la oscuridad y tú no encontrarás ...”

con un grito suyo: “¡No!”. Por último, la sangre brota del centro de la frente de Ignacio y resquebraja literalmente su imagen en dos en primer plano.

El segundo triángulo concéntrico comienza con el fin de la primera lectura de Enrique Goded de *La visita* y con su re-encuentro con Ignacio/Ángel para comunicarle que quiere adaptar el relato al cine. Únicamente la desconfianza de Enrique Goded sobre la identidad de Ignacio/Ángel frustrará este proyecto y sólo tras descubrir la verdadera identidad (Ángel/Juan) en Galicia⁶⁵ y recibir la carta que por fin dará voz a Ignacio en la mente de Enrique Goded, el director decidirá embarcarse en el rodaje de *La visita*. Sin embargo, Enrique Goded optará por cambiar el final de la versión fílmica porque, como le comunica a Ángel/Juan: “no me creo que Zahara salga del colegio sin más. Es demasiado peligroso para los curas”. Todas estas circunstancias atenuarán la voz de Ignacio Rodríguez mucho más e incrementarán la sensación fantasmagórica que tenemos del personaje, ya que se le da voz a un muerto, precisamente a lo que no tiene voz. En palabras de Enrique Goded: “Rodé *La visita* como homenaje a Ignacio. En su carta me decía que le encantaría verla en cine y para descubrir el enigma de Juan”.

Por último, dentro de este segundo triángulo concéntrico, es necesario remarcar la importancia de que Almodóvar nos muestre la parafernalia de la producción fílmica. Se nos muestran varios planos del equipo de grabación desde distintos ángulos y del proceso de grabación, recurso que Almodóvar ya ha incluido en otras películas como en *Átame* (1990). Así crea la fantasía de que el espectador está viendo exactamente lo que está grabando el equipo de la película *La visita* aunque esto sea imposible, ya que la escena que nos muestra Almodóvar está tomada

⁶⁵ El mechero de propaganda del bar “La perla” que Ignacio/Ángel olvida en casa de Enrique Goded, sirve de ‘subtexto’ dentro de la estructura a modo de muñecas rusas y permitirá que se descubra la verdadera identidad de Juan/Ángel.

desde dos ángulos diferentes y no desde uno, como sería el resultado de la grabación de Enrique Goded en la película dentro de la película (Acevedo-Muñoz 277-78).

El tercer triángulo concéntrico comienza con la entrada del verdadero Padre Manolo, en el rodaje de *La visita*. Su entrada incorpora otra voz narrativa, la del que ha dejado de llamarse Padre Manolo para asumir la identidad del Sr. Berenguer. Además, a través de la versión de los hechos del Sr. Berenguer, el espectador recibe de nuevo la relectura de los hechos en los ojos (*'mindscreen'*) de Enrique Goded. Así, aunque aparezca Ignacio Rodríguez como personaje, la voz sigue sin pertenecerle, presencia ausente que refuerza la sensación fantasmagórica del presunto protagonista y autor del film.

En este tercer triángulo concéntrico, el vídeo que graba Juan/Ángel con la superocho mientras mantiene relaciones sexuales con Berenguer y se ven sorprendidos por Ignacio (al que también vemos en la imagen de la superocho), la carta que escribe Ignacio a la mujer del Sr. Berenguer a la editorial y a Enrique Goded y las películas a las que van el Sr. Berenguer y Juan/Ángel tras el asesinato de Ignacio, añaden otro nivel intradieгético más al tejido de voces y textos superpuestos con el fin que venimos comentado a lo largo de este ensayo.

Quizá, de todo lo anterior podríamos deducir que esta urdimbre de voces en *off* sirven “para *transitar* de una historia a otra, de una época a otra” (Almodóvar, “Autoentrevista” n. pág.) y para conjurar al espíritu de Ignacio Rodríguez. Y cuando digo conjurar me refiero a un significante que se llena de dos significados inquietantes y (*'umheimlich'*) cuanto menos ambiguos. Primero, Enrique Goded, y el espectador que “se identifica con él y con sus ojos y con sus “*off*” (Almodóvar, “Autoentrevista” n. pág.), *conjuran* la voz de Ignacio para descubrir la verdad y en última instancia

hacer justicia. Conjurar en este caso significa, como magistralmente lo define Derrida en *Espectros de Marx*:

[la] encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu. En resumidas cuentas, el conjuro es la llamada que hace venir *por* la voz [y que quiere hacer venir la voz del fantasma, añadiría yo] y hace venir, por definición, lo que *no está ahí* en el momento presente de la llamada. (*Espectros* 54)

Segundo, Juan y Berenguer conjuran a Ignacio Rodríguez, pero no lo hacen únicamente para evocar la presencia de Ignacio. Lo hacen también –de nuevo citando a Derrida– :

desde ‘la conspiración’ ... de quienes se comprometen solemnemente, a veces secretamente, jurando a la vez, mediante un juramento ..., a luchar contra un poder superior ... Es la aparición [en el caso de Juan, Ignacio se le ‘aparece’ aún vivo por la gran envidia que siente hacia su hermano y en el Sr. Berenguer, por reprimir el amor que tenía hacia Ignacio que ha incorporado casi en forma de ‘catexis’ en Juan] la que exige que se conjuren para silenciar la aparición, y que prometan el secreto respecto de lo que requiere semejante conjuración: no se debe saber de dónde procede la inyuncción ... (*Espectros* 54).

Sin embargo, en esta lucha por evocar y conspirar la voz del fantasma destilada del relato *La visita* es tan sólo otra versión de una realidad perdida también sin versión original verdadera o última. Nos encontramos, por tanto, ante el concepto de la sombra sin objeto primigenio que provoca en el espectador esa incertidumbre tan familiar y angustiada que Freud denominaba ‘*das Unheimliche*’, la angustia mórbida, síntoma de la represión de un trauma del que nos ocuparemos ahora. Porque el trauma es indudablemente el eje que vertebra toda *La mala educación*. El título mismo nos da pistas del trauma ‘primigenio’ de la película: el abuso sexual del Padre Manolo a Ignacio en el colegio en la escena de la excursión y, en lo que parece el primer abuso sexual, el primer plano de la mirada fija de odio y reprobación de Ignacio cuyo rostro se resquebraja alegóricamente en dos, como su ser. En palabras de Ignacio: “un hilo de sangre dividía mi frente en dos y tuve el presentimiento de que con mi vida

ocurriría lo mismo; siempre estaría dividida y yo no podría hacer nada para evitarlo” (énfasis mío).

En términos freudianos podríamos decir que este trauma viene provocado por una pérdida⁶⁶ y por el proceso de duelo melancólico consiguiente al mismo por el que esa pérdida se incorpora al ego como objeto por ‘catexis’ al que el super-ego muestra hostilidad. Por tanto, Ignacio no se equivocaba al decir que estaba condenado a estar dividida, ya que el trauma y más específicamente el duelo que hace peligrar la cohesión del ego, escindió parte de su ego al desplazarlo como objeto y trastocar la singularidad e integridad del mismo. Este trauma (algo familiar) se reprime a través de un proceso de extrañamiento (*‘Verdrängung’*) como mecanismo de defensa imaginario del ego. Sin embargo, la represión del trauma causa otro síntoma: la repetición compulsiva e inconsciente que provoca esa angustia mórbida denominada *‘Umheimlichkeit’*. En el caso de Ignacio, el síntoma de la represión es su adicción a las drogas que le ayudan a evadirse de la realidad. No en vano, podríamos considerar el consumo de drogas un acto fantasmagórico, por lo repetitivo-compulsivo de la aparición-desaparición del síndrome de abstinencia o *‘mono’*, lo que en términos psicoanalíticos correspondería con esa angustia mórbida o *‘Umheimlichkeit’* a la que ya nos hemos referido. No deja de resultar curioso que *la movida* se caracterice precisamente por con el consumo de drogas desmedido y por todo tipo de excesos de tendencia autoagresiva y autodestructiva. *La movida* o *La nueva Ola* (Urrero Peña 23), como también se denominó, se convierte así en síntoma alegórico de la represión del trauma que reaparece rítmica e indefinidamente como transluce la metáfora que da nombre a dicho movimiento. Por tanto, Almodóvar, al que tanto se le ha criticado por

⁶⁶ Nótese que no es mi propósito hacer un análisis exhaustivo de las pérdidas y del daño psicológico que provoca un abuso sexual en la infancia porque ni es relevante para el tema que quiero analizar, ni justo por superficial e inexacto con las víctimas de agresiones sexuales. Me centraré en analizar los procesos traumáticos en relación a la producción de la justicia a través de la deuda.

no plasmar la Guerra Civil ni la Dictadura en sus películas, tal vez esté metaforizando el trauma de la Guerra Civil como escisión nacional o cicatriz histórica.

No obstante, este primer abuso no es el único caso en el que Ignacio en los ojos de Enrique Goded (el primer amor de Ignacio en el colegio que en su *'mindscreen'* se transfigurará en los personajes de Enrique Serrano niño y adulto) nos narra estos acontecimientos traumáticos. En otra escena, el Padre Manolo obliga a Ignacio a celebrar misa con él en mitad de la noche tras encontrar a Ignacio y Enrique escondidos en el baño. Al finalizar la misa, Ignacio ayuda a cambiarse al director y para tratar de evitar que el Padre Manolo expulse a Enrique niño, Ignacio accede a hacer lo que el sacerdote quiera: “me vendí por primera vez en esa sacristía para evitar la expulsión de Enrique, pero el Padre Manolo me engañó y me juré a mi mismo que algún día me cobraría esa deuda”. Esta escena puede ser también parodia de la misa en la que se rememora cómo el propio Cristo se transfigura en el pan y vino eucarístico (travestismo y transexualidad) para ofrecer su cuerpo para la salvación del prójimo (violación).

Como decíamos, en relación al trauma aparece la deuda, que tiene como objetivo la justicia. La reparación justiciera del trauma se convierte en el fin último de nuestros protagonistas y del film. Es decir, el saldo de la deuda se convierte en una obsesión cuyo síntoma es precisamente la repetición, la recurrencia, la frecuencia de aparición del fantasma de esa deuda. El fantasma, nunca visto pero sí oído, es la voz de Ignacio que posee y hechiza a varios personajes y verbaliza en tres ocasiones su obsesión: primero, Ignacio niño en el *'mindscreen'* de Enrique Goded; segundo, el fantasma, el “devenir-cuerpo” (Derrida 20) en Zahara/Ignacio/Ángel en los ojos hechizados de Enrique Goded (cuando se pronuncia esta sentencia todavía no sabemos que es Juan): “[e]se hombre tiene una gran deuda conmigo y ya es hora de

que la pague”; y tercero, la voz de Ignacio en la mente de Enrique Goded: “[t]iene una deuda muy grande conmigo y ha llegado el momento de pagarla”. La obsesión por la deuda también se expresa con ese toque cómico y juego de primeros planos tan almodovariano de Zahara/Ignacio/Juan y el Padre Manolo en la escena en la que Zahara/ Ignacio/ Ángel y Paquita irrumpen en la iglesia durante la celebración de la misa y minutos antes de que el sacerdote recite el *confiteor* o “yo pecador”:

- Padre Manolo: Por mi culpa.
- Zahara/Ignacio/Ángel: Por tu culpa.
- Padre Manolo: Por mi culpa.
- Zahara/Ignacio/Ángel: Por tu culpa.
- Padre Manolo: Por mi gran culpa.

Además, el robo por parte de Paquita de los enseres del altar representa la materialización de la deuda moral de Zahara/Ignacio. No obstante, la deuda y el rencor son múltiples y compartidos no sólo por todos los personajes de *La mala educación*, sino, como veremos más adelante, como alegoría de la sociedad española. Almodóvar lo expresa en estas palabras: “[t]res son las visitas (del rencor) que se superponen y componen la trama, siempre en forma de triángulo” (Almodóvar, *De mi puño y letra* n.pág.).

Llegado a este punto quizá debemos identificar cuáles son los procesos traumáticos de los demás personajes y de dar paso al “misterio y fascinación de la auténtica, inimitable Zahara”, es decir, Ángel/Juan suplantando la identidad de Ignacio en el ‘*mindscreen*’ de Enrique Goded. Si tenemos en cuenta la usurpación de personalidad de Ignacio por parte de Juan y que Zahara se nos presenta en un escenario travestida con un traje que simula el cuerpo desnudo de una mujer, haciendo *playback* e interpretando la canción *Quizás, quizás, quizás* de Sara Montiel, que Paquita la defina como ‘auténtica’ resulta sin duda un tanto irónico: la teatralidad aparece imbuida por lo espectral. De hecho, el propio Derrida reflexiona a este

respecto al hilo de una entrevista que concede con motivo de la adaptación teatral de un ensayo suyo:

Es cierto que . . . la puesta en escena del propio teatro, por así decirlo, el teatro dentro del teatro . . . es aquello mismo que está en juego al dirigirse a alguien, el movimiento y la motivación del apóstrofe: la interpelación, la provocación. El concepto de espectro irradia por sí mismo una intensidad escénica, es inmediatamente teatral. Habla y hace hablar a todo el mundo, nos ventrilocua, igual que respiramos. No sólo a causa de la referencia a Shakespeare, al teatro dentro del teatro de Hamlet, sino porque todo el espacio teatral parece pertenecer a la espectralidad. Depende de su lógica, lo mismo que los personajes, los actores y sus voces, que son a la vez visibles e invisibles, aquí y allá, allá y en otra parte, apareciendo y desapareciendo en su aparición misma, encarnados y descarnados, presentes con una presencia que no es la suya, una presencia a la vez sensible e insensible, incorpórea y corpórea... (Derrida, *Marx en jeu* n. pág.).

Estas ideas de la espectralidad del teatro, son perfectamente aplicables al cine, en el que además, la cámara, como el efecto visera del fantasma del padre de Hamlet, puede ver sin ser visto por el espectador, “es un cuerpo ajeno al cuerpo espectral al que viste, oculta y protege, enmascarando así hasta su propia identidad” (Derrida, *Espectros* 22). De hecho, Almodóvar parece jugar de nuevo con lo espectral de la teatralidad en la secuencia en el museo de cabezudos de Valencia en la que angustiosas máscaras observan y se ríen del plan de asesinato de Ignacio: “[d]e qué se ríen estos cabezones”.

Por otro lado, Almodóvar nos ayuda a adentrarnos en la persona de Juan, el personaje más impenetrable físicamente de la película:

[d]e pequeños Juan (Ángel Andrade) envidia a su hermano mayor Ignacio porque todo lo hacía mejor que él. Los celos entre hermanos pequeños son muy comunes, los de Juan no hacen sino crecer con el tiempo. Los dos niños quieren ser artistas, a Ignacio todo le resulta fácil, cantar, bailar, escribir, recitar, transformarse y actuar. Todo lo que a Juan le hubiera gustado hacer Ignacio lo hacía mejor. Y Juan le odiaba en silencio hasta que Ignacio le dio razones para odiarle sin disimulo cuando empezó a drogarse y a vestirse de mujer, en el pueblo donde vivían. La convivencia familiar era un absoluto infierno por culpa de Ignacio. La madre, enferma del corazón, vivía en un eterno sinvivir. El padre no soportaba la vergüenza y empezó a beber cada vez más, hasta que un día de invierno le encontraron muerto sobre un charco helado, en la calle.

Por obediencia a su madre, y por interés propio, Juan se fue a vivir con su hermano a Valencia. Se matriculó en una escuela de interpretación y vigilaba a Ignacio, así su madre estaba más tranquila. Era el inicio de la democracia española y en Valencia Ignacio llevaba una vida muy libre, entregado a la escritura, a cambiar su cuerpo por el de una auténtica mujer, y *amnestiar con el caballo la tensión que este tipo de existencia le producía. Entonces apareció el Sr. Berenguer, el antiguo profesor de literatura de Ignacio, el cual había colgado los hábitos, vivía en Valencia y trabajaba en una editorial. La aparición del antiguo Padre Manolo hace explotar la existencia de los dos hermanos (Almodóvar, “Autoentrevista” n. pág.).

La envidia mórbida lleva a Juan a asesinar a su propio hermano para arrebatar su existencia, aquello que siempre había ansiado tener y no pudo porque Ignacio lo “hacía todo mejor”. Además, al asesinar a su hermano, Juan introyecta literalmente el objeto perdido (Ignacio/ en lo que quería devenir) a su ego escindido en el binomio Juan/Ignacio. Para tratar de expiar su culpa y su secreto, Juan decide quemar todas las pertenencias, relatos y cartas de su hermano muerto para así usurpar su identidad y resurgir metafóricamente de las cenizas, cual ave Fénix. La quema que trata de no dejar rastro de la memoria de Ignacio, se convierte en ritual (y como tal, exige su repetición frecuente) del olvido como método de defensa para no tomar conciencia del trauma. Sin embargo, ya sabemos que los secretos y los fantasmas, no importa cuánto invirtamos en reprimirlos, regresan y, por ello, Juan trata de solventar su angustia (*‘Umheimlichkeit’*) y coser a Juan y a su doble introyectado (Ignacio) en un sólo ser, un sólo nombre: “[p]or cierto, ya no me llamo Ignacio, sino Ángel, Ángel Andrade”. Por supuesto, la excelente elección no puede pasarnos desapercibida. *El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define ‘ángel’ de la siguiente manera: “en la tradición cristiana, espíritu celeste criado por Dios para su ministerio” (RAE). Juan/Ignacio quiere devenir espíritu, y en cierto sentido lo es. Juan/Ángel está profundamente obsesionado por conseguir el papel de Zahara (la personificación fílmica que le permitirá devenir su hermano) y hará todo lo que esté a su alcance para conseguirlo. Por consiguiente, se podría decir que Juan/Ángel no tiene identidad

propia, sólo es actor, como él mismo se define continuamente a lo largo de la película, un personaje, un cuerpo/forma vacua, sin contenido ni identidad, en tanto en cuanto sólo es el personaje que interpreta. Un ejemplo claro de esto lo encontramos, como bien apunta Acevedo Muñoz, en lo afectado que queda Juan/Ángel tras la grabación de la escena del asesinato de Zahara: “Ángel is not quite out of the character: once again, the character’s life is invaded by its own ‘fiction’ and in process of performance” (279).

A otro nivel, nos hayamos ante el retorno fantasmal del viejo mito bíblico del ‘cainismo’ que hechiza a España desde sus orígenes y que se plasma en su literatura, como por ejemplo, en el *Abel Sánchez* de Unamuno. El propio Unamuno nos explica la alegoría fraticida que subyace a la envidia de sus personajes Joaquín/Caín hacia Abel/Abel en el prólogo de la segunda edición de dicha novela:

[e]n estos años que separan las dos ediciones de esta mi historia de una pasión trágica –la más trágica acaso– he sentido enconarse la lepra nacional, y en estos cerca de cinco años que he tenido que vivir fuera de mi España he sentido cómo la vieja envidia tradicional –y tradicionalista– española, la castiza, la que agrió las gracias de Quevedo y las de Larra, ha llegado a constituir una especie de partidillo político, aunque, como todo lo vergonzante e hipócrita, desmedrado; he visto a la envidia construir juntas defensivas, la he visto revolverse contra toda natural superioridad (Prólogo).

Unamuno hace alusión el tema de “las dos Españas”, término acuñado entre otros por Larra (“Aquí yace media España; murió de la otra media”(Larra 566)), Balmes, Ortega y Gasset, Machado, el historiador portugués Fidelino de Figueiredo y el historiador contemporáneo Santos Juliá en su ensayo *Historias de las dos Españas*, tema que se remonta a los orígenes de ‘España’ y a la introyección al espíritu nacional español del cristianismo con la Reconquista o del catolicismo tras la Reforma. Así pues, el asesinato reprobado en el cosmos fílmico por el espectador de Caín/Juan-Ángel a Abel/Ignacio que, en ojos de Caín/Juan-Ángel, recibe todos los dones humanos y la admiración generalizada sin haber hecho méritos para merecérselo, se

convierte en la alegoría del fratricidio español, síntoma de un trauma reprimido que posee y frecuenta a la sociedad española desde épocas inmemoriales. El último ejemplo de esta posesión sería la angustia mórbida que provoca la negación del trauma de la Guerra Civil, herencia de un trauma sin origen identificable ya que “un espectro es siempre un reaparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar” (Derrida, *Espectros* 25).

Resulta cuanto menos curiosa la trasgresión de Almodóvar de conferir a una transexual rasgos típicos del Abel bíblico que regresa como voz fantasmal autora del texto-base del film *La mala educación*. Esta trasgresión pondría en duda la ‘patologización’ que resultaría de considerar la transexualidad de Ignacio síntoma del trauma de los abusos sexuales de su infancia. Esta relación causa-efecto que simplifica la complejidad y profundidad de la escisión del ego por el trauma del abuso sexual a la oposición binaria socialmente establecida de “lo masculino” y “lo femenino” fetichiza la transexualidad. Si tenemos en cuenta que Almodóvar es homosexual, se travistió y consumió drogas como buen padre de “la movida” durante muchos años, que siempre ha rechazado la etiqueta de director de ‘cine gay’⁶⁷ y que ha afirmado hasta la saciedad que la homosexualidad de los personajes es puramente fortuita, ya que sus películas solo representan la realidad social española, no parece arriesgado afirmar que la transexualidad de Ignacio sea mera casualidad. Sin embargo, Almodóvar juega con la recepción y percepción de estos personajes por parte del público. ¿Qué efecto produce el transexual y el travesti en el público? La primera reacción sería el rechazo, un rechazo irracional acompañado de miedo a lo que vemos, algo que no responde al orden natural de las cosas, ya que el género no nos resulta inteligible. Como explica Judith Butler en *Gender Trouble*: “[i]nteligible

⁶⁷ Aunque los paralelismos del cine de Almodóvar y el de Fassbinder parecen innegables, Almodóvar siempre ha rechazado cualquier comparación (Smith 165).

genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherent and continuity among sex, gender, sexual practice and desire” (23). Por lo tanto, la multiplicidad del fenómeno de trasgénero, del travesti o *drag queen*, hombre heterosexual u homosexual que se viste de mujer en espectáculos o en su vida diaria (Zahara y Paquita), al transexual, cuya identidad sexual no se corresponde con su sexo biológico independientemente de si decide iniciar o no terapia de reasignación de sexo (Ignacio), distorsiona y amenaza el orden natural establecido en base a la ‘heterosexualización’ y normativización del deseo. A través de esta inyección del orden simbólico, o lo que es lo mismo, a través de procesos de abyección –siempre dentro de la jerarquía– por los que se construye la identidad personal y colectiva, se establecen relaciones entre el sexo biológico y la identidad sexual (hombre-mujer) con el género culturalmente establecido (masculino-femenino) y con una orientación y prácticas sexuales específicas. Freud afirmaba en su ensayo “Mourning and Melancholia” que el ego, y por tanto, su sexualidad, se forma a través de la incorporación melancólica de la pérdida del objeto querido en base a la identificación con el padre o con la madre. Según su teoría, el niño debe fijar su identificación con la madre como objeto y con el padre como sujeto, reprimiendo después el posible deseo heterosexual incestuoso con la madre y evitando la consiguiente incorporación del objeto perdido por el proceso melancólico patológico que consolidaría la feminidad del niño. Así pues, podemos identificar la represión de lo no-heterosexual, en relación a la jerarquía que implica la subalternidad, como anterior a la represión del tabú del incesto, y que por ende conforma lo no-heterosexual como epítome de lo abyecto.

Por su parte, el travesti rompe con los límites impuestos a través de los mecanismos de represión freudiana y no copia la etiqueta de ‘lo femenino’ por identificación melancólica con el objeto materno perdido. Como afirma Severo

Sarduy, el travesti no se conforma con la imitación de un modelo real, “la compulsión de ornamento, su exigencia de lujo va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos, van más allá de su fin, hacia el absoluto de una muerte abstracta” (Sarduy 91). Tomando prestada la terminología derridiana, el travesti y el transexual son un cuerpo-forma de hombre que se rellena de un exceso de contenido propio más allá de lo femenino, lo identificable, hacia lo abstracto, que desajusta y desborda las juntas entre forma y contenido.

Pero una vez analizada la ‘inyección sexual’ y cómo el travesti resulta ilegible dentro de esquema sexual/générico ‘heterosocializante’, volvamos a analizar esa angustia mórbida sintomática o ‘*Umheimlichkeit*’ a la que hacíamos mención con anterioridad. Sabemos que el travesti o transexual, como la mariposa convertida en hoja o la teatralidad misma, requiere el acto voyeur del espectador para poder simular. Pero, ¿por qué experimentamos esa angustia en el acto voyeur y de identificación? ¿Qué vemos reflejado en el espejo en el que se transfigura el travesti o el transexual? En resumen, ¿cuál es el trauma original colectivo reprimido? Gema Pérez-Sánchez, identifica al travesti como alegoría de la transición democrática del 1975 al 1978 en *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture* (111). Sin embargo, como hemos visto, el fantasma sigue frecuentándonos y atormentándonos en pleno siglo XXI, por lo que dicha alegoría no parece del todo acertada. Más bien, todo parece apuntar a que el travesti y el transexual son *revenant* sintomático del trauma de la represión primaria: la represión de lo no-heterosocial que impone un orden ‘heterosocializante’ y ‘naturalizador’ de la sexualidad. El fantasma del propio Freud.

Asimismo, el levantamiento militar franquista contra la Segunda República fue un esfuerzo de la España conservadora por reprimir el desorden y la libertad desmedida republicana, por establecer el orden simbólico del padre en la figura de

Franco. En su labor de limpieza social, Franco, asustado por lo mismos fantasmas que Freud o incluso poseído por él, decidirá abrir cárceles campos de concentración especializados para homosexuales, transexuales y travestis, aparatos carcelarios de la *Ley de vagos y maleantes* y de su heredera, la *Ley de Peligrosidad Social*, donde se materializaba la represión del trauma primigenio freudiano que hemos identificado con anterioridad: la represión de lo no-heterosexual.

Además y para concluir, Severo Sarduy, relaciona el travestismo con la pulsión de muerte freudiana del desaparecer, volver al estado previo a la represión primigenia freudiana de lo no-heterosexual, al estado non-nato de lo intangible, como los animales hipertélicos que buscan “la incorporación de la fijeza para desaparecer” (Sarduy 57).

“Es como si todas las películas hablaran de nosotros” dirá Berenguer en el film y es que el cine de Almodóvar es la crónica de la autoría espectral en su trayectoria estética o conceptual desde sus orígenes aunque algunas de sus últimas películas, *Volver* (2006) y *Abrazos rotos* (2008), parezcan desvíos tal vez menos arriesgados en la representación del hechizo. Esperemos que los ‘fantasmas de la movida’ que tan bien ha plasmado Almodóvar a lo largo de su carrera cinematográfica nos sorprendan con nuevos hechizos. Amén o “A ver”, como diría Paquita.

VIII. A modo de conclusión: La recepción del fantasma del texto/cuerpo travesti

Antes de finalizar con esta lectura ‘torcida’ de *El cuarto de atrás*, *La voz dormida* y *La mala educación*, me gustaría abrir una línea de investigación a nivel teórico con el análisis de la posible recepción de este trabajo: el escepticismo. “Eso es buscarle tres pies al gato”. Sebastián de Covarrubias Orozco explica este refrán

español en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de la siguiente manera (1611): “[d]ícese, propiamente, de los que tientan la paciencia de alguno, con riesgo de irritarle. Y se aplica, impropriamente, a los que con sofismas embustes tratan de probar lo imposible” (432). Pero, vamos a ver, ¿cuántos pies tiene un gato? A ver si es sólo una de mis “fugas”. ¿No tiene cuatro? De hecho, en el *Tesoro* de Covarrubias se encuentra el modismo: “busca cinco pies al gato” –que tiene más sentido–, porque el dicho actual se trata, como afirma Gregorio Doval, de una corrupción lingüística del modismo original (79). Quizá sería interesante analizar cómo se reprimió “la pata del gato”. Y es que el escepticismo, al igual que la angustia que siente el espectador ante el cuerpo travesti y transexual en *La mala educación*, es tan sólo (o de nuevo tan mucho) el germen, el síntoma de un sustrato homofóbico enraizado por abyección en todos nosotros. Es mejor silenciar lo que incomoda al orden establecido y convencerse de que esta lectura no es válida. Para sostener “su verdad” muchos pensarán: ni Carmen Martín Gaité, ni Dulce Chacón eran ‘lesbianas’, punto y final. Y es que la mera insinuación –que en ningún momento hace este trabajo– de que Carmen Martín Gaité o Dulce Chacón pudieran ser ‘lesbianas’ parece afrentar la dignidad de ambas autoras ya fallecidas. Al igual que el posible deseo homoerótico entre C. y su amiga especial en *El cuarto de atrás* y entre Tomasa y Reme en *La voz dormida* se re-vela como síntoma o fantasma de la represión del trauma inherente a la abyección en la superficie textual palimpéstica con el fin de no tachar su imagen o dignidad, el espectador siente la imperante necesidad de negar la posible orientación sexual no normativa de las autoras, que una vez más, el presente trabajo ni tan siquiera ha planteado. Pedro Almodóvar –dirán quizá–, es un caso aparte, porque sí que es homosexual, su obra es “agua de otro cantar”. No obstante, esta argumentación ignoraría el hecho de que, como afirma el autor manchego, la sexualidad no

normativa de sus personajes puede ser mera casualidad y reflejar una realidad social y, además, daría por sentado que sólo esas “otras”, todas cortadas por el mismo patrón esencialista, pueden dar nombre a lo innombrable —a través de la escritura o de la lectura de las obras⁶⁸—, esas mismas que desafían y ponen en duda la validez del sistema social patriarcal heterosexualizado y heterosexualizante definido por patrones masculinizantes o falocéntricos.

Sin embargo, la evidencia de mi contraargumentación reside en el hecho de que muchas autoras heterosexuales han dado voz narrativa a mujeres enamoradas de otras mujeres, no solamente para presentar las relaciones lésbicas, sino para dotar a la ‘mujer’ de la subjetividad que le había sido negada, o simplemente porque desde el inicio de lo que conocemos hoy en día por literatura, muchos autores masculinos han dado voz narrativa a mujeres. Este miedo a que nuestros “otros abyectos” se manifiesten, no solo a nivel personal, sino incluso públicamente; ese miedo a ser leído o considerado como “otro” dentro de la sociedad, es el mismo que llevó a Carmen Martín Gaité a escribir a Patrick Paul Garlinger⁶⁹ para rebatir lo que este estudioso comentaba sobre *El cuarto de atrás* en su artículo “*Lost Lesbian Love Letter? Epistolary Erasure and Queer Readers in Martín Gaité’s El cuarto de atrás*”. La autora le escribió una carta para criticar su interpretación, ya que según ella, pecaba de “buscar tres pies al gato”. Pero aquí no acaba el asunto, y es que como explica Garlinger: “[m]ost importantly, however, she explicitly stated that she herself was not a lesbian, that she had never experienced lesbian desire; merely a fact, not a judgment, she wrote” (Garlinger, “Corresponding” 192-193).

⁶⁸ Desde la teoría de la recepción (Iser, Jauss) y/o desde teorías postestructuralistas (entre otros Barthes, Derrida, Deleuze) podríamos afirmar que toda lectura es un proceso de re-escritura.

⁶⁹ Paul Garlinger, como él mismo apunta, también lee la posible relación homoerótica sin ser él mismo ‘lesbiana’ (“Lost” 515).

¿Por qué reacciona de esta manera tan poco profesional una autora que, en su arrebato por dejar claro que ella no es ‘lesbiana’, ignora conceptos tan básicos como ‘autor’ y ‘voz narrativa’; una autora que defendía el concepto de ‘la muerte del autor’ de Barthes? Estamos, a fin de cuentas, ante homofobia interiorizada por abyección, ante el síntoma de la autorepresión por internalización de la represión institucional no superada; en resumen, ante terror a que la sociedad le coloque en el espacio que corresponde a las *otras*, piense que ella es ‘lo innombrable’ y la condenen al silencio con el mismo pavor que, en pacto biográfico, C. sufre ante la re-velación de su secreto.

Frente a la impermeabilidad del texto palimpséstico de *El cuarto de atrás* y *La voz dormida*, *La mala educación* destaca, como hemos visto, por la aparición explícita del fantasma de la represión de la identidad sexual: el travesti, que manifiesta angustiosamente la performatividad fantasmal del género. Y es que no podemos olvidar la multiplicidad de la identidad dentro del colectivo *queer*, sobre todo en lo que concierne a su represión y a la representación de dicha represión. Frente a la invisibilización y el control represivo dentro de la institución familiar de la mujer no heterosexual que se manifiesta en la literatura occidental desde el siglo XVIII, según Brad Epps⁷⁰, como fantasma escrito con tinta invisible; la homosexualidad masculina se caracteriza por su mayor visibilidad y por lo explícito de su representación en productos culturales. De hecho, el régimen franquista abrió campos de concentración especializados solamente en homosexuales masculinos, aparatos carcelarios de la *Ley de vagos y maleantes* y de su heredera, la *Ley de Peligrosidad Social*, que sobrevivirán incluso a Franco⁷¹.

⁷⁰ A partir del concepto de ‘tinta invisible’ de Meese (18).

⁷¹ Se estima que cerca de un millar de homosexuales masculinos pasaron por prisión entre 1970 y 1979 en virtud de la *Ley de peligrosidad social*. Véase Olmeda. Recordemos además que solo existe

A pesar de las diferencias, el fantasma de la performatividad del género sexual que se re-vela a nivel textual manifestando asimismo la performatividad del género textual a modo de palimpsesto, se aparece no solo en las tres obras mencionadas, sino, como hemos visto y a un nivel teórico, en toda una comunidad interpretativa: la sociedad occidental que construye su identidad en base a la represión por abyección. Y para cerrar este trabajo, transitemos ahora del fantasma de la performatividad del género sexual hacia la reflexión intradiegética sobre la metatextualidad del cine en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* con la que iniciábamos este trabajo:

- Pepi: Le estaba diciendo a Bom, que este fin de semana grabamos el vídeo de vuestra historia.
- Luci: ¿Y quieres que yo actúe también? ... Ay, no sé si sabré, que yo eso no lo he hecho nunca.
- Pepi: Tú no te preocupes. Yo me encargo de que lo hagas bien. ... Bueno, pues que tu eres una cuarentona, ama de casa, pero que te va la marcha cantidad y tal, ¿no? Pues eso tiene que quedar bien claro, porque yo he visto como te han pegado, te has comido mocos, te han hecho de todo y te has quedado como si nada.
- ... Yo soy así.
- ¡Sí, claro, así es la vida, pero el cine no tiene nada que ver con la vida! En el cine todo es falso. Figuraos que para hacer la lluvia utilizan una manguera porque la lluvia natural no fotografía. Pues si a ti te mean encima... tienes que poner cara de que te encanta, dar suspiros de placer... es que si no lo haces así, la gente no se va a creer para nada que eres una masoquista. [Pero] no te preocupes, solo consiste en exagerarlo un poco.

He aquí la clave: al igual que el travesti pone de manifiesto la performatividad del género a través de la hipertelia, de la exageración, esta conversación explícita a un nivel más general la performatividad y teatralidad inherente a la vida en sociedad. No importa lo que seamos, sino lo que representemos, cómo nuestros cuerpos sean leídos dentro de una comunidad interpretativa determinada.

documentación de una mujer que sufriera represión bajo la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* de 1970 (Platero, "Lesboerotismo" 32).

Así pues, los fantasmas de *El cuarto de atrás*, *La voz dormida* y *La mala educación* son ejemplos o síntomas de los otros muchos fantasmas que se hallarán escondidos en las diferentes superficies textuales y quizá sirvan de semilla para otros trabajos sobre la represión del colectivo *queer* durante la dictadura franquista. Sería muy interesante analizar, por ejemplo, la explicitación o materialización de la inyucción de la identidad sexual en la última película de Pedro Almodóvar *La piel que habito* (2011) en relación al trauma, a la deuda y a la reparación de la justicia en el cuerpo de Vicente/Vera; o la materialización de la represión institucional de la dictadura franquista contra las lesbianas tanto en una institución total como es el centro psiquiátrico, entonces llamado ‘manicomio’, como por internalización del mismo a través de los mecanismos de la autorepresión en *Y pongo por testigo a las gaviotas*⁷² de Carme Riera (1977) y en *Su cuerpo era su gozo*⁷³ de Beatriz Gimeno (2005).

Si la tintura de Giobert o el sulfidrato de amoníaco ha surtido efecto, *Los fantasmas de la dictadura franquista: ¡toda una re-velación!* habrán re-velado el palimpsesto de la construcción de la identidad personal y colectiva por la represión de la abyección y su hechizo. Curiosa palabra: ‘hechizo’, del portugués *fetisso*, que en

⁷² *Jo pos per testimoni les gavines* es el título original en catalán de un relato corto escrito en 1977 por Carme Riera, una joya que, sin embargo, permaneció inaccesible a los no catalanoparlantes hasta 1991, fecha en la que se tradujo al castellano con el título *Y pongo por testigo a las gaviotas*. Este relato en forma de epístola se recoge en un volumen titulado *Te deajo el mar* en el que también aparece otro relato de características similares al que *Y pongo por testigo a las gaviotas* está íntimamente ligado: *Te deajo, amor, en prenda el mar*, una carta de amor prohibido y desamor a un ex-amante en la que una mujer rememora su historia a modo de testamento ante su inminente muerte. Por su parte, en *Y pongo por testigo a las gaviotas*, una lectora que se siente completamente “retratada” en *Te deajo, amor, en prenda el mar* remite una carta a Carlos Comín, el entonces director de la editorial Laia en la que Carme Riera publicó sus primeros libros, para compartir con la autora su versión de los hechos “como testimonio vivo de unos hechos reales” desde el centro psiquiátrico en el que se encierra voluntariamente (Riera 130).

⁷³ *Su cuerpo era su gozo* retrata la vida en pareja de Luz y Ali, víctima esta última de los efectos psicológicos y físicos de las terapias de electroshock para curar su homosexualidad que le fueron aplicadas en el centro psicológico en el que le encerró su familia en varios momentos de su vida.

español deriva también en el cultismo ‘facticio’, y que, según la *Real Academia de la Lengua* significa nada más y nada menos que ‘artificial’⁷⁴. ¡Toda una re-velación!

⁷⁴ Cuando hablamos de algo “natural”, expresamos la idea [de] que no ha sido manipulado por el hombre. Facticio es el antónimo de natural. Es decir[,] algo que no es natural, algo que fue hecho por el ser humano. La palabra *facticio* proviene del latín, un cultismo creado empleando el verbo *facere* (ver hacer) (De Chile).

Obras citadas

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. Londres: British Film Institute, 2008. Impreso.
- Albarracín Soto, Matilde. “Libreras y tebeos. Las voces de las lesbianas mayores”. *Lesbianas. Discursos y representaciones de las lesbianas en el Estado Español*. Ed. Raquel Platero. Barcelona: Melusina (2008): 191-212. Impreso.
- Almodóvar, Pedro. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Madrid: Feliz Rotaeta 1980. VHS.
- . “Vuelve entre tinieblas”. *El País*. 8 de agosto de 1996. Web. 9 de abril de 2010. “Índice”: Online. http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALMODOVAR/_PEDRO/_DIRECTOR_DE_CINE/Vuelve/tinieblas/elpepicul/19960808elpepicul_8/Tes
- . “Autoentrevista”. *Club cultura*. 13 de junio de 2003. Web. 13 de marzo de 2010. http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/esp_auto2.htm
- . “Comienzo del rodaje. De mi puño y letra”. *Club cultura*. 13 de junio de 2003. Web. 23 de marzo de 2010. http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/esp_comienzo.htm
- . *La mala educación*. Madrid: El Deseo S.A., 2004. DVD.
- . “Cómo se hizo la ‘La mala educación’. Notas de producción”. *La butaca*. n.d. Web. 20 de agosto de 2012. <http://www.labutaca.net/films/24/lamalaeducacion2.htm>
- . “Almodóvar más autobiográfico”. *La voz de Asturias*. 18 de agosto de 2005. Web. 20 de agosto de 2012. <http://archivo.lavozdeasturias.es/html/219703.html>
- . *La piel que habito*. Madrid: El Deseo S.A, 2011. DVD.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalisms*. Londres: Verso, 1991. Impreso.
- Balmes, Jaime. *Antología de Jaime Balmes*. Madrid: Fe, 1944. Impreso.
- Barba, David. *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2009. Impreso.
- Barricada. “Hasta siempre, Tensi”. *La tierra está sorda*. Madrid: Dro East West, 2009. CD.
- Barthes, Roland. “Myth Today.” *Mythologies*. París: Editions du Seuil, 1957. 109-159. Impreso.
- . “The Death of the Author”. *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Ed. David Lodge. Londres/Nueva York: Longman, 1988. 167-172. Impreso.
- Bayo, Eliseo. “Mujeres en la cárcel: “Nos han hecho de todo”” *Interviu*. Madrid: Grupo zeta, (n.d.): 13-17. Web. 10 de octubre de 2011. http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/pdf/mujeres_en_las_carceles.pdf
- Bensoussan, G. *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*. Paris: Mille et Une Nuits, 1998. Impreso.
- BOE. “LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o

- violencia durante la guerra civil y la dictadura”. *BOE* 310 (27 de diciembre de 2007): 53410. Impreso.
- Bonnet, Marie-Jo. “L’omosessualità e la sua immagine nel campo di concentramento di Ravensbrück”. *R/esistenze lesbiche nell’Europa nazifascista*. Eds. Guazzo, Paola, Ines Rieder y Vincenza Scuderi. Verona: Ombre Corte, 2009. 127-151. Impreso.
- Brad, Epps. “Virtual Sexuality. Lesbianism, Loss, and Deliverance in Carme Riera’s ‘Te deix, amor, la mar com a penyora’”. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Eds. Bergmann, L. Emilie y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 317–345. Impreso.
- Brown, Joan Lipman. *Secrets from the Back Room: The Fictions of Carmen Martín Gaité*. Missisipi: University of Missisipi, 1987. Impreso.
- Buber-Newmann, Margarete. *Milena*. Barcelona: Tusquets, Colección Andanzas, 1987. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York y Londres: Routledge, 1999. Impreso.
- Careaga Pérez, Gloria. Prólogo. *Historia y análisis político del lesbianismo*. En Beatriz Gimeno. Barcelona: Gedisa, 2005. 11-21. Impreso.
- Carrasco Muñoz, Hugo y Selva Mora Seguel. “Lectura palimpséstica de ‘Palimpsesto’ de Juan Paulo Huirimilla”. *Estudios filológicos [Valdivia]* 41 (2006): 43-54. Web. 20 de agosto de 2012. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100004&script=sci_arttext
- Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Ciallella, Louise. “The Estranging of Franco’s Text and Mourning in *El cuarto de atrás*”. *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Ed. Eloy E. Merino y H. Rosi Song. Lewinsburg: Bucknell University Press, 2005. 147-176. Impreso.
- Cívico Lyons, Inma. “Writing Gender in Revolutionary Times: Male Identity and Ideology in Dulce Chacon’s *La voz dormida*”. *Hispania* 92.3 (2009): 465-75. Impreso.
- Clément, René. *Purple Noon*. Nueva York: Miramax Home Entertainment, 1960. VHS.
- Constenla, Tereixa. “Un capítulo negro de la historia de España: Memoria de los esclavos de Franco”. *El País*. 11 de marzo de 2010. Web. 10 de agosto de 2012. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Memoria/esclavos/Franco/elpepucul/20100311elpepicul_1/Tes
- Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006 [1611]. Impreso.
- Cuevas Gutiérrez, Tomasa. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004. Impreso.
- De Chile. n.p.: n.d. Web. 29 de septiembre de 2012. <http://etimologias.dechile.net/?facticio>
- De Larra, Mariano José. *Artículos*. Barcelona: Planeta, 1981 [1836]. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Negotiations*. Nueva York: Columbia UP, 1995. Impreso.
- Derrida, Jacques. *L’écriture et la différence*. París: Editions du Seuil, 1967. Impreso.

- . *La pharmacie de Platon, La dissémination*. París: Editions du Seuil, 1972. Impreso.
- . *Marx en jeu*. París: Descartes & Cie, 1997. Impreso.
- . *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 2003. Impreso.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois Press, 2006. Impreso.
- Doña, Juana. *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas: Novela-testimonio)*. Madrid: Ediciones La Torre, 1978. Impreso.
- Doval, Gregorio. *Del hecho al dicho*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995. Impreso.
- Dupláa Fernández, Cristina. "Testimonio de la exdeportada de Ravensbrück, Neus Català". *Letras Peninsulares* 11.1 (1998): 167-180. Impreso.
- Everly, Kathryn. *History, Violence and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. West Lafayette, Indiana: Purdue, 2010. Impreso.
- Figueiredo, Fidelino. *As duas Espanhas*. Lisboa: Guimarães Editores, 1959. Impreso.
- Fernández García, Verónica. "Nacer de hombre, nacer de mujer, los nacimientos partenogénicos de las generaciones anteriores a los dioses olímpicos." *Foro de Educación* 11 (2009): 209-26. Impreso.
- Foucault, Michael. *History of Sexuality*. Nueva York: Randon House, 1978. Impreso.
- . "La gubernamentalidad". *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999. 175-197. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: The Hogarth Press Vol.14 (1914-1916): 239-60. Impreso.
- Fuentes, Víctor. "El cine posmoderno de Pedro Almodóvar". *Claves de razón práctica* 27 (1992): 70-74. Impreso.
- Gallego Díaz, Soledad. "Almodóvar se encierra por Garzón". *El país*. 13 de abril de 2010. Web. 27 de agosto de 2012.
http://elpais.com/elpais/2010/04/13/actualidad/1271146643_850215.html
- García, Luis. "Entrevista a Dulce Chacón". *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* 5 (2003). Web. 18 de noviembre de 2011.
<http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>
- García, Consuelo. *Las cárceles de Soledad Real: Una vida*. Madrid: Alfaguara, 1982. Impreso.
- Garlinger, Patrick Paul. "Lost Lesbian Love Letters? Epistolary Erasure and Queer Readers in Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." *Bulletin of Hispanic Studies* 76.4 (1999): 513-53. Impreso.
- . "Corresponding with Carmen Martín Gaité: The Death of the Letter Writer". *Revista de estudios hispánicos* 36 (2002): 191-208. Impreso.
- . *Confessions of the Letter Closet. Epistolary Fiction and Queer Desire in Modern Spain*. Minneapolis: Minnesota, 2005. Impreso.
- Genette, Gérald. *Palimpsestos. Escritura de segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *La loca del desván La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Gimeno, Beatriz. *Su cuerpo era su gozo*. Editorial Foca. Madrid, 2005. Impreso.
- Gómez Verdejo, Mercedes. *Entrevista a Dulce Chacón: Dulce Chacón. Su voz nunca estará "dormida"*. Youtube. Youtube. n.d. Web. 17 de noviembre de 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=W6TXVLuS8v8>
- Graham, Helen. "Women and Social Change". *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995. 99-116. Impreso.
- Hartog, François. "Órdenes del tiempo y Regímenes de Historicidad". *Historia y Grafía* 21 (2003): 73-101. Impreso.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory" *The Yale Journal of Criticism*. New Haven: The Johns Hopkins 14:5 (2001): 5-37. Impreso
- Hutcheon, Linda. "Metafictional Implications for Novelistic Reference". *On Referring in Literature*. Eds. Anna Whiteside y Michael Issacharoff. Bloomington: Indiana University Press, 1987: 1-13. Impreso.
- Hutton, Margaret-Anne. *Testimony from the Nazi Camps: French's Women's Voices*. Oxfordshire: Routledge, 2005. Impreso.
- Ilie, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981. Impreso.
- Jara, Rene y Hernán Vidal. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. Impreso.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992. Impreso.
- Kawin, Bruce. *Mindscreen, Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, NJ: Princeton, 1978. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia UP, 1982. Impreso.
- La Capra, Dominick. "History and Memory in the Shadow of the Holocaust". *History and Memory after Auschwitz*. Cornell UP: Ithaca, 1998. 8-42. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116. Impreso.
- Leggott, Sarah. "Memory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women". *Flinders University Languages Group Online Review* 4.1 (2009): 25-33. Impreso.
- Levine, Linda Gould. "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman". *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 161-172. Impreso.
- Libertad Digital. "Me preocupa la memoria histórica". Almodóvar amenaza con realizar una película sobre la Guerra Civil". 19 de mayo de 2009. Web. 27 de agosto de 2012. <http://www.libertaddigital.com/sociedad/almodovar-amenaza-con-realizar-una-pelicula-sobre-la-guerra-civil-1276359645/>
- Lines, Lisa Margaret. *Milicianas. Women in the Spanish Civil War*. Plymouth: Lexington Books, 2012. Impreso.

- Linhard, Alexa Tabea. "A Perpetual Trace of Violence: Gendered Narratives of Revolution and War". *Discourse*. Detroit: Wayne State University Press 25.3 (2003): 30–49. Impreso.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978. Impreso.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a 'la homosexualidad'*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Machado, Antonio. *Proverbios y cantares*. Madrid: El País, 2003 [1912]. Impreso.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra*. Barcelona: Compactos Anagrama, 1987. Impreso.
- Matamoro, Blas. "Carmen Martín Gaité: viaje al cuarto de atrás". *Cuadernos Hispanoamericanos* 531 (1979): 581-605. Impreso.
- Matousek, Amanda L. "La desmitificación de 'la mujer roja': La contrahistoria de las dictaduras militares en España y la Argentina a través de dos textos de Dulce Chacón y Alicia Partnoy". *Letras Hispanas* 5.2 (2008): 67-83. Impreso.
- Meese, Elisabeth A. *(Sem)erotics: Theorizing Lesbian Writing*. Nueva York: New York, 1992. Impreso.
- Montero, Rosa. "Las Trece Rosas". *El País Semanal*. 4 de agosto de 1994: 4. Impreso.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006. Impreso.
- Nora, Pierre. "La era de la conmemoración". *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008: 167- 199. Impreso.
- Núñez Díaz-Balart, Mirta. *Los años del terror. La estrategia de dominio y represión del general Franco*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2004. Impreso.
- Núñez Targa, Mercedes. *Cárcel de Ventas*. París: Editions de la Librairie du Globe, 1967. Impreso.
- Oaknin, Mazal. "La reinscripción de la mujer en la Guerra Civil española: *La voz dormida*". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid: 43 (2010): no. pág. Web. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/vozdorm.html>
- Olmeda, Fernando. *El látigo y la pluma*. Madrid: Editorial Oberon, 2004. Impreso.
- Ordóñez, Elisabeth. "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 173-184. Impreso.
- Ortega Bagueño, Pilar. "Para los vencidos, la posguerra española fue peor que la guerra". *El Mundo*. 23 de diciembre de 2003. Web. 19 de noviembre de 2011. <http://www.elmundo.es/papel/2003/12/23/cultura/1549348.html>
- Ortega y Gasset, José. *La España invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1967. Impreso.
- Ortiz Toro, Ana Teresa. "Un lector hermafrodita: comentario sobre las oposiciones binarias centrales en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité". *Gaceta hispánica de Madrid* 7 (2008): 1-16. Impreso.
- Osborne, Raquel. "El rol de la sexualidad en las prisiones de mujeres del primer franquismo". *Actas del X Congreso Español de Sociología FES (Federación Española de Sociología), Sociología y sociedad en España. Hace 30 años;*

- dentro de 30 años. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 1-3 de julio de 2010. CD-ROM.
- . “‘Entonces ellas se convertían en rojas’: desencuentros y amistades entre prostitutas y rojas en las cárceles franquistas”. *Mora (B.Aires)* 15.2 (2009): 103-18. Web. 10 de noviembre de 2012. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2009000200004&script=sci_arttext
- . “La sexualidad como frontera entre presas políticas y presas comunes bajo los nazis y el franquismo”. *Política y Sociedad* 461. 2 (2009): 57-77. Impreso.
- . *Prisionera de Hitler y Stalin*. Madrid: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 2005. Impreso.
- Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida*. Nueva York: State of New York, 2007. Impreso.
- Palley, Julian. “El interlocutor soñado de ‘El cuarto de atrás’ de Carmen Martín Gaité”. *Ínsula* 22 (1982): 404-05. Impreso.
- . “Dreams in Two Novels by Carmen Martín Gaité”. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 107-115. Impreso.
- Pau, Antonio. *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Madrid: Editorial Trotta, 2010. Impreso.
- Pertusa Seva, Inmaculada. *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera*. Gijón: Llibros del Peixe, 2005. Impreso.
- Platero Méndez, Raquel. *Lesbianas. Discursos y representaciones de las lesbianas en el estado español*. Barcelona: Melusina, 2008. Impreso.
- . “Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista”. *Bagoas. Estudos Gays, Gêneros e sexualidades*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do norte 3 (2009): 15-38. Web. 10 de noviembre de 2011. http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v02n03art01_platero.pdf
- Preston, Paul. *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution and Revenge*. Harper Perennial: Londres, 2006. Impreso.
- Ramos Ortega, Manuel José. “Discurso e historia en la novela española de posguerra.” *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)* 5 (1996): 289-305. Impreso.
- . *Las alas de Ícaro: de poetas, revistas y exilios en la literatura española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Impreso.
- Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española [en línea]*. 22ed. Madrid: Real Academia de la Lengua española, 2003. Web. 10 de agosto de 2012.
- Rich, Adrienne. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. *Feminism and Sexuality*. Eds. Stevi Jackson y Sue Scott. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. 130-143. Impreso.
- Riera, Carme. *Te dejo el mar*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. Impreso.
- Rodríguez, Azucena. *Cultura contra la impunidad*. n.p.:n.d. Web. 27 de agosto de 2012. <http://sonadorindomable.wordpress.com/2012/02/15/almodovar-por-garzon/>

- Sabater Tomás, Antonio. *Peligrosidad Social y Delincuencia. Hippies – Beatniks – Vagos – Gamberros – Rufianes – Enfermos mentales – Alcohólicos – Toxicómanos – Proxénetas – Homosexuales – Prostitutas*. Madrid: Ediciones Nauta, 1972. Impreso.
- Santos Juliá. *Historia de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2004. Impreso.
- Sarduy Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- . *La simulación*. Monte Ávila: Caracas, 1982. Impreso.
- Sartorius, Nicolás y Javier Alfaya. *La memoria insumisa: Sobre la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.
- Serrano Vicens, Ramón. *Informe sexual de la mujer española*. Madrid: Ediciones Lyder, S.A, 1978. Impreso.
- Smith, Paul. *Laws of Desire*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Impreso.
- Spires, Robert. "Intertextuality in *El cuarto de atrás*". *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1983. 139-148. Impreso.
- Spivak Chakravorty, Gayatri. "Can the subaltern speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres: Macmillan, 1988. 271-313. Impreso.
- Strauss, Frederick. *Almodóvar on Almodóvar*. Londres: Faber & Faber, 1995. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F: Premia editora de libros S.A, 1981. Impreso.
- Torres, Rafael. *El amor en tiempos de Franco*. Madrid: Editorial Oberon, 2002. Impreso.
- Unamuno, Miguel. *Abel Sánchez*. Madrid: Cátedra, 1995 [1917]. Impreso.
- Urrero Peña, Guzmán. "Movida, carnaval y cultura de masas". *Cuadernos Hispano-americanos* 636 (2003): 15-30. Impreso.
- Vallejo Nájera, Antonio. "Psiquismo del fanatismo marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes". *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra* 9. II (1939): 399. Impreso.
- Vardieri, Alejandro. "La mala educación de Pedro Almodóvar". *Revista Virtual de Cultura Iberoamericana*, abril 2004. Web. 10 de agosto de 2012.
<http://www.qcc.cuny.edu/ForeignLanguages/RVCI/malaeducacion.html>
- Verbitsky, Horacio. *Medio siglo de proclamas militares*. Buenos Aires: Cronopio Azul, 1987. Impreso.
- Vernon, M. Kathleen, Barbara Morris y Joseba Gabilondo. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood, 1995. Impreso.
- Vinyes, Ricard. *El daño y la memoria: las prisiones de María Salvo*. Barcelona: Plaza & Janes, 2004. Impreso.
- Von Henting, Hans. *La criminalidad de la mujer lésbica. Estudios de psicología criminal*. Madrid: Espasa Calpe, 1975. Impreso.
- Wilder, Billy, Raymond Chandler, Joseph Siström, y James M. Cain. *Double Indemnity*. Los Angeles: Paramount Pictures, Inc, 1944. VHS.

Zimmerman, Bonnie. *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*. Boston: Beacon Press, 1990. Impreso.

Vita

1. Date and place of birth
08/27/1986. Burgos
2. Educational institutions attended and degrees already awarded:
Bachelor's Degree in Translation and Interpreting (English/German). College of Translation and Interpreting. University of Valladolid (2003-2009).
Placement at the University FH Köln. Cologne, Germany (2006).
Placement at the University of Salamanca. Salamanca, Spain (2007).
Certificate in Gender and Women's Studies. Department of Gender and Women's Studies. University of Kentucky. Lexington, Kentucky (2011-2012).
Master's Degree in Hispanic Studies. Department of Hispanic Studies. University of Kentucky. Lexington, Kentucky (2009-2012).
3. Professional positions held
Teaching Assistant of Spanish. Department of Hispanic Studies. University of Kentucky. Lexington, Kentucky (2009-2012).
Co-author of three Spanish instruction courses for Studienwelt Laudius; a German and Dutch company specializing in distance education courses since 1972 (2010-).
TV-Producer: "La casa de la Fortuna". Endemol/Undbitte Entertainment GmbH, Cologne, Germany (2011).
4. Scholastic and professional honors
Mc Crary Award for Outstanding Second Year Graduate Student. Department of Hispanic Studies. University of Kentucky. Lexington, Kentucky (2012).
Award for Outstanding Student. Department of German Studies. University of Kentucky. Lexington, Kentucky (2012).
5. Professional publications
"Spanisch für Anfänger (A1)" *StudienWelt Laudius*. Straelen:Laudius, 2012.
"Spanisch für Anfänger (A2)" *StudienWelt Laudius*. Straelen: Laudius, 2012.
6. Typed name of student final copy: Danae Gallo González