

University of Kentucky

UKnowledge

Theses and Dissertations--Hispanic Studies

Hispanic Studies


2023

Mujeres en crisis: posturas divergentes frente al neoliberalismo

Silvia Encinas Caballero

silviaencinas123@gmail.com

Author ORCID Identifier:

 <https://orcid.org/0009-0009-4752-0410>

Digital Object Identifier: <https://doi.org/10.13023/etd.2023.246>

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

Recommended Citation

Encinas Caballero, Silvia, "Mujeres en crisis: posturas divergentes frente al neoliberalismo" (2023). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 62.

https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/62

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies 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 needed written permission statement(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) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free 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 an 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 thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Silvia Encinas Caballero, Student

Carmen Moreno-Nuño, Major Professor

Alan V. Brown, Director of Graduate Studies

MUJERES EN CRISIS: POSTURAS DIVERGENTES FRENTE AL
NEOLIBERALISMO

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By

Silvia Encinas Caballero
Lexington, Kentucky

Director: Dr. Carmen Moreno-Nuño, Professor of Hispanic Studies
Lexington, Kentucky
2023

Copyright © Silvia Encinas Caballero 2023
<https://orcid.org/0009-0009-4752-0410>

ABSTRACT OF DISSERTATION

MUJERES EN CRISIS: POSTURAS DIVERGENTES FRENTE AL NEOLIBERALISMO

Popular belief has always attributed women an innate capacity to overcome periods of crisis, whether these are provoked by an economic debacle or by a natural disaster. My dissertation explores the representation of women in Spanish narrative and film from the beginning of the global economic crisis in 2008 up to the recession caused by the Covid-19 pandemic in 2020. I study how specific cultural production can serve to perpetuate models of patriarchal domination or to provide alternative representations of women as independent, resilient individuals in times of economic crisis.

I analyze four novels and three films in which their authors produce representations of women who engage in active resistance against anti-neoliberal practices, but they also represent subjects who have internalized their precarious condition and have even made it pathological such that it not only impedes, but even works against the possibility of resistance. In one of the novels I analyze, *La trabajadora* (2014) by Elvira Navarro, the woman protagonist bears an inextricable relationship between the city of Madrid and her own identity, inasmuch as she progressively moves from the city center to its margins due to her economic struggles while also dealing with mental illness. Another novel in my study, Marta Sanz's *Clavícula* (2017), similarly exemplifies how women who want to devote themselves to literature in Spain have not only normalized what it means to work under precarious circumstances, but also blame themselves for their mental and working conditions. My study shows how Spanish women have coped with the latest recession period in various ways, how they have created transnational alliances with other European women, how they relate to the city they inhabit, and how they vindicate a genealogy of Spanish women writers who did not receive the recognition they deserved. These representations help elucidate how women are *not* more resilient than men through difficult times.

KEYWORDS: Women, Feminism, Women's Writing, Job Precarity, 2008 Economic Crisis, Covid-19

Silvia Encinas Caballero

(Name of Student)

02/23/2023

Date

MUJERES EN CRISIS: POSTURAS DIVERGENTES FRENTE AL
NEOLIBERALISMO

By
Silvia Encinas Caballero

Carmen Moreno-Nuño

Director of Dissertation

Alan V. Brown

Director of Graduate Studies

02/23/2023

Date

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación no habría sido posible sin la ayuda, paciencia y claridad de ideas de mi directora de tesis, la Dra. Carmen Moreno-Nuño, del departamento de Hispanic Studies. También tengo que extender mi agradecimiento a las profesoras del departamento de Gender & Women's Studies María Cristina Alcalde, miembro de mi comité de tesis, y Carol Mason, cuyos cursos me inspiraron aún más para continuar con este proyecto. Extiendo mi agradecimiento al resto de los miembros de mi comité y a la examinadora externa respectivamente: Dr. Alan V. Brown, Dr. Matt Losada y Dra. Julie Human.

Asimismo, quiero expresar mi gratitud a mi familia, en especial a Luis, por su paciencia y apoyo incondicional. No puedo terminar esta sección sin recordar a las mujeres de mi vida, aquellas que han estado siempre en mi pensamiento durante esta andadura: mis abuelas, mi madre, mis hermanas Raquel y Sonia, por apoyarme y animarme siempre; y también a Rosa, Sagrario y Natalia, por ser un ejemplo de resiliencia.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I: DESIGUALDADES DE GÉNERO: ANÁLISIS HISTÓRICO DEL IMPACTO DE LAS CRISIS EN LAS MUJERES

I)	Introducción	1
II)	Herederas de la Ilustración y el sujeto cartesiano.....	3
III)	Contexto histórico: la crisis económica de 2008	7
IV)	Mito o realidad: ¿son realmente las mujeres más fuertes en tiempos de crisis?.....	16
V)	Resumen de los capítulos	23
VI)	Aparato teórico.....	28

CAPÍTULO II: REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN LA NARRATIVA DE LA CRISIS DE 2008 EN ESPAÑA

I)	Literatura de la crisis	34
II)	Mujeres en la literatura de crisis y “escritura femenina”.....	39
III)	Proceso creativo, malestar histórico y salud mental.....	56
	A) <i>La trabajadora</i> (2014), de Elvira Navarro	61
	B) <i>Clavícula</i> (2017), de Marta Sanz	73
	C) <i>Yo misma, supongo</i> (2016), de Natalia Carrero	87
	D) Conclusión.....	97

CAPÍTULO III: PRECARIEDAD LABORAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL CINE ESPAÑOL

I)	Las mujeres en el cine	100
	A) <i>El olivo</i> (2016), de Icíar Bollaín	106
	B) <i>Techo y comida</i> (2015), de Juan Miguel del Castillo.....	128
	C) <i>Amador</i> (2010), de Fernando León de Aranoa.....	154
	D) Conclusiones.....	178

CAPÍTULO IV: DE UNA CRISIS A OTRA: LOS EFECTOS DE LA PANDEMIA DEL COVID-19 EN LAS MUJERES

I)	La crisis de 2008 y la crisis sanitaria del COVID-19: diferencias y similitudes.....	184
II)	El efecto de la crisis derivada del COVID en las mujeres.....	187
III)	Productos culturales surgidos a la luz de la pandemia	192
	A) Testimonios de la pandemia: documentales.....	192
	B) La pandemia en clave de ficción: series, películas y narrativa.....	194
	C) <i>Hermana. (Placer)</i> (2021), de María Folguera.....	198
	D) Conclusión.....	220

CAPÍTULO V: CONCLUSIÓN.....	222
OBRAS CITADAS.....	229
VITA.....	239

CAPÍTULO I: DESIGUALDADES DE GÉNERO: ANÁLISIS HISTÓRICO DEL IMPACTO DE LAS CRISIS EN LAS MUJERES

Introducción

Desde 2018, los movimientos feministas tanto en Europa como en Estados Unidos están atravesando un momento de reacción heteropatriarcal legitimada por la llegada al poder de partidos políticos con ideología de extrema derecha. Esto sucede cuando el término ‘feminista’ ya parecía no provocar el rechazo de antaño, cuando declararse feminista era poco menos que un acto de valor y casi una forma de desafiar a nuestro interlocutor; cuando considerarse feminista te convertía automáticamente en una aguafiestas, que diría Sara Ahmed. Las mujeres en España creíamos ingenuamente encontrarnos en un camino imparable hacia la igualdad, que estábamos más cerca de lograrlo, siempre eso sí, en los países llamados desarrollados del Norte Global y, en concreto en España, que es donde se centra mi estudio. No contábamos con la feroz oposición de aquellos partidos, sectores judiciales, sociales y ciudadanos que bien daban por hecha la igualdad de género o que simplemente no estaban dispuestos a compartir el poder y el privilegio que han ostentado por los siglos de los siglos. Siempre que los feminismos avanzan, se produce la reacción del patriarcado, que más que desaparecer, parece estar esperando agazapado para saltar en cuanto las mujeres demandan lo que les corresponde.

Esto se ha constatado históricamente no solo en España, sino en otras partes del mundo. Un ejemplo es la quema de brujas entre los siglos XV y XVII en Europa y algunos países de Latinoamérica durante el periodo de fundación del capitalismo moderno en las naciones europeas. Esta persecución, unida a los procesos de

colonización en el continente americano supuso para las mujeres un control más férreo de su sexualidad y eliminó todo atisbo de independencia personal y económica. Miles de mujeres en toda Europa fueron demonizadas, sometidas y apartadas de la toma de decisiones en organismos de poder. Aunque estos procesos ocurrieron siglos atrás y las mujeres han conquistado derechos inapelables desde entonces, la misoginia y la manipulación llegan hasta el presente adoptando nuevas formas en todos los ámbitos. Sin ir más lejos, en el terreno artístico se acaba de estrenar en otoño de 2022 en España un musical dirigido por Nacho Cano (integrante de la mítica banda pop Mecano) con el título de *Malinche*. En la obra, se desvirtúa la relación entre la indígena Malinche y el conquistador Hernán Cortés, presentándola como una historia de amor de la cual nace el primer mestizo de la Historia mexicana, el iniciador de una “nueva estirpe civilizatoria que salvó América de los salvajes” (Riaño). El autor blanquea, cuando no borra, el proceso de esclavización y violación de las mujeres indígenas a manos de los colonizadores españoles y convierte este ‘choque de culturas’ en una historia de amor romántico. Si en el imaginario mexicano, la Malinche simboliza la traición a la nación, para este autor español, es solo la madre que engendra a una nueva raza “grande, libre y mágica” (Riaño), palabras con siniestros ecos de la España franquista que buscan atraer a un público nostálgico del Imperio español. La Malinche indígena es la Eva cristiana, una mujer que con su error convierte a todas las mujeres en pecadoras en la tradición medieval. El excantante Nacho Cano abraza así la hibridez racial surgida de la conquista de México, ignorando por completo el sometimiento de los pueblos indígenas y encumbrando a la religión católica como un dogma que une culturas. Insisto, este es solo un ejemplo de hasta qué punto la historia se pervierte a través de discursos racistas y

misóginos que se reproducen en la cultura y calan en un público que se toma la interpretación singular de ciertos autores endiosados como si fuera palabra de Dios.

Herederas de la Ilustración y el sujeto cartesiano

Afirma la filósofa española Amelia Valcárcel que el feminismo es hijo de la Ilustración europea, aunque arranca en la filosofía barroca, con la obra del pensador francés Poulain de la Barre *De la igualdad de los dos sexos* en 1673. Discípulo de Descartes, de la Barre argumenta que, efectivamente, los dos sexos son iguales y que una tradición mal entendida ha llevado a las mujeres a ser excluidas de todo. Valcárcel sitúa la primera ola del feminismo en el periodo que va desde la publicación de esta obra hasta la edición de otra obra cumbre de 1792, la *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, de Mary Wollstonecraft. Esta última es testigo de la Revolución Francesa y lo que vive en ese París revolucionario la inspira para escribir su célebre texto. Una de las figuras femeninas destacadas de la Revolución, la dramaturga y abolicionista de la esclavitud (el feminismo siempre ha establecido alianzas con otras injusticias) Olympe de Gouges, re-escibe la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano cuando se da cuenta de que no se menciona a las mujeres por ninguna parte. Simplemente coloca la palabra “mujer” allá donde dice “hombre”, pero esta provocación, entre otros textos, le cuesta pasar por la guillotina. Las mujeres revolucionarias comprenden, con gran decepción, que la revolución va a mejorar la vida de los ciudadanos, pero no la de las ciudadanas. Aunque luego Napoleón establece las bases del derecho contemporáneo y se estabilizan los derechos civiles, en otros frentes se retrocede. Por ejemplo, se revierte la abolición de la esclavitud que había sido aprobada durante la Revolución Francesa, y en lo que respecta a las mujeres, los códigos civiles napoleónicos las declaran menores de edad,

quedando a disposición de sus padres, tutores o maridos. Lo dicho, acción-reacción. El texto de los padres fundadores de Francia recuerda al de sus homólogos estadounidenses, cuando apenas unos años antes, en su Declaración de Independencia Thomas Jefferson afirma aquello de “all men are created equal”. Obviamente no se refería a las libertades individuales, sino más bien al derecho de determinación de los pueblos como naciones independientes de otras en el contexto de la Independencia americana. En la premisa, por supuesto, no se incluye ni a las mujeres, ni mucho menos a los esclavos. De ahí que el movimiento sufragista fuera siempre de la mano del abolicionismo a uno y otro lado del Atlántico. La subordinación al hombre blanco que denunciaban estas mujeres era una forma más antigua y normalizada de sometimiento.

Mientras, durante la Ilustración española, una de sus obras teatrales más aplaudidas es precisamente *El sí de las niñas* (1805), de Leandro Fernández de Moratín, donde se trata el tema de la elección matrimonial de las mujeres. Estas habían de contar con el consentimiento paterno como condición imprescindible de su matrimonio. Amelia Valcárcel lo resume de esta manera: “estaría bien que a las mujeres, en vez de casarlas sin oírlas, se les preguntara por lo menos si la persona con la que se las va a unir de por vida no les repugna (...). Su sana doctrina se resume en que si se las casa, que al menos ellas estén de acuerdo, pobrecillas” (*Ahora, feminismo*, 36). El voto femenino en España no se consiguió hasta más de un siglo después, en 1931, gracias al tesón de la diputada Clara Campoamor. Pero el goce duró poco, y durante cuarenta años de dictadura franquista ni hombres ni mujeres pudieron ejercer su derecho al voto. En la *Antología del Pensamiento Feminista Español* se señala: “Muchos temas feministas que surgieron en la época prerrepública y en la Segunda República se suspenden después de la Guerra

Civil, pero reaparecen a finales de los sesenta al acercarse el final del régimen franquista (Johnson y Zubiaurre, 15). El tema de la igualdad, por ejemplo, se repite a lo largo de los tres siglos de feminismo español debido a los numerosos vaivenes políticos que hacían imposible avanzar en derechos a las mujeres. También particular del feminismo español es la importancia de la clase social como categoría identitaria, por encima de otras, así como la influencia de la iglesia católica para explicar por qué no existe un movimiento feminista en España en el s. XIX, como sí lo hay en otros países europeos. A diferencia del protestantismo, en el que se exige un conocimiento de la Biblia y se forman grupos de mujeres para su estudio, en España la relación con la iglesia enfatiza la familia, la comunidad (comunión) y la fe mediada por el sacerdote o el confesor. Esto, sumado al control que la Iglesia católica ejercía sobre la vida de las mujeres contribuyó a que no existiera una conciencia común ni solidaridad entre mujeres.

Actualmente, el clima político en España es uno de polarización y confrontación continuas, y este se traspasa a la opinión pública, donde los debates sobre los derechos y leyes que el gobierno actual intenta aprobar para las mujeres están bajo escrutinio y ataque constantes. Los medios de comunicación conservadores, así como las redes sociales rebosan con opiniones a favor o en contra cada vez que el gobierno se propone aprobar medidas más igualitarias. Los sectores más conservadores se afanan así en minar y desprestigiar cualquier atisbo de avance en igualdad considerando estos asuntos sin interés para los españoles, como el lenguaje inclusivo o la Ley de Garantía Integral de la Libertad Sexual (conocida popularmente como ‘solo sí es sí’), y que no dudan en ridiculizar. Estos mismos partidos y sectores conservadores han convencido a muchas mujeres y a muchos hombres de que en España las primeras ya están liberadas, y por lo

tanto, el feminismo ya es no necesario. Algunos incluso osan a equiparar machismo y feminismo como ideologías de dos polos opuestos. Estos mismos hombres suelen invitar a las feministas españolas a marcharse a Irán o Afganistán para liberar a las mujeres de esos países, porque aquellas “sí que están oprimidas de verdad”, suelen decir. Como si las españolas tuviesen que sentirse aliviadas y no tener derecho a la queja porque otras están peor. O como si las feministas no nos alegrásemos de lo que está ocurriendo actualmente en las calles de Teherán en protesta por la muerte de una joven a manos de la policía de la moral islámica. Quién iba a imaginar que en Occidente, después de los derechos conseguidos, la palabra feminista iba a volver a provocar animadversión en pleno 2022, y que derechos conseguidos por las mujeres hace décadas iban a estar en la cuerda floja de nuevo a ambos lados del Atlántico. Pero una gran parte de la ciudadanía española sigue defendiendo el impulso reciente del feminismo y se niega a perder esta oportunidad de llevar a cabo los cambios necesarios para una verdadera igualdad. Como apunta Nuria Varela: “A estas alturas, resulta casi imposible cambiar actitudes y valores en un cuerpo agotado por la doble o triple jornada, por las microviolencias y micromachismos diarios, por la exigencia del mito de la belleza y la eterna juventud, la medicalización excesiva y la patologización de todos los procesos naturales de nuestros cuerpos” (*Cansadas* 15). Aquellas mujeres que en los años 70 de la Transición a la democracia lucharon por cambiar una sociedad profundamente machista marcaron el camino a las más jóvenes, que no están dispuestas a dar un paso atrás ante la reacción patriarcal que estamos viviendo. El sujeto del feminismo en España, como discutiré en más detalle en el tercer capítulo, es uno plural y diverso que ya no se limita al de una ama de casa heterosexual, blanca y autóctona. Estos avances y retrocesos en el campo de la igualdad que han

acompañado a las mujeres en los últimos cincuenta años estarán muy presente como marco histórico, social y político para mi análisis a lo largo de la disertación. Pero como mi estudio se enfoca específicamente en el contexto de la crisis financiera que azotó a España en 2008, a continuación referiré algunos de los efectos que esta tuvo sobre la economía y la sociedad españolas.

Contexto histórico de la crisis de 2008

En primer lugar, conviene aclarar qué se entiende por crisis (del griego *krísis*: cambio profundo), una palabra que va a repetirse con frecuencia en este trabajo. Como mencioné un poco más arriba, primordialmente me refiero a la crisis financiera que se desencadenó en Estados Unidos a raíz de otra crediticia en 2007 y que contagió a los mercados financieros de Europa Occidental y Japón. Esta denominación da lugar, sin embargo, a otros tipos de crisis que se alejan de la macroeconomía abstracta del IBEX 35 o del Banco Mundial y se vuelven más cercanas para los ciudadanos que las sufren: crisis social, crisis política, medioambiental, institucional, de representación, de subjetividad y de cuidados. A todas y cada una de estas crisis, que afectan a la economía real, me referiré también a lo largo del trabajo, pues estas muestran sus efectos visibles en los personajes de los productos culturales que analizo.

Así pues, a la hora de referirse a la crisis económica que padece España desde finales de 2008, es necesario antes remitirse a la “época dorada” de la que disfrutó el país entre 1984 y 2007. A partir de los años 60, España comienza a cambiar su estructura productiva radicalmente, de forma que el sector agrario e industrial comienzan a perder

peso en el PIB en favor del sector servicios, que constituye en el año 2008 el 63,2% del PIB (Fernández 121). El país pasa así a quintuplicar su PIB desde 1986, coincidiendo con su entrada en la Unión Europea, y a situarse en el quinto puesto europeo de PIB absoluto con 1.053,2 mil millones en 2007 (Fernández 121). Durante los sucesivos gobiernos socialistas de Felipe González (1982-1996) tienen lugar una serie de reformas que pretenden acabar con políticas económicas pre-constitucionales que al tiempo alientan la inversión extranjera y ponen definitivamente a España en la senda de la Europa moderna y socialmente avanzada que defiende el Partido Socialista (PSOE) en su programa electoral. Algunas de estas reformas incluyen las reconversiones industrial y bancaria, la liberalización de los alquileres en el sector inmobiliario, la del mercado de trabajo, la fiscal, de la seguridad social, que trae la asistencia universal, y la del sistema educativo, que vuelve obligatoria tanto la educación primaria como la secundaria hasta los 16 años.

La deriva neoliberal del gobierno socialista enlaza con el posterior gobierno del Partido Popular de José María Aznar (1996-2004) como presidente, que realiza una serie de medidas que propiciarán una economía especulativa y conducente a la corrupción política y empresarial cuyos casos siguen aflorando diez años después. Entre estas medidas destacan la regulación del sector eléctrico en 1997, y la Ley 6/1998 sobre régimen del suelo, “que declaraba urbanizable todo aquel suelo en el que no concurren razones para su preservación” (Fernández 122), y que da pie a la llamada ‘burbuja inmobiliaria’ que luego estallaría afectando a las clases sociales menos favorecidas. La entrada en vigor del Euro a partir de 1999 propicia que en los estados de la Eurozona las entidades bancarias comiencen a conceder créditos hipotecarios baratos y de forma descontrolada. Esto favorece la inversión, que comienza a superar ampliamente la

capacidad de ahorro interno para financiarla. Al desencadenarse la crisis en 2008, ya con el socialista José Luis Rodríguez Zapatero en la presidencia (2004-2011), se produce una caída drástica tanto de la inversión como del ahorro, lo que provoca una deuda externa aún mayor. El gobierno de Zapatero, quien gana las elecciones tres días después del peor atentado terrorista de la historia de España, conocido como el 11M, llega auspiciado por aires de regeneración democrática tras “las falsedades gubernamentales sobre la guerra contra Irak, el Prestige, y especialmente, sobre ETA y su supuesta relación con el atentado del 11M” (Alberich 267). El nuevo ejecutivo promete y aprueba medidas de igualdad de género (es el primero que crea un Ministerio *ad hoc*), el matrimonio homosexual, la retirada de las tropas de Irak, la Ley sobre la Dependencia y una subida del salario mínimo interprofesional, entre otras. Sin embargo, el gobierno en el que la ciudadanía había puesto sus esperanzas “no adoptó ni una sola medida para disminuir el crecimiento especulativo artificial de la vivienda y del sector de la construcción” (Alberich 267). Zapatero y su gobierno simplemente niegan la existencia de la crisis económica cuando la burbuja inmobiliaria especulativa internacional estalla en EE.UU. en el verano de 2007 y sus efectos se van acusando progresiva e implacablemente en España.

Una crisis comparable al “Crack del 29”

En 2008, el endeudamiento total con el resto del mundo asciende a 2.887 mil millones de euros (263,7% del PIB), siendo el endeudamiento público el que no para de crecer (Fernández 128). A pesar de ello, el gobierno de Rodríguez Zapatero mantiene las prestaciones sociales y facilita nuevas inversiones como el Plan-E, conocido

despectivamente como el “plan aceras”¹. La tasa de paro se incrementa entonces hasta el 18% de la población activa. Contribuyendo más aún a la imagen corrupta y de pobre gestión económica de los países del sur de Europa, conocidos por sus siglas en inglés como P.I.G.S. (Portugal, Italy, Greece & Spain), en octubre de 2009 se hizo público que el gobierno griego había falseado durante años sus datos presupuestarios para acceder al club de la Unión Europea. Esto provoca la desconfianza en los mercados para invertir en los estados europeos más afectados y a su vez, Grecia es intervenida por la U.E. El término ‘prima de riesgo’ se vuelve de uso cotidiano, incluso por los españoles de a pie que lo leen en la prensa diaria. Para 2010, el gobierno socialista no puede seguir negando lo evidente, y “ante la presión de los mercados financieros especulativos internacionales, deciden obedecer los mandatos más conservadores y austeros de Bruselas” (Alberich 268): comienza la era de los recortes al gasto público y el rescate a la banca. En apenas cuatro años, la cifra de desempleados se incrementa de dos a cinco millones en 2011; los desahucios “por impago llegan a 150.000 de las 328.000 hipotecas ejecutadas” (Alberich 269), y se inicia una era de austeridad presupuestaria y un gradual pero imparable desmantelamiento del incipiente estado de bienestar español.

El progresivo desgaste que sufre el gobierno del PSOE y la gran decepción que el mismo genera en los votantes durante su segunda legislatura deriva el 20 de noviembre de 2011 en la victoria por mayoría absoluta del Partido Popular, con Mariano Rajoy al frente como sucesor, elegido a dedo por el anterior presidente del mismo partido, José

¹ El Plan E (Plan español para el estímulo de la economía y el empleo) se aprueba el 6 de mayo de 2009 y consigna “99 medidas destinadas a paliar los efectos de la crisis económica en familias y empresas y recuperar la senda de crecimiento y de creación de empleo” (lamoncloa.gob.es).

María Aznar. Esta constante alternancia bipartidista del Partido Socialista (PSOE) y el Partido Popular (PP) será una de las numerosas causas que llevan al hartazgo de la ciudadanía, que durante estos años exige a través de innumerables protestas callejeras un cambio de paradigma político. Al contrario de lo que promete en su programa electoral, el gobierno del Partido Popular aplica una política de recortes en el sector público que desembocan en el rescate de España por la Unión Europea, que se formalizó el 25 de junio de 2012, hasta un total de 100 mil millones de euros, con el fin de recapitalizar las entidades financieras. Rajoy compareció ante el Congreso en el verano de 2012 para anunciar que se recortarían “65.000 millones de euros del presupuesto de las administraciones públicas en dos años y medio” (Fernández 133). El porcentaje de parados asciende de 11,6% en 2002 a 25,7% (su cota más alta en 2012), siendo el sector más desfavorecido el de los jóvenes entre 16 y 29 años, con una media de desempleo del 42,2%.

Éxodo masivo de jóvenes al extranjero

La insoportable falta de oportunidades laborales, sumada a la precariedad en el empleo existente provoca una masiva emigración, especialmente de jóvenes, a países de la U.E. como Francia, Alemania, Reino Unido y Suiza (de 25 a 29 años) (injuve.es 22). Los trabajadores inmigrantes son los primeros que se ven afectados por la crisis, al ocupar generalmente empleos del mercado de trabajo secundario, “en sectores caracterizados por una elevada precariedad e inestabilidad” (Domingo, Sabater y Ortega 48). La falta de empleo afecta no ya solo a los jóvenes con cualificación baja y/o media, sino a aquellos con un nivel elevado de educación. Según un estudio realizado por la

UNED, la evolución de la emigración española consiste en tres fases: la primera tiene un gran impacto tanto en los nacionales como en los inmigrantes debido al estallido de la burbuja inmobiliaria. Tras esta, vendría una segunda fase que conlleva “una relativa estabilización durante el primer trimestre de 2010 y el segundo de 2011” (Domingo, Sabater y Ortega 49); la tercera y última fase trae consigo un aumento de la emigración en los nacionales a partir del segundo trimestre de 2011, que se agudiza en 2012, coincidiendo con la mayor tasa de paro registrada durante estos años de crisis. En cuanto a género se refiere, no hay apenas diferencia en el éxodo de mujeres y hombres nacionales tanto en 2008 como en 2012, “salvo una ligera sobrerrepresentación de los hombres maduros, a partir de los 45 años” (Domingo, Sabater y Ortega 50), factor quizá debido a un mayor impacto del desempleo en el sector de la construcción. La destrucción de empleo en este sector también es la causa de un mayor éxodo de hombres inmigrantes fuera de España, al encontrarse muchos ocupados en dicho sector. En cambio, aquellas mujeres inmigrantes concentradas en el sector servicios y el trabajo doméstico han podido sobrellevar la crisis mejor debido a un menor impacto del desempleo en estas ocupaciones. Según el diario Público, “un millón de españoles ha tenido que salir al extranjero desde el inicio de la crisis” (Público 2017). Así, la mayoría de las nuevas inscripciones (178.998), corresponde a ciudadanos nacidos fuera de España pero nacionalizados. Asimismo, el número de españoles residentes en el extranjero no deja de crecer en el periodo que va de 2009 a 2017. Las comunidades autónomas que más emigrados generan son Galicia, Madrid y Cataluña, mientras que los países de acogida donde residen más personas de nacionalidad española son Argentina, Francia y Venezuela (Público 2017). Pese a tener menor población que las comunidades de Madrid

y Cataluña, Galicia sigue siendo en este periodo la región que más emigrantes aporta al extranjero, con 18.000 nuevos abandonos en 2016 y 511.830 residentes en el extranjero (Público 2017).

Malestar social y posición de los partidos políticos

El elevado desempleo y la precariedad laboral, con una sociedad hipotecada y endeudada, así como la corrupción política generalizada, cuyos casos no dejan de aflorar a los medios informativos en la última década, sumado al desprestigio de la clase política y al hartazgo ante la alternancia en el gobierno de dos partidos políticos en los que la ciudadanía ya no se ve representada, son solo algunos factores que generan una serie de movimientos sociales que abogan por una ruptura total con un sistema económico y político injusto, que solo beneficia a la minoría que ostenta el poder. Con este profundo malestar en las clases sociales más desfavorecidas, surgen movimientos como el 15M, a raíz de las manifestaciones convocadas en ciudades españolas para el 15 de mayo de 2011. “Aunque, como tal movimiento, nace a partir de la movilización masiva de respuesta y rechazo al desalojo policial de una pequeña acampada de un grupo de jóvenes del día 16, en la Puerta del Sol de Madrid (...). Es por tanto el día 17 de mayo, cuando podemos decir que nace el movimiento 15M” (Alberich 275). Este “movimiento indignado” tiene como claro precedente la llamada ‘primavera árabe’ en países como Túnez (el único en el que hubo verdaderos cambios democráticos), Egipto, Libia y Siria (que en este último país derivó en una cruenta guerra civil que aún perdura).

El profundo malestar de la ciudadanía, que en un principio toma espacios públicos para llevar a cabo convocatorias y protestas puntuales, se va encauzando en una serie de movimientos sociales y ‘mareas’² (la marea verde por la educación, la blanca por la sanidad o la violeta por los derechos de la mujer, entre otras muchas) que derivan incluso en partidos políticos nuevos surgidos de las numerosas asambleas convocadas por asociaciones cívicas en toda la geografía española. Es el caso de Podemos, un partido político surgido de las asambleas ciudadanas convocadas en 2011 que ahora no solo cuenta con representación en el Congreso de los Diputados, sino que forma parte del gobierno de coalición junto con el Partido Socialista. Con lemas como “no es una crisis, es el sistema” o “no nos representan”, estos *movimientos indignados* expresan su desencanto y exasperación no ya solo contra el gobierno de Zapatero y luego de Rajoy, sino contra el sistema capitalista que lejos de refundarse tras esta profunda crisis, sigue creando más desigualdades sociales. La reacción de los partidos políticos ante la ola de indignación social no difiere mucho entre sí. La postura del Partido Popular, en la oposición aún cuando se produce el 15M en 2011, pasa de ser “contra el gobierno” del PSOE a “denigrar su imagen, como movimiento radical, incluso violento y formado por gente marginal” (Alberich 291). En el PSOE hay posiciones opuestas entre sí, que van desde la sorpresa inicial hasta la simpatía y el rechazo hacia el movimiento. En otros

² La primera vez que aparece la denominación ‘marea’ en los medios de comunicación en referencia a las movilizaciones de un determinado sector laboral fue en septiembre de 2011, aludiendo entonces a las protestas en favor de la educación pública y contra los recortes presupuestarios. Según el profesor Miguel Ángel Gil, lo que diferencia a las ‘mareas’ de otras movilizaciones es “una temática concreta que logra ir más allá de un problema particular puntual y afectar a un “campo social”; un proceso identitario, que incluye creación de códigos y símbolos compartidos (como un color y una camiseta); lograr la implicación o reconocimiento social más allá de los afectados directos de la problemática (...); y la realización reiterada de acciones colectivas tanto presenciales como virtuales, con amplia implantación territorial, (...) o acciones particulares que se reproducen colectivamente” (“Mareas, movimientos sociales y sindicalismo” 7).

partidos, como el ya disuelto UPyD, así como en partidos nacionalistas conservadores, la postura general es de repulsa. Asimismo, la crisis económica ha acrecentado más si cabe la tensión entre el gobierno central y los gobiernos de las comunidades autónomas, especialmente el de Cataluña (Guzmán y Quiroga 55), cuyo gobierno autonómico ha llevado al central a la mayor crisis política de la democracia española, tras su intento fallido de declarar unilateralmente la independencia del estado español después de unas elecciones convocadas por el gobierno de la Generalitat el 1 de octubre de 2017, sin estar estas legitimadas por el gobierno central.

Entre 2014 y 2015 se empieza a hablar de recuperación económica, especialmente cuando el Fondo Monetario Internacional (FMI) anunció que España había alcanzado los niveles económicos previos a la crisis. El nivel de desempleo bajó de un 27% en 2013 hasta un 15% en 2018. Sin embargo, era la segunda tasa más alta de Europa, con 3,2 millones de parados. La cifra sería mayor si no fuera por el número de jóvenes que han tenido que emigrar a otras regiones de Europa e incluso Latinoamérica. Durante el periodo más aciago de la crisis, “la tasa de emigración neta llegó a 250.000 personas al año” (contexto.es). A esto se suma un retroceso en las inversiones y un aumento de la economía sumergida como consecuencia del deterioro de la calidad del empleo. España tiene el número más elevado de trabajos de baja cualificación de toda Europa y el umbral de pobreza ha subido un 20% en la última década. Además, tanto España como Grecia tienen los salarios más bajos de Europa: “la parte de la renta que antes se iba a retribuir el trabajo (incluidas las cotizaciones sociales) ahora se destina a la remuneración del capital. Esto se ha traducido en un incremento de los beneficios empresariales y las rentas del capital, que han aumentado un 6% (...) Es decir, unos 40.000 millones de euros han

pasado ser salarios de trabajadores a convertirse en parte de la plusvalía de las empresas” (contexto.es). Mientras un porcentaje altísimo de la población ha sufrido un proceso de precarización, el 1% más rico de los españoles vive mejor que nunca. Siete de cada diez hogares no han notado recuperación económica alguna, y a esto se suma la crisis provocada por la pandemia del COVID-19 en 2020, con lo cual, el margen de una supuesta recuperación para la economía familiar ha sido muy escaso. De esta última recesión hablaré más en detalle en el capítulo 4.

Mito o realidad: ¿son realmente las mujeres más fuertes en tiempos de crisis?

A comienzos de la Segunda Guerra Mundial, Winston Churchill consideró el pintalabios rojo un producto de primera necesidad, pues “hacía a las mujeres sentirse fuertes, seguras y atractivas, unos sentimientos especialmente preciados en tiempos de crisis” (megía.elpais.es). Con el objetivo de levantar la moral, el gobierno británico se propuso promocionar el labial rojo como símbolo de feminidad y resiliencia durante la guerra. Era para las mujeres lo que el tabaco para los hombres, un producto que proporcionaba un sentido de normalidad y seguridad. El ‘efecto pintalabios’ es como se denominó al indicador económico del crecimiento en las ventas de cosméticos en tiempos de crisis: “tanto después de la Segunda Guerra Mundial, como en Nueva York tras el 11-S o durante la recesión económica de 2008, las ventas de cosméticos florecieron” (megía.elpais.es). El cuerpo puede convertirse en un texto de control social del Estado o

en uno donde un sencillo gesto cotidiano puede devolver la dignidad humana. Es lo que experimentaron las prisioneras aliadas del campo de concentración de Bergen-Belsen (Alemania) cuando fueron liberadas por los británicos en 1945: “la Cruz Roja llegó al campo con una gran cantidad de barras de labios, un pedido contrario a lo que habían reclamado como prioritario. No sé quién las pidió (...). Creo que nada hizo más por estas internas que esas barras de labios. Las mujeres se tumbaban en la cama sin sábanas ni camisones, pero con los labios rojos. Las veías deambular sin nada más que una manta por encima de los hombros, pero con los labios pintados de rojo” (megía.elpais.es). Este suceso desgarrador demuestra cómo el cuerpo femenino constituye el *locus* de un discurso político incluso en los momentos más dramáticos de una vida. Estas mujeres no solo recuperaban de esa forma un pedazo de su dignidad humana perdida, sino que a través de la puesta en práctica de una costumbre normalizada, como es pintarse los labios, recuperaban también un trozo de una feminidad entendida como un conjunto de hábitos culturales.

Es durante grandes conflictos como este que las mujeres se han considerado tradicionalmente más resilientes que los hombres. Esta creencia de que las féminas resisten mejor en tiempos de crisis, pandemias y otras calamidades llega hasta hoy día. Un artículo en *The Proceedings of the National Academy of Sciences* (PNAS), concluye que las mujeres viven más que los hombres durante periodos de hambrunas y epidemias. Desde un punto de vista estrictamente biológico, las hembras, tanto las humanas como los grandes simios, viven más que los machos. Estos últimos son más propensos a sufrir infecciones y portar parásitos, lo que podría deberse a un efecto inmunodepresivo de la testosterona. Otra posible razón para explicar esto sería el rol de la testosterona en la

alteración de la conducta social de los machos, que los haría más proclives a contraer infecciones, mientras que los estrógenos aumentarían las defensas y actuarían como antioxidantes en las mujeres. Asimismo, el estudio apunta a factores conductuales que justifican una menor esperanza de vida en los hombres: “In contemporary populations the high preponderance of risk-taking behaviors among men contributes substantially to the sex gap in life expectancy. Men consume tobacco, alcohol, and psychoactive substances in greater quantities, drive less safely, and eat less salubriously than women do” (Zarulli et al.). En la investigación llevada a cabo se estudia la mortalidad por sexos durante las hambrunas de Ucrania (1933), Suecia (1772-73), Islandia (1846 y 1882), e Irlanda (1845-49), así como en la población de esclavos de Trinidad y entre los esclavos liberados en Liberia. La conclusión del estudio es que durante periodos de hambruna y epidemia la esperanza de vida es mayor en las mujeres que en los hombres, mientras que en las poblaciones de esclavos, la esperanza de vida es superior en los hombres. Este último dato puede deberse a la intervención humana, como el hecho de que los esclavos varones en las plantaciones de Estados Unidos, Cuba y Brasil en el siglo XIX tenían mayor valor monetario que las esclavas mujeres, y por tanto se contribuía a alargar la vida de los primeros lo más posible. Un dato llamativo del estudio es una mayor supervivencia entre niñas recién nacidas que entre niños en periodos de penuria económica. Al tratarse de recién nacidos, quedan fuera los factores conductuales, con lo que se apunta a causas biológicas para explicar esta diferencia.

Parece ser entonces que los factores biológicos, junto con factores sociales (empleos de mayor riesgo), patrones de conducta, y enfermedades crónicas más

prevalentes en los hombres³, sitúan a estos en una posición de desventaja respecto a las mujeres en lo que a esperanza de vida se refiere, ya sea durante periodos de normalidad como en aquellos de dureza extrema que amenazan directamente a la supervivencia. Sin embargo, cuando influyen factores externos sobre los individuos, como en el caso en el que los esclavos varones constituían y producían mayor beneficio económico para sus patronos que las mujeres, la ventaja biológica era desplazada entonces por la noción de acumulación capitalista. Esta premisa lleva a plantearse de nuevo la pregunta: ¿Son realmente las mujeres más fuertes en tiempos de crisis? La respuesta, como se ha visto, es que biológicamente estas son más longevas cuando hombres y mujeres parten de la misma igualdad de condiciones ante una hambruna o una epidemia como la del COVID-19. Teniendo en cuenta los datos sobre las muertes por esta enfermedad, solo en 2020 en España fallecieron 32.498 hombres y 27.860 mujeres. Inicialmente se producían más hospitalizaciones y mortalidad entre los hombres, pero a finales de abril de 2020 la cifra de mortalidad entre mujeres igualó a la de los primeros: 67%. Por otro lado, se ha comprobado que el COVID de larga duración afecta más a las mujeres. Además, los factores como la raza y el estatus socioeconómico han demostrado ser determinantes en cómo el coronavirus ha afectado de manera distinta a los individuos. Por ejemplo, en Estados Unidos los afroamericanos parecían tener menor riesgo de contraer el virus al comienzo de la pandemia, lo que hizo pensar a los científicos que quizá gozaran de mayor protección inmunológica. Sin embargo, más tarde las estadísticas demostraron que

³ Según un artículo de *The New York Times* en referencia a la incidencia de COVID por sexos en Estados Unidos se señala lo siguiente: “men are more likely to have jobs in transportation, factories, meatpacking plants, agriculture and construction, occupations with higher rates of Covid-19 exposure and fatalities. Men are also more likely to be incarcerated and to experience homelessness, increasing their risk of virus exposure. Women are more likely than men to report hand washing, mask wearing and complying with social distancing restrictions, all of which may lower their risk of contracting the virus. And women are more likely to be vaccinated” (Ghorayshi).

tanto la población negra como la hispana tenía un grado de riesgo de mortalidad más elevado que los blancos, apuntando a circunstancias distintas a las biológicas. De esta forma, se evidencia que cuando entran en juego factores socioeconómicos, la balanza se inclina a favor de quienes pueden disfrutar de mejores condiciones de vida.

La complicada relación entre las mujeres y el capitalismo

En el caso de las mujeres, la relación entre patriarcado y capitalismo se ha revelado, desde su aparición, como una alianza nociva para estas. *En Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004), Silvia Federici explica cómo durante el periodo de declive del sistema feudal en Europa (1450-1650) y la transición violenta hacia un sistema capitalista, “la clase dominante europea lanzó una ofensiva global que en el curso de al menos tres siglos cambiaría la historia del planeta, estableciendo las bases del sistema capitalista mundial, en un intento sostenido de apropiarse de nuevas fuentes de riqueza” (91). Esta ofensiva global se traduce en la conquista del “Nuevo Mundo” y la esclavización de pueblos indígenas en América y África, una “segunda servidumbre” en Europa Oriental “que ató a la tierra a una población de productores agrícolas que nunca antes habían sido siervos” (Federici 95), y cercamientos, cazas de brujas, marcas a fuego, azotes y encarcelamiento de vagabundos en Europa Occidental. Según Federici, lejos de liberar al trabajador, la acumulación capitalista “ha creado las formas de esclavitud más brutales e insidiosas, en la medida en que inserta en el cuerpo del proletariado divisiones profundas que sirven para intensificar y ocultar la explotación. Es en gran medida debido a estas divisiones –especialmente la división entre hombres y mujeres– que la acumulación capitalista continúa devastando la vida en cada rincón del

planeta” (94). Esta transición del feudalismo al capitalismo no fue gradual y sí muy represiva y sangrienta. Antes de la era pre-capitalista existían dinámicas de poder desiguales entre hombres y mujeres, pero esto no minimiza el hecho de que en la época feudal estas pudieran disfrutar de tierras comunes y otros bienes comunales, para luego tener que convertirse ellas mismas en un recurso natural a través de su cuerpo. Para las mujeres, esta era mercantilista supuso una cruzada orientada a quebrar el control que estas habían ejercido sobre sus cuerpos y su reproducción hasta el siglo XVI. A partir de entonces, con el objetivo de restaurar el número de población deseada “todos los gobiernos europeos comenzaron a imponer las penas más severas a la anticoncepción, el aborto y el infanticidio”⁴ (Federici 139). Así, el control pro-natalista fue extendiéndose por medio de la caza de brujas, lo que demonizó cualquier práctica sexual que no tuviera la procreación como finalidad. Asimismo, surge la familia como institución nuclear que controlaba el trabajo reproductivo de las mujeres. Se establece una nueva división del trabajo y se devalúa el trabajo de las mujeres: “los gobiernos de las ciudades ordenaban a los gremios que no prestaran atención a la producción que las mujeres (especialmente las viudas) hacían en sus casas, ya que no era trabajo real” (Federici 147). Empezó a extenderse la prescripción (sobre todo en forma de leyes) de que las mujeres no debían trabajar fuera del hogar. Su expulsión del trabajo artesano y la devaluación que adquirió el trabajo reproductivo hizo que la pobreza se feminizara.

⁴ En la Edad Media, el infanticidio se había tratado con cierta indulgencia, al menos en el caso de las mujeres pobres. Existían todo tipo de remedios accesibles para que las mujeres abortasen. A partir del siglo XVI, “en Francia y Alemania, las parteras se convirtieron en espías para el Estado: se les exigía que informaran sobre todos los nuevos nacimientos, descubrieran los padres de los niños nacidos fuera del matrimonio y examinaran a las mujeres sospechosas de haber dado a luz en secreto (...). En Alemania, la cruzada pro-natalista alcanzó tal punto que las mujeres eran castigadas si no hacían suficiente esfuerzo durante el parto o mostraban poco entusiasmo por sus vástagos” (Federici 142).

Las mujeres al frente de gobiernos, mejores líderes durante la pandemia del COVID

Cinco siglos después, comprobamos que en el mundo la miseria sigue teniendo rostro de mujer. Según Oxfam International, en los países en desarrollo el 75% de las mujeres forman parte de la economía sumergida, ganan un 24% menos que los hombres y tienen menos opciones de tener un contrato de trabajo. Las tareas de cuidados siguen recayendo mayoritariamente en ellas, en concreto, hasta 10 veces más a veces; un trabajo no remunerado cuyo valor se estima en 10.8 trillones de dólares. Al comienzo del estallido de la pandemia del COVID, se discutió ampliamente sobre si las mujeres jefas de Estado y de Gobierno de diversas naciones habían ejercido un mejor liderazgo en su gestión de la misma⁵. En concreto, se elogió la dirección de las líderes de Alemania, Dinamarca, Eslovaquia, Etiopía, Finlandia, Islandia y Nueva Zelanda no solo por la rapidez en su respuesta ante la propagación del virus, sino “también por la transparencia y la comunicación compasiva de la información sobre salud pública basada en datos. El tipo de liderazgo que ejercieron en este periodo de crisis destacó por ser más colectivo que individual, más colaborativo que competitivo, y más orientativo que imperativo” (UNwomen.org). Pese a esto, las mujeres siguen estando subrepresentadas en los altos cargos de las instituciones como las sanitarias (25%), mientras que los hombres ocupan los puestos de funcionarios ejecutivos en estos mismos organismos en un 72%. En debates en diversos medios de comunicación, algunos analistas se preguntaban si el tipo de gobierno ejercido por estas líderes serviría de modelo para afrontar crisis venideras.

⁵ “Las mujeres son jefas de Estado y de Gobierno en solo 21 países en todo el mundo” (unwomen.org).

Lo cierto es que el número de mujeres líderes de gobiernos en el mundo es demasiado escaso como para extraer la conclusión de que las mujeres en general gestionan mejor los conflictos. En segundo lugar, en la labor de gobierno hay responsabilidades compartidas: “Scientific studies show leaders typically account for around 30% of the variability in a group’s (including a nation’s) performance” (Chamorro-Premuzic & Wittenberg-Cox). Por otra parte, una de las consecuencias paradójicas del machismo es que este suele producir un efecto embudo por el que solo las mejores mujeres llegan a puestos de liderazgo: “Because women need to work harder to persuade others that they have the leadership talent it takes, they end up being more qualified and more talented when they are selected for leadership roles” (Chamorro-Premuzic & Wittenberg-Cox). En todo caso, cabe preguntarse si al haber puesto el listón tan alto, el liderazgo de estas mujeres servirá para cambiar el paradigma existente, donde jefes de Estado varones priorizan el culto a ellos mismos (piénsese en Vladimir Putin, Donald Trump, Boris Johnson y Kim Jong-un por nombrar algunos recientes). Quizá estas mujeres ejercen con éxito su liderazgo porque para combatir los retos actuales y los que están por venir han demostrado los valores necesarios que un sector comprometido de la sociedad demanda: empatía, inteligencia, humildad, integridad y curiosidad.

Resumen de los capítulos

El segundo capítulo se centra en analizar una serie de novelas surgidas a la luz de la recesión económica que comenzó a partir de 2008. La proliferación de textos con la temática de la crisis y otros subtemas derivados de esta, hicieron que las novelas crearan

en sí mismas un nuevo género que la crítica literaria denominó “novelas de crisis”. Este capítulo se enfoca en cómo se representa a las mujeres en un contexto socioeconómico tan adverso como el vivido hace una década, y en el que sus protagonistas experimentan una enorme precariedad laboral e incertidumbre vital. Asimismo, las tres novelas donde centro mi análisis tienen como hilo común la tarea de la escritura como una labor en muchos casos desvalorizada y mal remunerada a la que las escritoras protagonistas tienen que entregarse casi de forma altruista, asumiendo que la creación artística ha de hacerse por amor al arte cuando se trata, en teoría, de un trabajo grato y ameno. A esto se suma el efecto que la precariedad laboral tiene sobre la salud mental de las protagonistas, que en el caso de la primera novela que analizo, su narradora en *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, acaba patologizando su situación y asumiendo su condición precaria como su propia responsabilidad. En la segunda novela que abordo, *Clavícula* (2017) de Marta Sanz, su autora desgrana en clave autobiográfica cuestiones que atañen a la dificultad de sobrevivir en un mundo literario competitivo y mercantilizado. A partir de un dolor, a veces solo una molestia, que la narradora no logra localizar en su propio cuerpo, esta indaga en la relación entre su malestar físico y psíquico y la incertidumbre que le produce la crisis socioeconómica en España. A diferencia de las otras dos novelas que analizo, la narradora de *Clavícula* extiende esta desazón individual localizada en su cuerpo a una preocupación social colectiva. En la tercera novela que analizo en el segundo capítulo, *Yo misma, supongo* (2016) de Natalia Carrero, su protagonista, también escritora, somatiza la precariedad laboral que padece hasta el punto de “enfermar de palabras” y agotar la escritura del texto, literal y figuradamente. Intenta compaginar su trabajo creativo con el cuidado de sus dos hijas, división laboral que ha pactado con su

marido, pero que se torna en dependencia económica y sumisión sexual. Por otra parte, la protagonista nunca logra terminar la obra que está escribiendo, evidenciando así la imposibilidad de realización personal e independencia a las que aspira. Las tres novelas comparten la noción de crisis identitaria en una sociedad marcada por el valor que esta otorga a una identidad basada en el tipo de trabajo que uno realiza. Los tres textos comparten también la narración en primera persona, si bien en *La trabajadora* y *Yo misma, supongo*, las voces narradoras se confunden y se desdoblan respectivamente, un hecho que apunta a una desintegración del 'yo'. En suma, las novelas se caracterizan por mostrar una profunda crisis del sujeto derivada directamente del modelo económico neoliberal, que en mayor o menor medida afecta a la estabilidad física y mental de sus protagonistas.

El tercer capítulo comienza examinando cómo el cine español ha sido testigo de un aumento en el número de mujeres directoras desde los años 90 del pasado siglo. Esta mayor cuota en los puestos técnicos y de dirección, sin embargo, ha probado ser insuficiente a día de hoy, y por esta razón, un gran número de directoras sigue reivindicando más visibilidad para las mujeres en el mundo del cine, dentro y fuera de la pantalla. En este capítulo analizo tres películas españolas que tienen a mujeres por protagonistas, y quienes padecen, de una u otra forma, las consecuencias de la recesión de 2008. En la primera de ellas, *El olivo* (2016) de Icíar Bollaín, examino cómo la joven protagonista, Alma, constituye un puente de unión entre dos generaciones de su familia que están enfrentadas por la venta de un olivo: sus padres y su abuelo. La joven se convierte en un agente de cambio que desafía al modelo neoliberal dominante, abogando por aunar tradición y modernidad sin sacrificar el legado familiar. El segundo film, *Techo*

y comida (2015) de Juan Miguel del Castillo retrata el proceso de desahucio que viven Rocío y su hijo de ocho años. El director del film se inspiró en la historia real de una vecina que fue desahuciada de su bloque sin que nadie sospechara que estaba en esa situación límite. Su caso refleja el de miles de españoles obligados por los bancos a abandonar su hogar durante los años más duros de la crisis económica, haciéndolo en la mayoría de los casos en la invisibilidad y la soledad más absolutas. Asimismo, el hecho de que su protagonista sea una madre soltera pone de relieve el hecho de que la crisis económica se ceba más con sujetos vulnerables que no tienen redes familiares ni sociales a las que agarrarse cuando el Estado les falla. Por último, la tercera película que abordo en este capítulo es *Amador* (2010) de Fernando León de Aranoa. Su protagonista es Marcela, una inmigrante latinoamericana que vive en Madrid y trabaja cuidando a un hombre mayor: Amador. Desempeña, pues, una labor feminizada como es la de los cuidados, que carece de prestigio social y que realizan muchas mujeres inmigrantes en España. Nelson es la pareja de Marcela e inmigrante como ella; este sobrevive sustrayendo flores y vendiéndolas a otros inmigrantes para que las revendan en la calle. Marcela solo recibe 500 euros al mes por cuidar de Amador, cuando inesperadamente este fallece y la joven se ve en la tesitura moral de no anunciar su muerte a los familiares para así poder seguir cobrando su sueldo. La sorpresa llega en la conclusión del film, cuando se descubre que los familiares también eran conocedores de la muerte de Amador y no dijeron nada para seguir cobrando su pensión. Se denuncia así la hipocresía de una clase media española que por culpa de la crisis económica debe recurrir, como los inmigrantes, a la picaresca para sobrevivir. Además, la película retrata otra crisis, la de ‘los cuidados’, donde la progresiva incorporación del conjunto de las mujeres al mercado

laboral en España desde los años 70 termina con el modelo fordista⁶ del ‘hombre ganador de ingresos’ y la mujer ama de casa. Los tres films ponen de relieve la problemática que supone para las mujeres conciliar vida laboral y tareas de cuidados, más cuando ellas son quienes se siguen encargando mayoritariamente de esta última.

El cuarto capítulo conecta la crisis económica de 2008 con la provocada por la pandemia del COVID-19, y compara las repercusiones que una y otra han tenido para las mujeres españolas. Entre los trabajadores que se enfrentaron a la pandemia en primera línea se encuentran muchos empleos feminizados (enfermeras, auxiliares de geriatría, empleadas de hogar, cuidadoras, trabajadoras de supermercados) que sufrieron la exposición directa al coronavirus y a sus secuelas psíquicas. Además, pese a que al comienzo de la pandemia había mayor mortalidad entre los hombres, se demostró más tarde que fallecieron más mujeres sin confirmación diagnóstica por limitar las pruebas de diagnóstico a patrones usados con pacientes varones. El capítulo también reseña un breve corpus de productos culturales surgidos durante y justo después del periodo de pandemia. Estos van desde documentales, series y películas de ficción hasta la narrativa más reciente. El objetivo principal de la mayoría es retratar los efectos de la enfermedad en distintos sectores de la población, y el miedo y la incertidumbre de los días que siguieron al Estado de alarma en el conjunto de la sociedad. Asimismo, analizo la novela *Hermana*.

⁶ El fordismo es un sistema de producción en cadena implementado por el empresario estadounidense Henry Ford a partir de 1908 cuando fabricó su primer modelo de automóvil. Aunque comienza a aplicarse a principios del siglo XX, no es hasta la década de 1930, y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se instaura como sistema de producción generalizado. Entre sus principales características se encuentran la automatización en los procesos de fabricación, así como la especialización de los trabajadores en una tarea o proceso concreto, incrementando así su productividad. El modelo fordista contribuye a la división sexual del trabajo en tanto que emplea mayoritariamente a hombres para sus cadenas de montaje, al tiempo que relega a las mujeres al espacio doméstico con el rol de esposas y madres que dependen económicamente de un marido. El modelo fordista entra en declive a partir de los años 70 del siglo XX cuando las mujeres empiezan a incorporarse progresivamente al mercado laboral.

(*Placer*) (2021) de María Folguera, en la que la narradora rinde homenaje a una genealogía de escritoras españolas dedicándoles una *Enciclopedia de Buenos Ratos de las Escritoras*. La narradora se propone rastrear los textos de autoras para encontrar aquellos momentos en que estas “se lo pasaron bien”, una tarea que va tornándose más complicada a medida que avanza la novela, en tanto que la vida de muchas escritoras está determinada por la represión de sus deseos. Por otro lado, la pandemia del COVID irrumpe en la novela, frenando en seco la vida de la narradora y afectando al progreso de su *Enciclopedia*. El capítulo conecta la crisis financiera con la provocada por el coronavirus comparando las consecuencias socioeconómicas que ambas han tenido para las mujeres en la realidad y cómo esto se refleja en las ficciones que examino. También contemplo esta crisis en un sentido más amplio: el de un sujeto femenino atomizado, fragmentado o desdoblado que genera un malestar a veces inexplicable.

Aparato teórico

Al proponerme analizar una serie de productos culturales centrándome en la representación de los sujetos femeninos y su relación con el sistema capitalista neoliberal es indispensable apoyarme en marcos teóricos con enfoques feministas, pero no limitarme a estos. Así, en el segundo capítulo utilizo la teoría neomarxista del británico Guy Standing y su concepto de “precariado” para hablar de una nueva clase social surgida de la crisis económica. De la teoría social de Pierre Bourdieu y de Henri Lefebvre tomo sus conceptos de dominación masculina y gentrificación, respectivamente, para explicar: 1. cómo las taxonomías existentes tienden a crear jerarquías binarias que convierten a las mujeres en dominadas y a los hombres en dominadores, y 2. cómo la intervención económica en el espacio de las grandes ciudades españolas desplaza a la

periferia a los individuos más precarizados.

A la hora de analizar el cuerpo femenino como *locus* político utilizo la noción de “situated knowledges” de Donna Haraway para examinar cómo se inscriben en el cuerpo las experiencias personales de las mujeres protagonistas de las novelas del capítulo. También en relación con el cuerpo y la sexualidad de las mujeres, empleo *El contrato sexual* (1988) de Carole Pateman para demostrar que el contrato matrimonial es el único ejemplo existente desde la era pre-industrial que constituye un contrato de trabajo doméstico. Igualmente, puesto que las protagonistas de los textos que analizo son todas escritoras, introduzco el debate de los 70 y 80 (y que aún continúa) sobre si realmente existe un tipo de escritura que puede catalogarse de ‘femenina’, a través del célebre ensayo de Toril Moi “I am not a woman writer” (2008). La relación entre mujeres y escritura me lleva a considerar otros textos (los de crítica literaria de Noni Benegas e Isabelle Touton) que denuncian la exclusión de las mujeres del canon literario, así como la labor de escritura como una que ha de hacerse casi por amor al arte (Remedios Zafra). Con respecto al concepto de precariedad, recurro a la distinción que hace Judith Butler entre ‘precariedad’ (precariousness) y ‘precaridad’ (precarity) para describir una condición existencial y social que no puede abstraerse del cuerpo. Por último, al hablar de la relación entre la representación de las mujeres en la literatura, el proceso de creación literaria y la salud mental de ciertas escritoras, hago uso de los textos *The Madwoman in the Attic* (1978) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, y *The Female Malady* (1985) de Elaine Showalter. En ellos, sus autoras revelan patrones comunes presentes en los textos de escritoras de los siglos XVIII-XX donde abundan las metáforas sobre enclaustramiento y

fuga, así como la figura de la doble trastornada y transgresora como *alter ego* de la escritora dócil y resignada.

En el tercer capítulo tomo prestado el término de “gynocine” de Barbara Zecchi, el cual utiliza para definir un corpus de películas sobre las que se puede aplicar una mirada feminista, independientemente de la intención de su director(a). Considero esta taxonomía más abierta e inclusiva en contraposición a la clasificación de “cine de mujeres” o “cine feminista”, cuya sola denominación ya encapsula y subordina un tipo de cine en una categoría marginal e inferior (que recuerda a la ‘escritura femenina’). En lo que respecta al análisis del film *El olivo* (2016), empleo teorías ecofeministas para demostrar cómo la protagonista femenina –Alma– representa a la perfección al sujeto alternativo que propone el ecofeminismo español actual, en tanto que se encuentra en una posición privilegiada que reivindica una gestión sostenible de los recursos naturales sin renunciar a la innovación tecnológica en beneficio de los primeros. Por otro lado, la economista Amaia Pérez Orozco, en línea con la corriente ecofeminista crítica actual, denuncia al sistema capitalista como uno biocida, que continúa encargando a las mujeres la responsabilidad de sostener la vida. De este modo llama la atención sobre la crisis de cuidados en España, un tema al que me refiero al analizar las tres películas, pues todas ellas retratan mujeres que cuidan vidas humanas y no humanas. A este respecto, el neologismo “cuidatoriado”, que define a un conglomerado disperso de individuos que cuidan y fue acuñado por María Ángeles Durán en 2013, me sirve para situar al personaje protagonista del film *Amador*, una inmigrante latinoamericana que cuida de un hombre mayor.

Asimismo, me apoyo en la noción de “vidas *subprime*” de Germán Labrador con

el objeto de examinar cómo estas “micronarraciones del yo” son recogidas y amplificadas por el cine, dando así mayor visibilidad a las historias de vida precarias que muchos ciudadanos padecen en España. A este concepto, contrapongo las premisas del colectivo Precarias a la deriva y de la pensadora Silvia Federici, quienes coinciden en que las mujeres ya tenían una relación precaria con el trabajo asalariado mucho antes de la crisis de 2008. Por tanto, defiendo que el sujeto *subprime* de Labrador no distingue desigualdades de género y que se echa en falta una aportación en este sentido.

Por último, en el cuarto capítulo abordo cómo esta crisis financiera de la que España apenas se estaba recuperado desde 2015 enlaza con la crisis sanitaria provocada por la pandemia del COVID-19 en 2020. La sensación que muchos ciudadanos tienen de no haber salido aún de la primera, pese a los buenos datos macroeconómicos, produce una continuidad en la condición precaria que las mujeres venían experimentando ya desde antes de 2008. A esta línea continua se une una crisis del sujeto del feminismo desde los años 90, década que Silvia L. Gil toma como epicentro para mostrar el descentramiento del sujeto femenino que ha venido produciéndose desde entonces, al que llama sujeto-crisis. Me sirvo de esta idea para trazar un paralelismo entre la *Mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan y el texto *Nuevos Feminismos: sentidos comunes en la dispersión* (2011) de Silvia L. Gil, en tanto que para describir la opresión que sufren mujeres de generaciones distintas, ambas se refieren a “un malestar que no tiene nombre”.

Mi análisis tiene como objetivo examinar cómo los personajes femeninos representados en los productos culturales que analizo experimentan los efectos derivados

de la crisis económica de 2008 y la posterior pandemia provocada por el COVID-19. Pese a que al comienzo de la crisis financiera los hombres fueron los más afectados por la pérdida de empleos, conforme la recesión se hacía más profunda también se evidenciaba una mayor brecha salarial entre hombres y mujeres. El gobierno optó por crear puestos temporales que fueron ocupados sobre todo por mujeres, lo que creó una segregación laboral por género. A esto se suma el hecho de que son las mujeres quienes más eligen empleos en función de que puedan permitirles la conciliación familiar. Este dato se observa también durante la pandemia del COVID en 2020, donde a ellas les ha resultado más difícil conciliar el teletrabajo con el cuidado a personas dependientes. Por último, el desmantelamiento del estado del bienestar, los recortes en servicios sociales y ayudas públicas, y en definitiva, la ofensiva neoliberal contra lo público, ha provocado un desplazamiento de la cobertura social desde el Estado a los hogares y a la responsabilidad individual. En este trabajo examino si estos efectos de la crisis se ven reflejados en los personajes femeninos de las obras, o si por el contrario, los personajes femeninos son, como sostiene la idea popularmente extendida, más resilientes ante las adversidades. En este sentido, los productos culturales de toda índole pueden jugar un papel determinante a la hora de crear una concienciación social en las personas que los consumen. Numerosas novelas y películas que abordan el tema de la crisis económica lo hacen con una mirada comprometida e invitan al lector o espectador a tomar conciencia sobre condiciones sociales y políticas que son, a todas luces, injustas. En otras palabras, la cultura puede funcionar como arma de sensibilización social e incluso impulsar a la movilización política. De esta forma, me propongo demostrar cómo las novelas y películas objeto de mi análisis se convierten en herramientas para cambiar asunciones erróneas y socialmente

asumidas como el hecho de que las mujeres son, por naturaleza, más fuertes que los hombres en tiempos de crisis.

CAPÍTULO II: REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN LA NARRATIVA DE LA CRISIS DE 2008 EN ESPAÑA

Literatura de la crisis

En este capítulo, me propongo ahondar primero en el concepto “novelas de crisis”, surgido a raíz de la proliferación de un tipo de narrativa que, a pesar de su disparidad de planteamientos y temas, sí aúna unas características comunes desde 2007. Como su denominación bien apunta, todas ellas se desarrollan durante el marco de la crisis económica global o bien en el periodo posterior de recuperación macroeconómica. Más adelante, pondré el foco en aquellas novelas que representan a mujeres como protagonistas y que comparten rasgos similares en cuanto a su relación entre su subjetividad y el trabajo precario que desempeñan. No pretendo con esto elaborar un *corpus* de novelas de crisis, sino proponer una serie de textos ejemplares que revelan un modo de reaccionar frente a la crisis económica que mira más hacia dentro de la subjetividad de sus protagonistas, ahondando en la relación entre escritura como trabajo precario y la salud mental y física de quienes normalizan y asumen un estado vital precario.

Antes de abordar las llamadas “novelas de crisis” conviene, sin embargo, aclarar algunos términos clave, como el recién mencionado adjetivo “precario”, que ayudan a contextualizar los productos culturales que analizo atendiendo al marco histórico, económico y social a partir de 2008, y antes incluso. Como argumenta el sociólogo Guy Standing en *El precariado* (2013), es necesario servirse de un nuevo vocabulario que explique de forma más certera las relaciones de clase en el sistema global de mercado del siglo XXI (26). Así, desde el punto de vista de desigualdad socioeconómica, el concepto

de precariedad surge con el fin de explicar las nuevas condiciones de inseguridad e inestabilidad laboral y social permanente que sufren millones de trabajadores en el mundo bajo el capitalismo avanzado. Aunque Standing afirma haber tomado prestado el término “precariado” de “algunos sociólogos franceses en la década de 1980” (29), este lo describe como un neologismo que combina el adjetivo “precario” y el sustantivo “proletariado”. El precariado constituiría una clase social aún en formación, y no se identifica con la clase obrera o el proletariado, pues estos términos aluden a unos trabajadores con puestos “estables y duraderos” (Standing 25), y algunas de las características clave del precariado son –además de unos bajos ingresos– la inestabilidad, la inseguridad y la temporalidad laboral. A la falta de expectativas de un futuro profesional estable, a los precariados les une, en muchos casos, el hecho de carecer de una identidad basada en el trabajo, lo cual les priva de sentirse parte de “una comunidad ocupacional basada en prácticas estables” (Standing 34). Los trabajadores en precario constituyen en todo el mundo una clase social enormemente heterogénea y fragmentada, carente del orgullo de clase que sí adquirió la clase obrera y que además, ha perdido toda capacidad de movilización y de unión; más al contrario, dichos trabajadores están en guerra entre sí por las pocas ayudas que ofrece un –cada vez más amenazado– estado del bienestar.

Desde el punto de vista de la precariedad como condición existencial y social, Judith Butler distingue entre los términos ‘precariedad’ (precariousness) y el neologismo ‘precaridad’ (precarity). Butler sostiene que “la precaridad no es más que la distribución diferenciada de la precariedad. Los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y

violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución” (*Cuerpos aliados y lucha política* 40). La precariedad constituye una categoría, así como una condición social y económica, pero no es una identidad, ya que “engloba a mujeres, *queers* y personas transgénero, a los pobres, los discapacitados y a los apátridas, pero también a las minorías religiosas y raciales” (63) y por tanto puede generar alianzas entre sujetos que no se identifican con una misma categoría. Ante todo, para Butler la precariedad es consustancial a la vida misma, ya que para la supervivencia de dicha vida son necesarias una serie de redes sociales, de cuidados y trabajos de reproducción sin los cuales esta no sería posible. Por tanto, la ontología del cuerpo es necesariamente una ontología social (*Marcos de guerra* 15). Para mi análisis, me interesa abordar la precariedad planteada bajo los prismas que acabo de mencionar: en tanto que desigualdad social y como condición social que no puede abstraerse del cuerpo. Además, es relevante también analizar la precarización como proceso “provocado y producido generalmente por las instituciones gubernamentales y económicas (que) hace que la población se acostumbre a la inseguridad y a la desesperanza a medida que pasa el tiempo” (*Cuerpos aliados y lucha política* 22). Algunos de los personajes femeninos de las novelas que estudio padecen las consecuencias de una nueva inseguridad que trae consigo el trabajo asalariado. No se trata de la miseria y las condiciones vitales indignas que durante siglos se asociaron con este tipo de trabajo dependiente, sino de unas nuevas posiciones desfavorecidas que hacen que la clase media española haya retrocedido en seguridad y derechos laborales de tal forma que pueda volver a denominarse clase trabajadora.

La primera vez que aparece el concepto “literatura de la crisis” como tal es en un artículo de *El País* en 2013. En él, Javier Rodríguez Marcos escoge una serie de novelas

publicadas desde 2008, de las que destaca su pluralidad de géneros y autores, pero de las cuales sobresale el denominador común de la crisis financiera y sus consecuencias como argumento literario. Pablo Valdivia propone una definición para este tipo de narrativa al definirla como un “conjunto de textos novelísticos que articulan su propuesta de lectura en torno a la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones” (Narrando 24). Va más allá al trazar una clasificación de las novelas en cinco grupos: “Novelas de la crisis en el ámbito rural, novelas policiales de la crisis, novelas ‘gamberras’ o cómicas, novelas distópicas, y novelas sobre las repercusiones de la crisis” (Narrando 25). Dentro de este último grupo, Valdivia las subdivide en “novelas de resistencia, novelas para la construcción de un imaginario social alternativo, novelas de la burbuja inmobiliaria, novelas del precariado y novelas de urgencia” (Narrando 26). Por su parte, Christian Claesson, editor de un volumen sobre la llamada ‘literatura de crisis’⁷ duda de que se “pueda hablar de una novela de la crisis si con eso nos referimos a una corriente estable y fácilmente identificable de novelas con la crisis y sus consecuencias como tema principal” (14). Claesson sí acepta, en cambio, que exista una serie de textos que “intenta representar, comprender y navegar la profunda crisis económica, social, moral e histórica del país” (14) a la se podría poner dicha etiqueta. Conuerdo con Claesson en que son muchas las novelas que, sin tratar explícitamente la crisis, sí abordan los síntomas de la misma, ya sea incluso antes de 2008 o a partir de 2012 – año clave en la proliferación de estas novelas así como el de índice de paro más elevado en todo el periodo de recesión. Creo también que si bien es el trabajo de la crítica literaria el catalogar y compartimentalizar un amplio corpus de textos narrativos, las novelas de mi estudio pueden adherirse a más

⁷ Claesson, Christian (ed.). “Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual.” *Hoja de lata Editorial*, 2019, pp. 9-20.

de una de las categorizaciones hechas por Pablo Valdivia, y al mismo tiempo, de manera similar a lo que afirma Claesson, todas ellas comparten una acusada crisis de identidad en sus protagonistas femeninas dentro del marco histórico de la crisis económica, ya se mencione esta abiertamente o no. Por ello, más allá de la clasificación de las “novelas de crisis” por núcleos operacionales, por tipos de sujetos capitalistas o por espacios geográficos e ideológicos, mi objetivo es acercarme a estos textos desde una perspectiva feminista, enfocándome en los sujetos femeninos protagonistas de novelas concretas, y analizar cómo estos se enfrentan a la crisis financiera de diversas formas. Creo que aún no existe un enfoque hacia este tipo de narrativa desde un ángulo feminista, o al menos que lo aborde desde una perspectiva de género. Así lo admite el profesor David Becerra Mayor en el prólogo de su monográfico sobre novela crítica española: “hemos optado por seleccionar únicamente a autores y autoras que sitúan el foco sobre el capitalismo. Otras autoras, con un proyecto abiertamente feminista, han quedado fuera según un criterio seguramente – y nuevamente – difícil de justificar. Somos conscientes de que las ausencias (...) constituyen siempre una complicidad con el poder” (24). No se trata necesariamente de escoger a autoras cuya narrativa reivindique abiertamente la lucha feminista actual –aunque todas las escritoras de mi estudio se sienten parte de esta– sino de abordar los textos elegidos en clave de género, a falta de un análisis de este tipo. Me centro, entonces, en novelas escritas por mujeres entre los años 2014 y 2017, que a su vez escriben sobre mujeres escritoras o aspirantes a serlo. La influencia autoral en los textos es, pues, enorme, y transpira en ellos la preocupación de las novelistas por la progresiva desvaloración de su oficio dentro de un marco de precariedad laboral ya normalizada en la segunda década de los dos mil.

Mujeres en la literatura de crisis y “escritura femenina”

A comienzos de 2019, el crítico y escritor Antonio J. Rodríguez alude a una nueva oleada de escritoras jóvenes en su artículo de El País “‘La Generación’: historia del último ‘boom’ de la literatura española”⁸. Se trata de autores nacidos en los años ochenta y noventa “con una arrolladora presencia de mujeres y una prosa impulsada por la reflexión sobre el género”, y si bien estas autoras abarcan una variedad de géneros literarios, la mayoría tienen en común la precariedad laboral como contexto. Sin embargo, la propia calificación de ‘boom’ quizá sirva como onomatopeya perfecta para describir el explosivo, pero fugaz paso con que este amplio grupo de escritoras vaya a transitar por el mercado editorial, ya que como apunta María Angulo en un artículo crítico que comentaré más adelante, no se trata más que de otro producto de marketing, ese que forma parte del engranaje del capitalismo tardío y que demanda más productos, nuevas caras, y consumo rápido. El mercado editorial no ha desaprovechado la ocasión para rentabilizar el auge feminista actual y así atraer lectores y sobre todo lectoras *millennials*, con todo tipo de manuales y ensayos que los acercan al feminismo. Muchos de ellos han sido reeditados y actualizados para la ocasión y resulta llamativo cómo comparten cabeceras en las librerías manuales más iniciáticos para jóvenes – *Feminismo para principiantes* (2008), de Nuria Varela, reeditado en 2018, “el año feminista” (Europapress) o el cómic *Idiotizadas: Un cuento de empoderadas* (2017) de Moderna de pueblo – con piedras angulares de los estudios de género como *Calibán y la bruja* (2004) de Silvia Federici y *El género en disputa* (1990) de Judith Butler.

⁸ Artículo disponible en línea: <
https://elpais.com/cultura/2019/01/05/actualidad/1546709440_938179.html#comentarios>.

Esta especie de cajón de sastre donde cabe todo no parece sino evidenciar este ‘boom’ feminista literario al que se refiere María Angulo en su artículo “Autoras feministas en España: ¿nueva generación literaria o estrategia de marketing editorial?”⁹. En él, su autora se hace eco del artículo de Antonio J. Rodríguez en *El País* en torno a esta supuesta nueva ola de literatura feminista compuesta de escritoras jóvenes nacidas en los 80 y 90, pero ahonda en las causas del surgimiento de tal movimiento literario y qué posibles características comunes tienen las escritoras referidas. Algunas de estas autoras, cuyas voces recoge María Angulo, rechazan la idea de ser encorsetadas por su edad y su sexo y niegan que exista tal generación, como Cristina Morales, que habla de “la construcción de un artefacto periodístico de legitimación del periodista que se siente con la autoridad de establecer líneas y vectores. Pero que si hubiese una generación la habría dotado de nombre, de contenido” (Infobae.com). Así como Pablo Valdivia apuntaba al hecho llamativo de que el concepto “literatura de crisis” apareciera en la sección de Sociedad de *El País*, y no, por ejemplo, en el suplemento cultural “Babelia”, tratándolo pues como un fenómeno sociológico, resulta también llamativo cómo muchos de estos listados y recomendaciones de jóvenes autoras aparecen en los suplementos ‘femeninos’ de periódicos de gran tirada o revistas llamadas ‘femeninas’ como Clara y Vogue. En “Smoda”, suplemento de *El País*, Ana Fernández Abad publica su artículo “Cuatro jóvenes escritoras a las que deberías conocer (y leer)”. Fernández Abad se refiere a Leticia Sala, Luna Miguel, María Pérez Heredia y María Bastarós, y es significativo que se exhorte a las lectoras a ‘conocer’ a las autoras, mientras que ‘leer’ queda en segundo lugar y entre paréntesis. Se trata de ser visibles y hacerse un hueco en el mercado, de

⁹ Artículo disponible en línea: < <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/16/autoras-feministas-en-espana-nueva-generacion-literaria-o-estrategia-de-marketing-editorial/>>.

formar parte de un grupo no autoelegido, ya que como explica Constantino Bértolo: “Como consumidores culturales, nuestra distinción es nuestro nicho de mercado. Vivimos una civilización dominada por la idea de que existir es ser encontrado y quien no participa de ello simplemente no existe” (cit. en Fernández 634). Si además se tiene en cuenta que las fotografías que acompañan al artículo retratan a unas jóvenes atractivas, - labios rojos carnosos (Miguel), pose infantil abrazando a un cachorro (Sala), y mini-vestido de tirantes delante un camión (Bastarós),- se puede concluir que lo que menos relevancia tiene aquí es la producción literaria detrás de esos cuerpos. La seducción es clave, pues, en el proceso de mercantilización y banalización de la literatura, y en la promoción literaria prima tanto o más el hecho de que las autoras sean *instagrammeables* como que sus escritos tengan calidad. En palabras de la escritora Eva Fernández: “lo que alimenta (...) no es que te lean sino que te consienta el poder y decida ponerte a la venta en las estanterías y en la prensa periódica, el plató televisivo o el escaño en la RAE” (633). En la misma senda, la profesora Remedios Zafra denuncia, por su parte, la relación entre “ocularcentrismo” y patriarcado, por la cual “la visión asociada a las ideas de verdad y objetividad reclamada por la ciencia como manera de construir el mundo” (diagonalperiodico.net) contribuye a proyectar, incluso inadvertidamente, una imagen de la mujer como “materia prima pasiva” (diagonalperiodico.net). Para estas escritoras, ‘estar’ para ‘ser’ parece haberse convertido en una forma inevitable de acceder a cierto mercado de lectores. Posar para ser reconocidas, en el doble sentido del verbo - que se las conozca y se las valore - es hoy en día la única manera de entrar a un gran bazar donde la línea que separa a una *influencer* de una escritora se vuelve difusa. Este dictado de la imagen y el acceso inmediato a la información en los medios y redes digitales acaso ha

trastocado completamente el modo en que las actuales escritoras son visibilizadas. Ellas, a su vez, juegan con las mismas armas y usan las redes sociales, blogs y revistas digitales colectivas como herramientas de promoción, pero estas no dejan de ser pequeñas parcelas más o menos interconectadas entre sí dentro de una oferta cultural infinita.

La así llamada Generación de escritoras jóvenes se caracteriza, según el suplemento femenino de *El País*, por “aportar nuevos códigos: visión feminista, inclusión de las nuevas tecnologías en la narrativa y referencias multidisciplinares.” Es decir, se mercantiliza lo que está de moda en 2019: lucha feminista, redes sociales y un sinfín de referencias temáticas que reflejan el flujo masivo de noticias e información a la que se tienen acceso diario. Para Luis Moreno Caballud, “un efecto de la mercantilización de la cultura en la era del “capitalismo cognitivo” (es) la creciente dispersión que provoca la incesante avalancha de productos inmateriales en un mercado cada vez más complejo y veloz” (Imaginación 544). Por esta razón, y con la excepción de escritores/as consagrados que no necesitan etiquetas (o ya las tienen), las grandes editoriales y los medios de masas – incluyendo a la crítica literaria - apuestan por “la Generación” de jóvenes autoras como producto cultural. Esta pertenencia a un colectivo y la repercusión que el mismo puede tener en Internet beneficia a aquellas escritoras que creen en la colaboración dentro de comunidades de escritores y lectores, en tanto que pertenecer a un grupo supone “al menos compartir un criterio que les ayude a orientarse en la infoesfera¹⁰” (Moreno Caballud 545). En este punto está de acuerdo el crítico Alberto Olmos, para quien “una autora puede desaparecer completamente aunque escriba muy bien” (El Confidencial) si

¹⁰ Franco Berardi, Bifo, define ‘infosfera’ como “el interfaz entre el sistema de los medios y la mente que recibe sus señales; es la ecosfera mental, esa esfera inmaterial en la que los flujos semióticos interactúan con las antenas receptoras de las mentes diseminadas por el planeta” (*La fábrica de la infelicidad* 20).

pretende hacerse un nombre a título individual y no bajo el paraguas de un colectivo literario. Esta colaboración puede ser positiva, por tanto, si la autora participa de todo el proceso creativo, desde la escritura misma hasta la autoedición y la promoción, por medio de plataformas digitales colaborativas que permitan la difusión de textos. En el caso de ser las grandes editoriales quienes agrupan y etiquetan a las escritoras, estas corren el peligro de padecer “este trato de excepcionalidad (...) que sumado a la idea de “cosas que hacen las mujeres” (es) lo que encapsula, neutraliza y resta valor a las propuestas literarias de cada una de las personas que se sienten normalmente agrupadas bajo un prisma que suele ser su condición de género y no su aportación literaria” (María Angulo, Infobae). Es más, como bien apunta Isabelle Touton en su colección de entrevistas a veinte escritoras españolas¹¹, “los escaparates de las librerías en las que se ven novelas escritas por mujeres en primera fila” (14) no son más que un espejismo de esta supuesta igualdad de género en el campo de las letras, pues quienes crean la opinión y quienes siguen copando el canon literario son los hombres: “A las mujeres se les reconoce la capacidad de escribir novelas comerciales, pero no literatura” (Rosa Regás cit. en Touton 14). Como yo misma he constatado – y citado – para este apartado, quienes categorizan y recomiendan novelas desde la crítica y los suplementos literarios son en su mayoría hombres, y son estas “voces autorizadas (...) con interés en el campo quienes se rigen en parte por gustos heredados. Ciertos criterios se imponen sobre otros mediante una dominación simbólica que, para poder ejercerse, para que funcione la creencia en su

¹¹ En *Intrusas* (2018), la profesora Isabelle Touton entrevista a veinte de las escritoras más sobresalientes de la narrativa española actual: Natalia Carrero, Luisa Castro, Mercedes Cebrián, Paloma Díaz-Mas, Najat El Hachmi, Patricia Esteban Erlés, Cristina Fallarás, Laura Freixas, Cristina Grande, Karmele Jaio, Sara Mesa, Luisa Miñana, Cristina Morales, Lara Moreno, Elvira Navarro, Blanca Riestra, Juana Salabert, Marta Sanz, Gabriela Wiener y Remedios Zafra.

objetividad y en el valor intrínseco de la obra, tiene que desplegar al mismo tiempo mecanismos para hacerse invisible” (Touton 13). Mientras tanto y aprovechando el tirón feminista, las editoriales promueven la venta de textos de explícita reivindicación feminista, y así numerosas escritoras copan las cabeceras de las librerías, desafiando la mencionada dominación simbólica masculina que perdura hasta hoy y legitimando con sus propias voces nuevos referentes femeninos. En el campo de la poesía, Noni Benegas, coautora de la antología poética *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), se muestra escéptica también respecto a este supuesto éxito de ventas de escritoras, argumentando que, en lo que a lírica se refiere, “la mujer carece de autoridades de su género que validen su palabra” (127). Ser partícipe de ese capital simbólico heredado durante siglos de unos escritores hombres a otros no se logra solo con vender más ejemplares, obtener galardones literarios y formar parte de una tendencia más o menos pasajera, sino que se consigue con su inclusión en el canon literario, algo que, según Benegas, aún queda pendiente.

No es nuevo que las autoras, en general, huyan de la etiqueta “literatura feminista” o “literatura de mujeres”, pues con esto se da a entender que existe una literatura universal, escrita por hombres, y luego una forma de escritura distinta de esta norma, la de las mujeres, llena de estereotipos sobre la psique femenina. Esta cuestión aún llega hasta hoy día y no son pocas las escritoras que lamentan que los periodistas y críticos les cuestionen por cómo ser mujer influye en su escritura, como si se pudiese escribir en representación de una categoría de género universal. Precisamente esto lo discute Toril Moi en su ensayo “I am not a woman writer”, donde llega a la conclusión de que cada escritora ha de encontrar su propia voz y su propia visión, porque

inevitablemente una escritora escribe como mujer, pero no como una mujer genérica, sino como la mujer que es¹² (268). Escribir desde la propia experiencia es inevitable, como también lo es – según la escritora Marta Sanz – usar el lenguaje del “opresor” al hacerlo: “la pregunta es si podemos o queremos renunciar completamente a las capas de esa sedimentación cultural; si podemos hablarnos solo con nuestras nuevas propias palabras renunciando al lenguaje del ‘opresor’” (Monstruos y centauros 32). La reflexión de Sanz remite directamente a la célebre pregunta de Audre Lorde: “Can the master’s tools dismantle the master’s house?” Lorde responde que no, ya que estas herramientas solo nos permitirían ganar al amo a su propio juego de forma temporal, pero nunca cambiar las reglas del juego mismo¹³. Sirva lo dicho en este apartado para vislumbrar cómo las mujeres se sitúan en el campo literario actual, y cómo su mayor presencia en las letras se ve complicada ahora por una mayor, si cabe, mercantilización de la literatura que lleva consigo un ocularcentrismo que convierte a escritoras, sobre todo emergentes, en productos de consumo veloz.

Como dije al comienzo del capítulo, en esta primera parte no es mi intención glosar toda la narrativa reciente protagonizada por mujeres que padecen de alguna forma las consecuencias de la crisis económica a partir de 2008, –tal tarea resultaría imposible– sino exponer tres novelas y tres cuentos escritos casi en su totalidad por mujeres, y a su vez con protagonistas femeninas que son representativos de distintas posturas ante la recesión. Para Pablo Valdivia, las “novelas de crisis” comparten tres características: la mayoría se desarrolla en espacios urbanos, aparece la tragedia por la falta de certidumbre,

¹² La traducción es mía.

¹³ La traducción es mía.

y se produce una crisis de identidad (Literature 164). Las novelas y cuentos que refiero a continuación no solo cumplen con estos tres requisitos (“espacio urbano + nostalgia + re-evaluación identitaria” (Literature 164), sino que en algunos casos forman parte de la categoría de resistencia que señalaba antes en su taxonomía el profesor Valdivia, por tratarse de textos cuyos autores entienden la literatura como motor de transformación social, y por tanto buscan una reacción en los lectores. Otros textos, en cambio, no realizan tanto un ejercicio de activismo anti-sistema, sino que relatan, a través de sus protagonistas, las consecuencias inmediatas de la crisis, tales como un proceso de despido o un desahucio, con el consiguiente deterioro físico y psíquico de las mujeres que los padecen.

En el caso de *A la puta calle, crónica de un desahucio* (2013), de Cristina Fallarás, su protagonista narra en primera persona cómo en 2008, embarazada de ocho meses de su segundo hijo, es despedida de su trabajo y cuatro años más tarde es desahuciada de su casa en Barcelona. La novela cumple, de nuevo, con los parámetros de espacio urbano, crisis identitaria y el drama del desahucio al final de la crónica. Fallarás acusa a los gobiernos de PSOE y PP de los recortes presupuestarios y los rescates bancarios, pero sobre todo narra con desazón su bajada a los infiernos y como ella, la de millones de españoles que pierden su empleo de golpe y con ello quedan excluidos del estado del bienestar. La protagonista llega a dudar de sus capacidades profesionales y sobre todo, sufre ante la incapacidad de proveer los cuidados necesarios para sus dos hijos. El de los cuidados es tema común en el caso de las protagonistas escritoras con personas dependientes – *El comité de la noche*, *Cicatriz* – a las que la crisis provoca que no se reconozcan ante el espejo y que además vivan con la preocupación constante por

que la nueva situación afecte lo menos posible a sus hijos. Fallarás redonda en las pequeñas cosas que ha perdido, “los afeites”, es decir, las cremas hidratantes y los perfumes de 100 euros, así como esos otros *lujos* propios de la clase media-alta a la que ya no pertenece, como ir al cine, a la peluquería, a una cocktelería o gastarse 150 euros en un vestido: “El proceso de miserización de una mujer que echa de menos la crema hidratante. MISERAZADA es una palabra que me gusta para definir todo esto. Y si no existía, ya existe, ¿no la ve escrita?” (152). Tratar de comprender la realidad presente conduce a buscar nuevas palabras y definiciones para entender la nueva subjetividad, y el participio “-ada” apunta sin duda al sujeto resultante de las acciones despiadadas de otros. Sentirse insignificantes y excluidas del estado del bienestar es otro punto común a todas las mujeres protagonistas de los relatos de crisis. En concreto, tanto en el texto de Fallarás como en el cuento “En la oficina”, de Irene Jiménez, que referiré más adelante, sus protagonistas llaman la atención sobre el hecho de que su nombre aparezca en minúsculas: Fallarás en la carta que anuncia su desahucio, y Leticia en su carta de despido. La primera apunta: “Me detengo a pensar que el nombre del demandante y el de la procuradora están escritos en mayúsculas y el mío en minúsculas” (16), mientras que la protagonista de “En la oficina” se lamenta: “dos cosas me hirieron profundamente, antes que otras: la primera, que el remitente hablase de la Empresa, con mayúsculas, y sin embargo sólo le otorgara a ella un mediano usted” (166 *Pequeñas resistencias*). Esta dolorosa auto-percepción de pequeñez va unida a cómo el cuerpo femenino es percibido socialmente. Como afirma Bourdieu en *La dominación masculina*, además de los rasgos naturales como la estatura, el peso, la musculatura, etc., está el cuerpo “como producto social que depende de sus condiciones sociales de producción como (...) las condiciones

de trabajo y los hábitos alimenticios” (84). “Como si la feminidad se resumiera en “el arte de empequeñecerse” (Bourdieu 43), las protagonistas ven aquí su identidad reducida e infravalorada ante los anuncios de desahucio y despido respectivamente. Esta identificación con aquello de menor tamaño viene asociada ya con la imagen social del cuerpo, según Bourdieu: “las taxonomías existentes tienden a enfrentar, jerarquizándolas, las propiedades más frecuentes en los dominadores y en los dominados (flaco/gordo, grande/pequeño, elegante/grosero, ligero/pesado, etc.)” (86). Estas prácticas más agresivas de la lógica neoliberal capitalista– el desahucio y el despido – soslayan la vinculación entre un rasgo identitario como es el propio nombre y la imagen social tradicional del cuerpo femenino y la percepción de este, el cual las coloca en una situación de inseguridad corporal. Esta posición de pequeñez y subordinación frente al poder de los bancos y las grandes multinacionales provoca, sin embargo, dos reacciones distintas en las dos mujeres. Cristina Fallarás siente que se desborda su ira contra la precariedad propia y ajena, y no comprende que el país no estalle en una oleada de violencia contra el sistema. Se justifica: “Si te tocan los hijos es mucho peor que si te tocan la cara, infinitamente peor. Por eso yo ya no soy pacífica” (149). Leticia, en cambio, se resigna a su nueva situación de parada, y solo contempla qué opciones laborales y vitales tiene a partir del despido. El relato concluye con el autoengaño del beneficio que le reportará tener más tiempo libre entre manos para retomar proyectos pendientes.

En el caso de Belén Gopegui, la escritora no entiende la literatura sino como compromiso del escritor para resistir al poder hegemónico. En su novela *El comité de la noche* (2014), Gopegui retrata la realidad social actual desde dos puntos de vista: por una

parte, el de la mujer en paro – Álex - que se queda en España y entra a formar parte de un comité clandestino que organiza acciones de resistencia, y por otra, el de la mujer emigrante – Carla - que se ve envuelta en una trama de compra-venta de plasma ilegal y también de forma clandestina luchará contra personas y organizaciones que priorizan los intereses económicos sobre cualquier valor ético. Las dos mujeres ejemplifican distintos modos de resistencia anti-neoliberal, que acabarán pagando ambas con su vida (tragedia), y que padecen una crisis identitaria, pues la situación de precariedad laboral que vive Álex provoca que ni se reconozca ante el espejo: “la mayoría está en paro como yo, más que correr hacia algún sitio huye de los espejos, lo sé porque yo también huyo” (19).

En la novela de Juan José Millás *Que nadie duerma* (2018), su protagonista, Lucía, pierde su empleo como programadora informática y entonces decide comprar una licencia de taxi y ejercer de taxista en Madrid. Obsesionada con el aria *Nessum Dorma*, de la ópera *Turandot* de Puccini, que ha escuchado proveniente del piso de su vecino - un famoso actor llamado Braulio Botas - Lucía orientaliza su *look* para parecerse a la princesa china protagonista de *Turandot*. Convencida de que Braulio subirá algún día a su taxi, Lucía conduce preparada para el momento del encuentro con el actor, y además de reproducir la ópera de Puccini permanentemente en su taxi, usa un GPS de Pekín en lugar de Madrid. La duplicidad en la subjetividad de la protagonista es constante en la novela, pues esta metamorfosea en un pájaro negro, Calaf, como el pretendiente masculino que logra conquistar a la princesa Turandot. La primera parte de la narración, la más extensa, describe la lenta transformación de Lucía en un ave, y es en la segunda parte – un rápido y violento desenlace – donde se completa su transformación, esta vez en un águila. Lucía se venga así del actor, quien con otros dos usuarios habituales del taxi – una empresaria

teatral que se ganó su confianza y un amigo común de esta y Braulio Botas – en realidad se burlaban de la excentricidad y bondad de la protagonista. Lucía descubre el engaño cuando asiste al estreno de una obra teatral del actor y comprueba estupefacta cómo el guion está enteramente basado en ella y en las conversaciones que ha tenido con Berta (la empresaria) y su amigo Ricardo, que en realidad se llama Santiago Cáceres. Al sentirse traicionada, comienza su transformación completa en ave: “su conversión de mujer en mujer pájaro había provocado cambios muy profundos también en su constitución física (...). Vestía unas ropas normales, pues su vigor ya no procedía del aderezo externo, sino del ave en que había mutado” (Millás 173). Es bajo esta apariencia que asesina brutalmente a las dos personas que ella creía sus amigos y al brillante actor que resulta ser un hombre ordinario y arrogante, presa fácil de la lascivia con la que Lucía le incita a subir a su piso. La joven acaba suicidándose, arrojándose por una ventana convertida de nuevo en mujer, no sin antes vengarse también de su antiguo jefe en la multinacional, al que apodaban “el cabrón”. La novela denuncia una sociedad falsa y corrupta, donde la ingenuidad, la bondad y el carácter fantasioso de la protagonista no tienen cabida, y por ello Lucía crea este otro espacio paralelo y fantástico, en el que Madrid y Pekín se llegan a confundir. La soledad del personaje queda acentuada por el paisaje urbano y cosmopolita, al tiempo que precipita su trastorno y su doble subjetividad. Desde el taxi es testigo directo de lo indiferente e inmisericorde que puede ser una gran urbe con los ciudadanos más vulnerables y cautos como ella. Lucía consume una venganza inútil que simboliza la indefensión de una clase trabajadora ante el poder y una clase social ociosa que se deleita en eventos culturales y da la espalda a los afectados por la crisis.

Dentro del género cuentístico, Andrés Neuman – editor de *Pequeñas Resistencias*, una antología de cuentos españoles publicados entre 2001 y 2010, coincide en resaltar el auge de narradoras desde comienzos del presente siglo, y destaca “el imparable incremento de autoras en los catálogos de las nuevas generaciones” (24). También celebra con otros estudiosos¹⁴ la aparición de una miríada de pequeñas editoriales que no solo han surgido durante – y quizá gracias a – la crisis económica, sino que han propiciado que voces narrativas alternativas tengan cabida en el mercado literario.

Uno de los cuentos pertenecientes a dicha antología es “En la oficina”, de Irene Jiménez, al que ya me referí antes brevemente. El cuento había sido previamente publicado en *Lugares comunes* (2007)¹⁵, de la misma autora. En él, Leticia pierde su trabajo en el archivo de una multinacional en Madrid y se abre un futuro incierto para ella y su pareja, Manuel, con quien vive en las afueras de la capital. De nuevo, el texto aúna los elementos a los que el profesor Valdivia alude como modelo de “novela de crisis”: espacio urbano, drama como punto de inflexión, y crisis identitaria de la protagonista. A través de espacios privados y bienes de consumo (la gama de vehículos y dónde se aparcan), Irene Jiménez destaca una clara división jerárquica entre tres tipos de empleados: una clase privilegiada – la de los propietarios y directivos de la empresa, siempre ausentes y sin rostro -, los empleados intermedios – abogados, consultores y ejecutivos “que se gustaban y se casaban entre ellos” (165), y los trabajadores más

¹⁴ Tanto el profesor Pablo Valdivia como Luis Moreno Caballud señalan la “proliferación de ‘editoriales independientes’ en España desde principios del s. XXI (...)”. Con muy poco dinero hoy cualquiera puede montar una pequeña editorial en su propia casa” (Moreno Caballud 545). Andrés Neuman proporciona un listado de estas en su antología de cuentos: “Páginas de Espuma, Menoscuarto, Caballo de Troya, Salto de Página, Acantilado, Periférica, Impedimenta, Tropo, Alpha Decay, Candaya, Ediciones del Viento, Gens, Cuadernos del Vigía, e.d.a. libros, Ediciones Traspíés...” (20).

¹⁵ Volumen compuesto de nueve relatos cuyo título empieza con el indicador espacial “En”, situando a los protagonistas en distintos escenarios que ayudan a comprender la realidad social española contemporánea.

vulnerables, quienes por su juventud y corto tiempo en la empresa, son los primeros en ser despedidos cuando empieza la recesión. Jiménez apunta también a la falta de compañerismo y a la connivencia y justificación de algunos de los empleados intermedios con el poder: “no debes abandonar tu puesto de trabajo” (168), le espeta a Leticia un compañero ejecutivo, tras saber los dos que han sido despedidos. El cisma que supone para la joven protagonista no saber si podrá pagar la hipoteca, pues todo su sueldo estaba destinado íntegramente a este fin, le hace replantearse su vida laboral y su relación con Manuel. Sin embargo, en contraste con otras posturas más combativas frente a una situación injusta, Leticia adopta más bien una actitud resignada, y asume que su horizonte de posibilidades – retomar su tesis y pasar más tiempo con su hermana embarazada – no es muy esperanzador.

Dentro de la colección *Te cuento*, formada por doce títulos publicados en 2015, escritores como Manuel Rivas, Marta Sanz, Belén Gopegui e Isaac Rosa re-interpretan y adaptan otros tantos cuentos clásicos – “Los músicos de Bremen”, “Blancanieves”, “Las zapatillas rojas”, y “El flautista de Hamelín”, respectivamente. Todos los textos, a su vez, están ilustrados por las fotografías de Clemente Bernad¹⁶, y de los que acabo de mencionar me centraré en los de Sanz y Gopegui, pues creo que sus dos adaptaciones ponen el foco en cuestiones de género cruciales, como el control masculino sobre el deseo y el cuerpo femeninos.

¹⁶ Clemente Bernad (Pamplona/Iruña, 1963) es “Licenciado en Bellas Artes. Trabaja como fotógrafo y documentalista con un fuerte interés por las temáticas sociales y políticas dentro de su entorno cultural más cercano. Entre sus trabajos destacan *Jornaleros*, *Mujeres sin tierra*, *Pobres de nosotros*, y *Donde habita el recuerdo*, sobre las exhumaciones de fosas de la guerra civil española” (*Te cuento*).

En el brevísimo cuento *Las zapatillas rojas* (2015), Belén Gopegui discute abiertamente con el cuento de Hans Christian Andersen para darle la vuelta. El cuento original narra cómo una niña pobre y huérfana es acogida por una dama rica que le concede todo aquello que quiere. La niña se encapricha de unas zapatillas rojas de baile sin el conocimiento de su benefactora y que calza todo el tiempo, incluso en el entierro de esta cuando fallece. Para castigar la vanidad de la niña, ese mismo día los zapatos comienzan a bailar solos y la niña no puede quitárselos, por lo que está condenada a bailar sin parar indefinidamente, hasta que decide suplicarle a un verdugo que le ampute los pies para terminar con su tortura. La historia pretende moralizar sobre la necesidad de ser humildes y conformistas, y huir de la vanidad y la ostentación.

En la versión de Gopegui, la niña protagonista no desea unos zapatos sino una *tablet* roja, y no debería someterse a la autoridad de una madrina adinerada, sino que encontraría en otros en su misma situación de necesidad la forma de movilizarse y luchar contra la injusticia social: “muchas personas pobres que cantaban con ella canciones que no eran celestiales sino revolucionarias” (29). Narrado en una primera persona del plural que le concede una identidad colectiva, las nuevas protagonistas, Sofía, Carmen y Natalia, dicen querer ser las “justicieras de los cuentos” (7), y se rebelan ante el intento de dominar el cuerpo y la sexualidad femeninos implícito en ellos. En el caso de *Las zapatillas rojas*, Gopegui se plantea si el cruel castigo-liberación de la amputación simbolizan el deseo sexual cercenado de la joven, donde los pies mutilados representarían la ablación del clítoris que sufren muchas niñas. Las protagonistas del cuento invitan al lector/a a unirse a su guerrilla, que además de urbana es ideológica: “Nuestra guerrilla está también en las cabezas cuando leen esos libros y se preguntan: pero cómo, pero por

qué, y dicen: no quiero” (43), invitando así a la resistencia contra la injusticia social y al rechazo de las políticas del cuerpo femenino tradicionales, transmitidas a través de cuentos como este.

Ilustrando el texto de Gopegui, se incluyen las fotografías de Clemente Bernad tomadas durante las asambleas callejeras del 15-M de 2011, así como de las cargas policiales ocurridas durante la iniciativa de “Rodea el Congreso” el 25 de septiembre de 2012¹⁷. Si bien una pequeña nota editorial al comienzo del cuento advierte que “La tablet roja” no guarda relación argumental alguna con el reportaje fotográfico, hay una clara correspondencia entre el mensaje anti-hegemónico, activista y anti-capitalista que propugna su autora y las fotografías de Clemente Bernad sobre el 15-M y la represión policial, del mismo modo que hay relación entre las imágenes de mujeres saharauis y el cuento que resumo a continuación.

En la adaptación de Marta Sanz de “Blancanieves”, titulada “Las palabras que ensucian el ruido del mundo” es el famoso espejo del cuento clásico quien habla en primera persona, ya que está “harto de escuchar mentiras, versiones que no son fieles a la verdad” (7). La madrastra no es una perversa bruja, sino una reina sabia y culta, oprimida por el rey y una sociedad que la obliga a ser madre y procurar una estirpe real, sin conseguirlo. Blancanieves, en cambio, es una joven anodina y poco inteligente que posee una fertilidad sobrenatural: “Blancanieves rozaba con sus dedos una espiga de trigo y

¹⁷ “Rodea el Congreso” fue una acción de protesta convocada por el colectivo *Plataforma ¡En Pie!* en la que se instaba a rodear el Congreso de los Diputados de forma no violenta. Según los organizadores, unas 27.000 personas acudieron a la convocatoria, mientras que según la Delegación del Gobierno, lo hicieron unas 6.000. Algunas de las reivindicaciones de los convocantes eran la dimisión del gobierno de España en pleno, la redacción de una nueva Constitución, la reforma de la ley electoral, la derogación inmediata de los recortes sociales, la paralización inmediata de todos los desahucios y la supresión de todos los privilegios de la clase política. La concentración se saldó con, al menos, 35 detenidos y 64 heridos (lamarea.com).

tenía un hijo; Blancanieves rozaba con sus labios el pico de un gorrión y tenía un hijo...” (21). Aquí Sanz llama la atención sobre la presión social que vienen sufriendo tradicionalmente las mujeres para ser madres, cómo han sido repudiadas por el sistema patriarcal si no lo eran, y eran sustituidas por otras mujeres más jóvenes y fértiles, disponiendo así del cuerpo femenino. Ambas mujeres representan dos tipos de opresión; mientras que la madrastra encarna el sometimiento y el deber patriótico de ser madre, Blancanieves, que vive fuera de la corte, en los márgenes, disfruta de una vida despreocupada y en absoluto abnegada: “los enanitos eran un manojito de hijos abandonados de Blancanieves” (29). Tanto es el resentimiento de los enanos-hijos por su falta de entrega maternal que casi la estrangulan, si no llega a ser por la intervención de la madrastra, que “con su verbo florido les convence de que Blancanieves no es la culpable de los males que padecían (...). Ella, los enanos perdidos por el mundo, que ejercían el oficio de minero, de repartidor de publicidad, de oficinista (...) eran las víctimas del orden injusto impuesto por el rey” (37). En un acto de sororidad, la sabia madrastra entrega a Blancanieves una manzana, aconsejándole que debe comer una a diario, para que así pueda seguir disfrutando de su libertad sexual plenamente sin temor a embarazos no deseados. Por su parte, la madrastra “organizó a los enanitos en un comando y asaltaron el palacio del rey” (37), acabando para siempre con el régimen monárquico y convirtiéndose sus súbditos en ciudadanos.

A su vez, las fotografías de Bernad que arrojan el cuento de Sanz representan a mujeres saharauis y la resistencia de estas “contra la ocupación militar, cultural y económica de su territorio por el régimen feudal marroquí” (45). De nuevo, y pese a no reflejar literalmente el hilo argumental del cuento, las imágenes sí confluyen de forma

simbólica con el texto para reivindicar la opresión hacia las mujeres de todo el mundo por parte de sistemas políticos arcaicos y represivos. Tanto la adaptación cuentística como las fotografías proponen un discurso alternativo que contradice y rechaza la subordinación histórica de las mujeres, les da un empoderamiento del que carecían y reivindican su capacidad de organizar la sociedad de una forma distinta a la realizada hasta ahora, que pone el foco en la vida y el bien común, y no en la producción desmedida del capitalismo avanzado.

Proceso creativo, malestar histórico y salud mental

La crítica feminista ha documentado, enfocándose especialmente desde el siglo XIX en adelante, la estrecha relación entre la representación literaria de las mujeres, el proceso de escritura, y la salud mental. En los reveladores *The Madwoman in the Attic* (1978) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, y *The Female Malady* (1985) de Elaine Showalter, sus autoras desvelaban patrones comunes entre numerosas escritoras de diferentes enclaves históricos y geográficos de la literatura anglosajona¹⁸. Susan Sontag, por su parte, apoyaba la premisa de desligar la enfermedad física real de las metáforas que a ciertas enfermedades se les atribuían en determinados periodos históricos en *Illness as Metaphor* (1978), y posteriormente en *AIDS and Its Metaphors* (1989).¹⁹ A su vez,

¹⁸ Las autoras de *The Madwoman in the Attic* (1978) destacan una serie de rasgos comunes en los textos de muy diversas escritoras tales como Jane Austen, Charlotte y Emily Brontë, Mary Shelley, Emily Dickinson, Virginia Woolf y Sylvia Plath: “Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors – such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia” (Preface).

¹⁹ “My subject is not physical illness itself but the uses of illness as a figure or metaphor. My point is that illness is *not* a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness – and the healthiest way of being ill – is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking” (Sontag 3).

apoyándose en las teorías de Foucault y Bourdieu sobre el cuerpo como *locus* directo de control social, Susan Bordo vertebró una tesis que redundó en la vigilancia histórica del cuerpo femenino: “Viewed historically, the discipline and normalization of the female body – perhaps the only gender oppression that exercises itself, although to different degrees and in different forms, across age, race, class, and sexual orientation – has to be acknowledged as an amazingly durable and flexible strategy of social control” (166).

Asimismo, la *tradición* a la que aluden las autoras de *The Madwoman in the Attic* no es ajena a los escritores en lengua española ni a sus personajes femeninos si se vislumbran las similares condiciones sociales de las mujeres en el resto del mundo; y si bien el epíteto *madwoman* alude a Bertha Mason, la esposa enajenada y confinada en *Jane Eyre* (1847), no es menos poderosa la presencia/ausencia de María Josefa, la anciana madre de Bernarda Alba en la tragedia lorquiana. Esta otra “loca encerrada en el desván” simboliza precisamente el duelo entre un poder patriarcal represor que confina a las mujeres, y la libre expresión del deseo y los impulsos. La literatura latinoamericana también ha producido personajes femeninos sometidos y recluidos por transgredir las prácticas reguladoras del cuerpo de la mujer y ‘domesticarlo’. Matilda Burgos, la protagonista de la novela *Nadie me verá llorar* (1999), encarna a una mujer que rechaza doblegarse a las normas heteropatriarcales del México de principios del siglo XX y que decide sobre su propio cuerpo. Su conducta insumisa ya desde joven lleva al tío de Matilda a definirla

como “aberración de la naturaleza”²⁰, y su forma de vida lleva al aparato del estado a cercenar su autonomía, para acabar sus días en una institución psiquiátrica²¹.

Tanto las escritoras discutidas por Gilbert, Gubar y Showalter, como los personajes femeninos representados en sus obras, son prueba de que “la construcción discursiva de los diagnósticos psiquiátricos tenía relación con una atribución de los roles y estereotipos de género que se imponen a las mujeres como medio de control social” (Kaplan cit. en Castillo Parada 404). Así, las dicotomías simbólicas atribuidas tradicionalmente a las mujeres – ángel, virgen, santa, madre, hada, o bien monstruo, puta, bruja, demonio, *freak* – siguen presentes a día de hoy no solo a través de la representación que de ellas ha hecho el canon literario establecido por los hombres, sino que aún son legitimadas por medios de representación más recientes como programas de televisión, medios de comunicación, redes sociales y partidos políticos de extrema derecha que defienden un modelo de mujer tradicional heteronormativo²² que huye de la

²⁰ De acuerdo con la tradición que reclaman las autoras de *The Madwoman in the Attic*, las escritoras han de superar los extremos binarios “ángel” y “monstruo” que los autores masculinos han atribuido hasta entonces a la mujer: “Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must “kill” the “angel of the house” (...). And similarly, all women writers must kill the angel’s necessary opposite and double, the “monster” in the house, whose Medusa-face also kills female creativity” (17).

²¹ Además de en la novela *Nadie me verá llorar* (1999), la escritora e historiadora mexicana Cristina Rivera Garza documenta cómo era la vida de los internos en el manicomio de La Castañeda en su libro del mismo nombre, un recinto inaugurado en 1910 durante el Porfiriato donde la mayoría de mujeres ingresan “porque su comportamiento supone una amenaza para la dinámica familiar, su conducta perversa representa un peligro para la sociedad, y porque han sido llevadas por sus parientes o por agentes de la policía, para así mantener el orden social de la ciudad y la comunidad” (*La Castañeda: Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, 115).

²² Marta Sanz se rebela de este modo en *Monstruas y centauros* (2018) contra el canon que nos explica a las mujeres en qué consiste nuestra naturaleza: “Grito (...) contra que la carne se me acomode a esos moldes que secularmente vienen preparando para mí y mis congéneres: puta, madre, santa, bella sin alma, fea, marisabidilla, estéril, egoísta, loca, histérica, marimandona. Me siento el territorio de violencias físicas, psíquicas y laborales, y me resisto a ser una enferma crónica, una sonámbula que se hace la dormida o la muerta” (34). A su lista de epítetos, yo añadiría el que más comúnmente utiliza la ultraderecha política y su base social como arma arrojada: feminazi.

‘etiqueta feminista’. En el siglo XIX, desde posiciones científicas “la mujer empezó a ser vista como una anomalía, un ser enfermo sujeto a menstruaciones y dolores (...). A finales de este siglo y principios del XX hubo una *epidemia* de anoréxicas, de pacientes aquejadas por extrañas patologías crónicas, hasta llegar a las histéricas de Freud” (Montero 629). Las escritoras referidas en *The Madwoman in the Attic*, debido al momento histórico en el que habitaron, reflejaron en sus personajes femeninos el confinamiento y las limitaciones socioeconómicas y educativas que ellas mismas padecieron por su condición de mujeres. Aquellas escritoras de mitad del siglo XIX, como George Eliot y Christina Rossetti, quienes habían leído ávidamente a Jane Austen, Mary Wollstonecraft, Mary Shelley y las hermanas Brontë, se hallaban “atrapadas entre el ideal femenino del ángel del hogar y lo ‘monstruoso’ de la subversión femenina. Así, crearon una “subcultura de mujeres lectoras y escritoras plenamente conscientes de su posición desigual en una cultura predominantemente masculina”²³ (Gilbert y Gubar 444). Por su parte, las heroínas literarias del XIX (Ana Karenina, Madame Bovary, Ana Ozores/*La Regenta*) demuestran que ni las mujeres de clase alta podían escapar de su jaula de oro. Como explica Rosa Montero, estas obras “hablan de unas mujeres sensibles, inteligentes y capaces que vivían unas vidas sin sentido, que intentaban escapar del vacío a través del amor romántico y que pagan muy cara su transgresión de las rígidas normas” (629). Paralelamente a las escritoras mencionadas más arriba, siglos después, y pese a los enormes avances en derechos sociales, no son pocas las escritoras españolas que hoy día unen sus voces para reclamar más presencia femenina en el canon literario. Con ello,

²³ La traducción es mía.

quieren “señalar de manera más directa las obras relevantes escritas por mujeres”²⁴ (Touton 58), y aunque la sociedad española presume ya de ser moderna y neoliberal, esta continúa siendo, sin embargo, patriarcal. A este malestar secular ante la desigualdad de género y la falta de mismas oportunidades, se suma la recesión económica, que desde 2007 en adelante, ha devaluado el trabajo de las escritoras de tal forma que dedicarse al oficio de escribir es sinónimo de precariedad. Para las autoras a las que entrevista Isabelle Touton en el ya mencionado volumen *Intrusas*, la falta de conciliación entre vida laboral y familiar, es decir, entre producción literaria y reproducción en el sentido biológico y de cuidados, sigue siendo problemática.

En su estudio comparativo sobre la situación laboral de las mujeres a partir de la crisis en tres países del sur de Europa – España, Portugal e Italia – Mercedes Alcañiz y Rosa Monteiro proporcionan tres razones clave para explicar la mayor precariedad femenina en el ámbito laboral: una mayor fragmentación en el modelo de empleo, la asunción de roles femeninos tradicionales que dificultan la conciliación laboral y familiar/personal, y el progresivo deterioro del estado del bienestar²⁵. En lo que respecta a la relación entre trabajo y salud mental, el estudio sociodemográfico realizado por Alejandra Vives et al. se centra en 2709 mujeres, de las cuales la mayoría son licenciadas universitarias y solo una minoría realiza trabajos manuales. De este resultado se desprende que el grupo de mujeres observado sufre mayor desempleo y precariedad

²⁴ “Así, a una tradición limitada, pero quizá hoy en día consensual – Virginia Woolf, Anais Nin, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Adrienne Rich, Anne Sexton, Clarice Lispector, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, y, entre las españolas, Emilia Pardo Bazán, Mercè Rodoreda, Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité – se están añadiendo muchos nombres de escritoras actuales, extranjeras o españolas – Belén Gopegui y Marta Sanz parecen ser una referencia unánime” (Touton 60).

²⁵ La traducción es mía.

laboral que el de los hombres: “The hypothesis that employment precariousness has a stronger impact on women’s than men’s mental health was supported by the data. (...) Employment-related workplace power asymmetries affect both women and men, but their interaction with gender-related power asymmetries within or without the workplace might explain a stronger association among women” (Vives et al. 5). La conclusión subraya el tema de la conciliación como factor conflictivo y causante de estrés, aún no siendo este una condición intrínseca del género femenino, según estudios previos sobre desempleo. Las tres novelas en las que principalmente se centra mi análisis representan a protagonistas femeninas con estudios universitarios y que se dedican o quieren dedicarse al oficio de la escritura. En uno de los casos –*Yo misma, supongo* (Natalia Carrero)– la protagonista tiene que compaginar la escritura con el cuidado de sus dos hijas. En las otras dos novelas –*La trabajadora* (Elvira Navarro) y *Clavícula* (Marta Sanz)– las mujeres no tienen personas dependientes a su cargo, pero su inestabilidad laboral las hace estar en un permanente estado de inquietud y malestar físico y/o psíquico. Es en este último aspecto donde quiero enfocarme en lo que resta de capítulo, en los efectos que las políticas neoliberales tienen sobre la salud mental de los personajes femeninos, cómo la precariedad se vuelve patológica y afecta al cuerpo femenino y a los textos mismos, y cómo el poder trata de invisibilizar la enfermedad mental.

***La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro**

A la luz de la crisis económica y la precariedad laboral estructural surgen novelas como *La trabajadora*, donde sus protagonistas, dos mujeres de entre treinta y cuarenta y

cuatro años con formación universitaria se ven obligadas a compartir piso en la periferia de Madrid debido a sus escasos ingresos y empleos inestables. El personaje de Elisa, desde cuyo punto de vista se narra la novela, sirve para trazar un paralelismo entre su progresivo desplazamiento del centro de la capital hasta los márgenes y sus problemas de depresión y ansiedad. De esta forma, los espacios urbanos de Madrid están inseparablemente vinculados a la identidad de las dos mujeres y a sus patologías. Me propongo explorar cómo los problemas psicológicos que padecen las protagonistas son producto, no solo de la inestabilidad laboral que atraviesan, sino del creciente entorno hostil y deshumanizante de los barrios populares, ejemplo de miseria, aislamiento y ausencia de activismo social.

La narradora, Elisa Núñez, trabaja subcontratada como correctora de textos, un infraempleo que termina realizando desde casa y que le proporciona un sueldo con el que malvive. Al mismo tiempo, intenta publicar artículos y una novela propios con los que intenta hacerse un hueco como escritora. La precariedad laboral que acompaña a Elisa desde que termina la universidad la obliga primero a mudarse del centro de la capital (Plaza de Tirso de Molina) a uno de los municipios periféricos del sur de Madrid (Leganés), y luego a compartir piso con Susana, una mujer que padece trastorno bipolar y esquizofrenia. Esta última logra trabajar para una galería de arte y abandonar el piso compartido con Elisa, quien está a punto de culminar su novela. Elisa acude a su psiquiatra con el propósito de incluir esta última conversación con ella como coda a su novela. Su curación y la conclusión de la novela dependen la una de la otra; Elisa quiere dejar testimonio de que tanto su terapia como su novela han concluido satisfactoriamente.

Sin embargo, la narración de Elisa, dentro a su vez de la novela de Navarro resulta inconclusa, con la estremecedora implicación de que no logra su curación.

Aunque la mayor parte de la novela está narrada en primera persona por Elisa, en la sección inicial, titulada *Fabio*, su voz aparece siempre acotada entre paréntesis y en cursiva, comentando sobre el relato en primera persona de Susana y marcando distancia con “la locura” de su compañera de piso. El hecho de que la propia novela no tenga una estructura narrativa lineal y esté fragmentada en tres partes y diecisiete secciones sirve para apoyar la frágil e inestable situación psicológica de las protagonistas. Así, el final de esta sección termina con Elisa dando a entender al lector que es la voz de Susana la que continúa en la segunda parte: “Susana, sin embargo, prosiguió” (Navarro 41). Pese a esta invitación, es Elisa quien comienza su relato: “Mi situación económica no era buena” (Navarro 45). Las acotaciones insertas en el relato de su compañera y la fractura en la estructura narrativa del texto ponen de manifiesto el flujo y la mezcla de voces de las protagonistas y su cercanía en un plano psicológico. Asimismo, Elisa se apropia de la voz de Susana y la hace suya cuando construye un relato a partir de la caótica historia que le narra Susana. Si se tiene en cuenta que, además, Elisa está bajo los efectos de antidepresivos y ansiolíticos mientras toma apuntes, el texto resultante puede ser una combinación distorsionada de la realidad de ambas mujeres. La misma Elisa admite: “Tuve miedo de la cercanía de mi voz, que había puesto entre paréntesis, con la del personaje de Susana; (...) especulé con que no era fruto de una incapacidad, sino de una evidencia” (Navarro 95). Elisa también trata de usar la escritura como bálsamo para salir de la depresión y superar sus ataques de pánico y alucinaciones, pero su escritura entremezclada con la voz de Susana no hace sino confundir la subjetividad de ambas y

crear un juego de dobles que enmaraña la narración y por ende, la curación de Elisa. Más adelante, ahondaré más en las condiciones de las que depende dicha curación.

Por otra parte, esta novela, al igual que las otras dos de mi análisis, abordan el tema de la mercantilización del mundo editorial que conlleva la globalización y las políticas neoliberales. En el caso de Elisa, esta trabaja subcontratada como correctora de textos para una gran empresa editorial donde los editores se han convertido en meros gestores. Elisa denuncia también que “quienes ahora ocupaban cargos (...) en ocasiones arrastraban cierto complejo de inferioridad intelectual” (Navarro 111). Así, la cultura es desplazada por los intereses de mercado, y se acentúa no solo la brecha entre clases sociales, sino dentro del mundo editorial, entre aquellos que han estudiado humanidades y los que se han decantado por una carrera “práctica” enfocada a sacar beneficios económicos. Elisa remarca el odio indisimulado dentro de la empresa entre aquellos que atesoran conocimiento literario pero carecen de solvencia financiera y viceversa. Aquí la narradora no solo enjuicia el viraje mercantil de la industria editorial, sino que denuncia a la falsa progresía dentro de ella, cuyo discurso crítico no casa con sus “modos y modas pijas conforme subías a los pisos de arriba” (111). Como se verá más adelante en la novela *Yo misma, supongo*, de Natalia Carrero, su protagonista despliega un feroz desprecio por cierta clase intelectual ociosa que huye del compromiso colectivo y vive acomodada en su elitismo.

En un último intento por mejorar su situación de asalariada que corrige textos desde casa, Elisa acude a su empresa a hablar con Carmentxu, su jefa. La endeble estrategia de negociación que lleva preparada se desmorona apenas comienza a plantearle su precaria situación laboral. Carmentxu es solo un eslabón prescindible en la cadena del

discurso neoliberal dominante, y se limita a desahogarse con un monólogo que Elisa escucha con resignación. El mutismo de esta es tal, que ni siquiera en la despedida emite ya palabra alguna: “A Carmentxu le sonó el móvil. (...) Pareció aliviada. Me levanté cuando descolgaba y me despedí con un gesto” (Navarro 112). A esta pasividad se refiere Bourdieu en *Contrafuegos* (1999), donde advierte que los propios ciudadanos participan de forma pasiva en la propagación del discurso dominante del neoliberalismo, al existir “todo un trabajo de inculcación simbólica” (43) por parte de intelectuales y medios de comunicación que presentan las prácticas capitalistas como inevitables. De este modo, bajo la justificación de inevitabilidad de los presupuestos neoliberales, la jefa de Elisa le niega a esta una mejora en sus condiciones laborales. Es así como el discurso empresarial-corporativo permea a través de todas las capas de la editorial, suprimiendo otros discursos como el de Elisa, que parece anestesiada frente a Carmentxu. Al final de la novela, esta también termina siendo una víctima más del organigrama empresarial y la externalización²⁶ de la empresa – “el trabajo la había enfermado” (Navarro 154) – para luego justificar su abandono y responsabilizar a la trabajadora: “aunque ella tampoco se cuidaba” (154). Una actitud idéntica de conformismo se aprecia en sus compañeros de trabajo, a quienes Elisa ve como competidores y que ante el inminente concurso de acreedores al que se enfrenta la empresa, no llevan a cabo protesta alguna: “La noticia permitía suponer revuelo en las oficinas. (...) Me encontré con el mismo orden de siempre, primoroso y eficaz” (Navarro 101). Esta mansedumbre y falta de resistencia es consistente a lo largo de la narración, donde los asalariados simplemente asumen otro

²⁶ El término ‘externalización’, del neologismo inglés ‘outsourcing’, es definido por el DRAE como “decisión empresarial de eliminar un servicio interno dedicado a determinada actividad y contratar la prestación de esa misma actividad por un tercero ajeno a la empresa” <https://dej.rae.es/lema/externalización>.

expolio a sus derechos laborales y se adaptan a la nueva situación. El discurso dominante se haya tan enraizado que “crea un nuevo sentido común” (Álvarez 9) de modo que Elisa acepta su fracaso como propio, pues aunque conoce las causas estructurales ajenas a ella que lo provocan, lo interioriza y lo convierte en patológico, en lugar de adoptar una postura subversiva.

La falta de afiliación sindical o activismo social está presente en toda la novela. Los personajes son representados como individuos aislados, sin ningún tejido social o familiar que los conecte, como también denotan los mensajes en el contestador de Susana de personas que responden a sus peculiares anuncios²⁷ con voces que conforman “un coro que podría haberse llamado de Personas Solas” (Navarro 36). Es sintomático de una ciudadanía tan individualista y socialmente enferma el hecho de que tanto Elisa como Susana y el amigo que tienen en común, Germán, estén sujetos a medicación contra la ansiedad, la depresión y el trastorno bipolar y asuman esta condición con absoluta normalidad. La culpa de no ser productivos y auto-emprendedores se traslada al individuo, y este discurso se refleja hasta en la terapia que sigue el psiquiatra de Elisa con ésta: “Me repiqueteaban en la cabeza los ‘qué das, qué recibes, qué esperas y cómo te organizas’ que me había aconsejado referir en mi misiva (...) casi a modo de instancia”

²⁷ El relato de Susana, narrado por Elisa al comienzo de la novela, recoge los anuncios semanales, y luego diarios, que la primera publica en todos los periódicos. En ellos, Susana busca encuentros sexuales con la petición expresa de recibir sexo oral durante su menstruación, para lo cual acude a sus citas con “un calendario de mis reglas y les pedía que el siguiente encuentro fuera en luna llena y en mi casa” (11). Estos anuncios van, en principio, dirigidos tanto a hombres como a mujeres, y más adelante también a hombres gays. Cuando Susana casi ha perdido toda esperanza de que alguien acepte su proposición, Fabio, un joven mexicano con enanismo, acude a una de sus citas y acabará cumpliendo los deseos de Susana. Fabio da título a la primera parte de la novela.

(Navarro 113). La curación de Elisa depende por tanto de su aportación útil a la sociedad como sujeto productivo individual²⁸.

En *La trabajadora* los espacios del centro y la periferia de Madrid están intrínsecamente relacionados con el estado mental y anímico de las dos protagonistas. El progresivo desplazamiento de Elisa desde el centro histórico de Madrid en Tirso de Molina hasta la periferia de barrio obrero en Aluche donde se ve obligada a compartir piso, da cuenta de su situación laboral cada vez más precaria. Tanto en los paseos de Susana como en los de Elisa, los problemas psicológicos que ambas padecen se ven proyectados sobre las calles y los edificios: “El cielo (...) parecía querer contarle algo a los pedazos de urbanizaciones que asomaban sus cuerpecitos históricos de ladrillo entre la maleza y la lejanía” (30). Esta personificación de la arquitectura urbana refleja en realidad el estado de calma tensa por el que transitan Elisa y Susana a lo largo de la novela. La ciudad proyecta una sensación de distanciamiento y alienación idéntico al que caracteriza a las dos mujeres. Esa misma pátina de postal descolorida, que exhibe un Madrid deshumanizado y gris, está presente en el estado vital de Elisa: “(M)i corazón supuraba frío, y supongo que el del profesor de universidad también. Nuestros reflejos eran mates” (35). No hay concesión al optimismo, ni siquiera cuando se describe el bullicio de las calles comerciales, la percepción de Elisa transmite soledad y desencanto: (Elisa) “calle cenicienta” (83); (Susana) “no veía árboles pelados, pero me llegaba su

²⁸ Sobre el borrador de carta/ficha que Elisa debe redactar para su psiquiatra, la profesora Nuria Sánchez Madrid esgrime: “La lógica interna a un escrito semejante, que el personaje es invitado a realizar con el objetivo de coadyuvar a la desaparición de una patología de depresión y ansiedad conectada con el entorno existencial y laboral en que vive, dibuja el límite de un auténtico juicio personal que desemboca en una recomendación cuya pertenencia al pensamiento mágico de la condición neoliberal, no por consabida, deja de asombrar” (233). Sánchez Madrid se refiere a la conclusión a la que llega Elisa al final de su escrito, en el que se auto-culpa por no ser emprendedora.

soledad desde los parques” (38). Las sucesivas mudanzas de Elisa desde el centro histórico de Madrid a barrios periféricos son un ejemplo de gentrificación –término tomado del inglés– que explica Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1974) y que son “consecuencia de la intervención económica en el espacio de las ciudades antiguas” (19). Lefebvre se refiere a esta intervención como un plan programado de alza en el precio de las viviendas del centro histórico que “desplaza a individuos o grupos ‘incómodos’ e ‘inquietantes’ hacia las periferias” (19). La especulación del suelo y la burbuja inmobiliaria antes del estallido de la crisis provocan que sujetos precarizados como Elisa no puedan permitirse el elevado alquiler de una vivienda en el centro de Madrid, por lo que se ven empujados a los alquileres más modestos de la periferia y en su caso, además, a compartir piso.

Los espacios descritos por Elisa desde su piso son desde una altura que produce sensación de vértigo y alienación, al tiempo que confieren distanciamiento de la sociedad misma, con la que no interactúa en ningún momento de la narración: “Había tenido que cambiar mi apartamento de Tirso por otro en Aluche, en lo alto de una cuesta con un gran solar” (45). Asimismo, la editorial para la que trabaja se encuentra en la séptima planta de un edificio, evidenciando la distancia simbólica entre la élite empresarial y la realidad social. Elisa trabaja corrigiendo textos en su salón frente a un océano de edificios de ladrillo rojo y sobre un solar. Da largos paseos buscando espacios abiertos donde escapar de la “cápsula conformada por las paredes del piso” (74) y uno de sus lugares predilectos para pasear es la derruida cárcel de Carabanchel²⁹, algunas de cuyas antiguas celdas han

²⁹ La cárcel de Carabanchel tiene aquí especial simbolismo en tanto que constituye un símbolo de represión franquista en la posguerra, al mismo tiempo que de resistencia política antifranquista. A partir de los años 80 se convierte en “un lugar de abandono y de memoria, donde confluyen intereses diversos en la

sido ocupadas por indigentes: “Habían puesto un guardia de seguridad para que el panóptico no se convirtiera en una villa de rumanos” (Navarro 70). Esta mención al concepto de panoptismo desarrollado por Foucault sobre la antigua prisión guarda un paralelismo con el propio espacio que habita Elisa, desde el cual puede observar un amplio paisaje de Madrid: “me permitía ver a una escala digna de un tetris el Palacio Real, la fea Almudena, (...), los deslucidos edificios de la Ciudad Universitaria. (...) Desde allí todo cabía en la palma de mi mano” (Navarro 136). Lo que la narradora divisa desde su piso/lugar de trabajo, es una versión empequeñecida de Madrid, que recuerda a los *collages* de Susana donde cada elemento urbanístico es representado a escala minúscula y donde está ausente el elemento humano, la vida, al final y al cabo. Como si se tratara de una interna en una prisión, Elisa es un individuo aislado del resto de individuos que habitan la capital, y como sujeto que ha asumido los presupuestos del neoliberalismo, forma parte de una sociedad panóptica que intenta “inducir (...) un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault 198). La trabajadora ha internalizado las prácticas de una sociedad hipervigilada que hace que sus ciudadanos se custodien a sí mismos. En este sentido, la terapia psiquiátrica que recibe es un sustituto del castigo que reciben los presos como un medio de regulación.

reapropiación del significado de la cárcel, por parte de movimientos vecinales y políticos (...). Derruida en 2008, con su desaparición física se perdió uno de los complejos de edificios más significantes de nuestra historia reciente” (Ortiz y Martínez 2). En la novela, la cárcel es descrita como un espacio en ruinas que sirve de refugio a algunos de los cuerpos sociales más vulnerables, los *sin-techo*, y los antiguos funcionarios de prisiones del estado han sido sustituidos por un guardia de seguridad privado para prevenir que inmigrantes rumanos ocupen y hagan habitable el espacio abandonado. El paso del tiempo no muestra sino la degeneración y la desidia de un lugar emblemático que no recibe el reconocimiento institucional debido. Más al contrario, en la novela, la antigua cárcel se erige en símbolo de una transición democrática defectuosa y de unos poderes públicos que desamparan a los ciudadanos y que han sido sustituidos por la gestión privada, encarnada en un nuevo tipo de represión: la vigilancia del guardia de seguridad.

Tanto Elisa como Susana deambulan física y figuradamente por los sitios menos conocidos de Madrid, especialmente por los márgenes. Ambas crean su propio itinerario de la ciudad guiándose más por su instinto que por su propia voluntad. La protagonista, que en ocasiones sube a la cuarta planta de una biblioteca pública de Vallecas desde el piso inferior donde trabaja habitualmente, evoca los cuadros urbanos de un hiperrealismo descarnado de Antonio López³⁰, quien plasma la soledad de calles y edificios en plano picado, paisajes similares a los que contempla Elisa desde el piso. Esta pasea por barrios y colonias donde se refleja la crisis económica: casas allanadas con la luz robada, pisos sin terminar de construir, puertas con tablones para disimular una ocupación, o cooperativas de viviendas cuyos dueños habían sido timados por el propietario, proyectos fracasados que Elisa imagina “en mitad de páramos, o a unos reglamentarios kilómetros de la línea de costa” (Navarro 76), no en plena capital. En el caso de edificios céntricos más antiguos, los inmuebles sufren de plagas de termitas y los inquilinos son desalojados sin alzar protesta alguna, síntoma de nuevo de la anestesia social con la que el sistema dominante parece haber inoculado a la ciudadanía.

³⁰ Antonio López es uno de los principales artistas hiperrealistas de España. “La vida cotidiana es protagonista de su obra artística, tratada con un exquisito detallismo fotográfico” <https://historia-arte.com/artistas/antonio-lopez>. En *La trabajadora*, Elisa contempla desde los ventanales de la biblioteca “lo que se podía barruntar frente a la M-30 y la M-40, el golpe de la metrópoli (...) y también una impresión general de soledad, como si los edificios estuvieran deshabitados o los ocupara el desierto” (78). Esta vista le recuerda a los paisajes urbanos del pintor, al que Elisa menciona en más de una ocasión, en concreto, cuando tiene que abandonar el centro: “Había tenido que cambiar mi apartamento de Tirso por otro en Aluche, en lo alto de una cuesta con un gran solar. Me dijeron que se trataba del cerro donde Antonio López pintó uno de sus cuadros, pero lo único que encontré en mi búsqueda internauta fue un paisaje de Vallecas y otro que rezaba MADRID SUR, que no concordaba con lo que yo veía desde la ventana. No obstante, se le parecía” (45). El paisaje que contempla Elisa desde su piso, en efecto, recuerda a la panorámica que Antonio López refleja en MADRID SUR (1965-1985), un mar de edificios en un plano inferior, que contrasta con un horizonte abierto, amarillento y contaminado del cielo de Madrid. Tanto los paisajes del pintor como las imágenes que evoca Elisa, parecen eludir los espacios urbanos más transitados, creando una atmósfera deshumanizada, despoblada y en desintegración.

Susana, por su parte, recrea otro Madrid a escala minúscula en sus mapas-collage³¹ que acaban expuestos en la galería de arte de una afamada galerista. Los espacios de la capital representados en estos mapas hechos a mano son difícilmente reconocibles, pues Susana obtiene los recortes de folletos de la Entidad Estatal del Suelo, y por tanto son lugares genéricos y sin una identidad asociada a ningún sitio específico. En las últimas décadas del capitalismo tardío, muchas ciudades europeas pasan de un periodo de “abandono y desatención” (Lefebvre 20) a convertirse en focos de ocio y turismo masivo. “Se produce así un ‘festín de la autenticidad’. Bajo una parafernalia de símbolos que transmiten diversidad a la par que originalidad, no hay sino un enmascaramiento de la pura repetición (de edificaciones, monumentos o eventos) en todas las ciudades (...). Cuando las urbes compiten entre sí y buscan diferenciarse unas de otras (...) mayor parecido se encuentra entre ellas” (Lefebvre 20). Este proceso de repetición se ve reflejado en la novela y reproducido por Susana en sus *collages*. Es dicha representación de la ciudad la que recibe aceptación, pues Susana consigue vender esta obra a una galerista de arte. A través de estos mapas de Madrid en miniatura, Susana está construyendo una legitimación de una ciudad sin referentes culturales, sin historia, una suerte de memoria individual y colectiva que normaliza las viviendas pequeñas, los coches diminutos y los jardines minúsculos. El temor a que la capital se convierta en un gran espacio anodino sin rasgos identitarios lo expresa Elisa cuando compara el Madrid real con el de miniatura: “(L)o que se desplegaba ante mí no parecía la ciudad que veía a

³¹ Un día, al volver al piso, Elisa encuentra a Susana en el salón haciendo mapas-*collage* con recortes de folletos de propaganda de la Entidad Estatal de Suelo: “Susana lo hacía con destreza (...); luego metía las figuras en sobres que rezaban: ‘Árboles’, ‘Edificios altos’, ‘Edificios bajos’. Lo que iba quedando sobre el mapa era solo el trazado (...) Le pregunté para qué hacía aquello, y me dijo que quería cambiar los edificios de sitio. Su pretensión era que el mapa permaneciera igual en su estructura, pero con todos sus elementos traspuestos. Iba a componer varios mapas” (80).

diario, sino los planos de Susana, que creí habitados de manera subrepticia, y que ahora (...) cobraban sentido” (Navarro 132). Al final de *La trabajadora* se demuestra que de las dos mujeres, es Susana quien disfruta de cierto éxito laboral cuando logra que esta representación de Madrid consistente en miniaturas de lugares corrientes, calcos de cualquier otro lugar en el mundo, se convierta en un producto mercantil. Solo aceptando las prácticas del sistema neoliberal Susana alcanza su reincorporación a una vida laboral que al menos temporalmente le da cierto reconocimiento.

Prueba de la transformación humana de las protagonistas en esta versión empequeñecida de Madrid es la alusión a los insectos que éstas traen adheridos a sus zapatos después de una larga caminata: “(S)ubíamos hacia Aluche como dos sombras o dos insectos danzantes” (Navarro 131). Más tarde, los extraños bichos sin nombre “habían formado pequeñas colonias en las esquinas del techo” (Navarro 145). Esto pone de manifiesto una terrorífica revelación kafkiana, donde ellas mismas son simbólicamente insectos repugnantes que pueblan una ciudad menguante, y se han convertido en el Otro, excluido, diferente y un producto desechable de la sociedad. En línea con esta realidad absurda y distorsionada se encuentra Fabio, el amante enano de Susana, quien es el único que accede a cumplir la peculiar petición de ésta publicada en diversos anuncios. La elección de un personaje masculino de estas características, cuya sola imagen manteniendo relaciones sexuales con una Susana de compleción escandinava resulta grotesca, obedece a una voluntad de deformar la realidad que circunda a las protagonistas y de lograr una visión distorsionada similar a la producida por los fármacos que éstas consumen.

La trabajadora ofrece una visión muy pesimista de los efectos económicos y sociales derivados de la crisis en las clases menos favorecidas. La tercera y breve última parte de la novela refleja una conversación entre Elisa y su psiquiatra en la que la primera admite cierta estabilidad laboral dentro, eso sí, de la precariedad. Además, la protagonista continúa intentando superar sus problemas psicológicos, lo que implica que al tiempo siga desplazándose por la periferia de Madrid, esta vez, irónicamente, al barrio de Prosperidad. Esta búsqueda incesante de un nuevo espacio físico va unida a su posible curación, y por ende a su salida de un círculo vicioso constituido por los márgenes capitalinos. La novela, sin embargo, cierra esta posible solución de un portazo, dejando patente que no hay esperanza para una clase trabajadora que ha perdido su capacidad de reacción, anestesiada por los fármacos que les proporciona el mismo sistema. El relato de las protagonistas confirma la asunción y normalización de las patologías que padecen como un daño colateral más de la sociedad postmoderna que habitan; en ningún momento culpabilizan directamente a los poderes políticos y económicos, en tanto que se han resignado a ser esclavas modernas.

***Clavícula*³² (2017), de Marta Sanz**

La novela de Marta Sanz intersecciona con *La trabajadora* en cuanto a su exploración de la relación entre la salud mental y física y el miedo constante a perder la estabilidad económica en tiempos de crisis, razón por la cual las protagonistas viven en un permanente estado de incertidumbre laboral y personal. Partiendo de un suceso autobiográfico –el dolor intenso que siente bajo el pecho izquierdo durante un vuelo a

³² El nombre completo de la novela, no en la portada, pero sí en páginas interiores, es *Clavícula (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)*.

Puerto Rico– la escritora sigue la senda de auto-exploración de su novela autobiográfica *La lección de anatomía* (2008)³³, y reivindica el derecho a la queja “a través de una poética de la fragilidad” (Touton 95). Para Sanz, es imposible no hablar desde la propia experiencia, desde un cuerpo concreto³⁴, y de este en relación con otros. En este sentido, no se trata esta de una ‘narración del yo’ al uso, donde prevalezcan el individualismo y las experiencias vitales del sujeto, sino de narrar el cuerpo siempre en relación con las personas de su entorno, sin las cuales el sujeto no tendría sentido.

Un rasgo común a las tres novelas que trato en este capítulo es la narración en primera persona. Además, como apunta Cristina Somolinos, se trata de la construcción “del sujeto definido en términos de género y clase, (...) con la vocación explícita por huir de representaciones narcisistas del yo” (286). De esta forma, las autoras crean una relación entre cuerpo y subjetividad más crítica, honesta y despojada totalmente de vanidad, y cada una de ellas refleja su subjetividad de manera distinta. Es cierto que en *Clavícula* y *Yo misma, supongo* la voz de las propias escritoras irrumpe en el texto de forma más clara, especialmente en el primer caso, pero no está menos ausente la voz de Elvira Navarro en *La trabajadora*. No solo resultan sospechosamente cercanos los nombres de autora y personaje – Elvira Navarro y Elisa Núñez – que pueden hacer pensar

³³ En esta novela, cuya protagonista comparte nombre con la escritora, Marta Sanz se centra en las experiencias vitales de un grupo de mujeres y cómo se relacionan entre sí. Al igual que ocurre en *Clavícula*, sus vivencias y las transformaciones que van marcando sus cuerpos –el paso del tiempo, la enfermedad, el trabajo, la maternidad, las relaciones de pareja, etc.–son determinantes para la construcción de su identidad. Sanz considera –y así lo refleja en la novela– que la subjetividad se ve influida, además, por las representaciones de las mujeres más allá del círculo familiar y de amistad, es decir, por cómo se representa a las mujeres en televisión, en la publicidad, y en el caso que más concierne a Sanz, a las escritoras en los medios (Touton 91).

³⁴ En su entrevista con Isabelle Touton, Sanz reflexiona sobre *Clavícula*: “yo como mujer menopáusica (...) siento el dolor de envejecer y el de un desamparo económico, una incertidumbre, que tiene que ver con la situación política y que se manifiesta en la precarización y el desprestigio de los oficios culturales” (Touton 95).

al lector si no se trata de un trasunto de la escritora, sino porque en la primera parte, al reconstruir Elisa el relato de Susana en primera persona³⁵, sus ‘yoes’ se confunden y las acotaciones de Elisa podrían bien ser reflexiones sobre su propia experiencia³⁶. En este caso, además, la subjetividad de las protagonistas es inseparable de la cartografía urbana de Madrid, y de ahí que el desplazamiento espacial de Elisa del centro a la periferia tras varias mudanzas forzosas se conecte con su incapacidad para superar sus problemas psicológicos. Esta unión umbilical que conecta, de forma simbólica, ‘centro urbano’ con estabilidad y cordura, y ‘periferia’ con desintegración y locura, la recoge Elvira Navarro en su blog: “centro como generador de identidad, donde el ciudadano ya está escrito, frente a la periferia, que lo disuelve” (elviranavarro.wordpress.com). Al fin y al cabo, la veracidad de lo que narra Elisa queda en entredicho al estar bajo la influencia de psicofármacos que distorsionan su percepción de la realidad.

En *Clavícula*, por su parte, Marta Sanz promete al lector “contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece” (11). A lo largo de esta novela autobiográfica (o autobiografía novelada), su autora realiza un ejercicio de auto-conocimiento, busca respuestas en su

³⁵ *La trabajadora* comienza con esta aclaración de su narradora, Elisa: “[Este relato recoge lo que Susana me contó sobre su locura. También anoto algunas de mis reacciones, en verdad no muchas. Huelga añadir que su narración fue más caótica:]” (11).

³⁶ Elvira Navarro ha confesado las similitudes que guarda con la protagonista, Elisa, en varias entrevistas: “Salpicada de algunos tintes autobiográficos, le surgió la idea de Susana al inspirarse en una compañera de piso que tuvo y que continuamente insistía en el hecho de que algo terrible le había pasado en la infancia” <http://lagrietaonline.com/entrevista-a-elvira-navarro>. Sin embargo, Navarro solo se sirve de la propia experiencia como material literario. Esta utiliza la subjetividad que conlleva la narración en primera persona para confundir al lector y que este no pueda discernir lo que es real de lo que es ficción. Como la autora explicita en un epígrafe de la novela: “En cambio, para ti, que te pretendes realista intoxicado, detrás de la literatura solo hay literatura” (Navarro). En *La trabajadora*, acaso el uso de la primera persona “unifica nuestras actuaciones y nos hace responsables de ellas. (...) nos hace más frágiles ante las instituciones. En fin, la nominación se convierte en un elemento fundamental al servicio del control social” (Alberca 69). Así, más que legitimar a su protagonista frente a un capitalismo avanzado que es el origen de sus males, la narración en primera persona contribuye a que Elisa se culpabilice a sí misma de su situación y se empequeñezca ante los que están socialmente por encima de ella.

propio cuerpo y en la escritura, se contradice y se cuestiona constantemente, pero al mismo tiempo se autoafirma en aquellas cuestiones personales, sociales y políticas que cree tener claras, muchas veces en tono de ironía y humor negro. Se trata de un texto heterogéneo que mezcla anécdotas autobiográficas con un diario íntimo, correos electrónicos y hasta un cuento³⁷. Como apunta el experto en autobiografismo Manuel Alberca: “en un mundo en mutación constante, donde las referencias estables no existen o se volatilizan, el nombre propio es hasta cierto punto la única referencia fija y constante en la vida del individuo” (68)³⁸. De esta forma, con su nombre propio como anclaje ontológico, Marta Sanz bucea entre su amplio vocabulario buscando respuestas epistemológicas y poder encontrar la raíz del dolor que la aflige. Como se verá, la primera persona que utiliza Sanz en toda la narración, ya sea esta más o menos autobiográfica –en el sentido de veraz y comprobable– es una voz que siempre va al encuentro de lo colectivo y que tiene como fin aprender y crecer a partir de las relaciones con los demás. Este ‘yo’ de Marta Sanz autora/narradora/personaje en *Clavícula* contrasta, sin embargo, con el ‘yo’ narrativo del personaje de Elisa en *La trabajadora*. Si en el primer caso, la narradora se define por su relación con los demás y cuenta con el afecto de su familia y amigos, en el caso de Elisa, no hay rastro de relaciones afectivas en

³⁷ El cuento se titula “Buscamos una amapola que no se marchite”, y según su autora, fue un encargo de la editorial Demipage “dentro de una colección de relatos sobre las drogas” (*Clavícula* 70). En él, reflexiona sobre los motivos que la llevan a tomar somníferos y relajantes musculares, y en el nivel de auto-exigencia que se impone para trabajar, el miedo a enfermar y el cuidado del cuerpo.

³⁸ A vueltas con el pacto autobiográfico que un escritor/a promete al dar a entender que lo que cuenta es cierto, Alberca afirma que “es imposible alcanzar la verdad absoluta, en particular la verdad de una vida humana, pero la búsqueda y el deseo de alcanzarla definen, desde el punto de vista del autobiógrafo y del lector, una expectativa que no es ilusoria sino real y muy humana. (...) Se inscribe en el campo del conocimiento histórico (deseo de saber la verdad y de comprender las razones de los hechos” (70). Es este deseo de llegar a la raíz de su propio dolor, a entender las causas del mismo, que lleva a Sanz a servirse del autobiografismo, el cual considera una ficción literaria más, para hacer autocrítica. Como ella misma afirma: “El yo autobiográfico es una ficción literaria que, pese a ello, recupera un territorio para el autor (...). A través de la conciencia de pertenecer a una clase, a una generación, a un género, a un gremio laboral, a una sensibilidad o a un estado de ánimo” (Claesson 288).

su vida –familiares ni de otro tipo– ni se aprecia un intento por su parte de establecerlas. La autora de la novela quiere, así, incidir en la soledad que padecen los individuos en la sociedad actual, donde a pesar de estar permanentemente conectados a la red, estos lo hacen solos desde sus espacios privados, constituyendo infinitas islas comunicadas entre sí pero alejadas unas de otras al mismo tiempo. Recuérdese la cita mencionada unas páginas atrás en la que Susana percibe los mensajes telefónicos de aquellas personas interesadas en su proposición como “un coro que podría haberse llamado De Personas Solas” (36).

En su influyente ensayo *Situated Knowledges* (1988), Donna Haraway defiende la noción de localización limitada de los cuerpos para situar el discurso: “Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object” (583). Esta premisa que insta a aprender del propio cuerpo enlaza con el constante cuestionamiento que se hace Marta Sanz sobre el origen de su malestar en relación con su trabajo. De este modo, resulta imposible desligar el cuerpo de las condiciones materiales en las que se encuentra y el espacio que ocupa. A lo largo de este texto híbrido, la narradora cuenta con el apoyo de su marido y el de sus padres, a la vez que conecta con amigos que la ponen en contacto con profesionales médicos: “Juan (...) me ofrece presentarme a su hermano traumatólogo y a Mariano, un psiquiatra (...). Me ofrece un médico del cuerpo y un médico del espíritu” (*Clavícula* 62). Esta disyuntiva entre el dolor físico que siente la narradora, frente a una causa psíquica que diagnostican algunos médicos cuando se trata de ‘enfermedades de mujeres’ es una crítica que lanza la protagonista en más de una ocasión: “La intolerancia del gremio

sanitario a que no todas las madres del cordero³⁹ provengan de un asunto fisiológico y la obsesión de ciertos psiquiatras pesadamente freudianos por hablar de la familia”

(*Clavícula* 63). La salud mental sigue siendo un tema escurridizo y tabú, no solo para una gran parte de la sociedad española, sino principalmente para las agencias corporativas-empresariales que intentan invisibilizar la enfermedad mental poniendo la responsabilidad de cualquier desequilibrio en el propio individuo. En *La trabajadora*, la misma Elisa se auto-convence de que nadie sino ella misma podrá superar su depresión con esfuerzo y disciplina, además de, claro está, anti-depresivos.

Existe, por tanto, una presión constante sobre los trabajadores en precario, quienes no pueden permitirse enfermar, menos aún de una dolencia ‘invisible’ y que puede estigmatizarlos. La narradora de *Clavícula* enfatiza la importancia de sacar lo que uno tiene dentro, de convertir lo privado en público, y hacerlo desde su propio cuerpo, es decir, narrando la experiencia de una escritora sin hijos, a las puertas de la menopausia, con un marido desempleado, y unos ingresos irregulares. Esto no solo es de suma importancia porque como afirma Germán Labrador, “la *historia de vida* como tecnología narrativa convoca y pone en circulación vidas hasta entonces irrepresentables” (565), sino porque este cuerpo en cuestión es uno que para la sociedad actual –hipersexualizada y tendente a sobrevalorar la juventud y la belleza en las mujeres– carece de importancia⁴⁰ y añade, entonces, motivos adicionales a los dados por Labrador desde un punto de vista

³⁹ La expresión “ser la madre del cordero” se usa para “indicar que es la razón real de un hecho o suceso” (dle.rae.es)

⁴⁰ La propia Marta Sanz, entrevistada por Isabelle Touton, confiesa sobre *La lección de anatomía* (2008) que “tengo muchísimas dificultades para publicarla. Me la rechazan varias editoras mujeres porque consideran que no tiene interés que una mujer heterosexual escriba una novela hablando de sus relaciones con otras mujeres. No les parece significativo, cuando a mí es algo que me obsesiona” (Intrusas 87). Asimismo, hay una queja evidente y un golpe en la mesa cuando sobre *Clavícula* protesta: “sí, las menopáusicas también podemos escribir novelas” (Touton 95).

feminista. Irónicamente, en la época del ‘ageism’⁴¹ en una sociedad envejecida como la española, existe una manifiesta discriminación hacia las mujeres si se tiene en cuenta la interseccionalidad de género + edad (‘gendered ageism’)⁴², y esto es notorio en el caso de mujeres en el mundo de la política tanto en España⁴³ como en EE.UU. Aún resuena el “nasty woman” que Donald Trump dedicó a Hillary Clinton en un debate por la presidencia en 2016, y que creó una oleada de solidaridad feminista. Las mujeres en política –como en todos los ámbitos– están más cuestionadas por su físico y su edad que los hombres. Si estas son jóvenes, se destaca su inexperiencia o se hacen juicios constantes sobre su físico, y si son mayores, más que valorar su veteranía, existe un subyacente rechazo hacia las que han rebasado la edad de reproducción. Las últimas primarias demócratas de 2020 siguen evidenciando el techo de cristal para las candidatas mujeres, mientras que a los candidatos-hombres blancos septuagenarios no se les cuestiona su edad, y este factor no parece jugar en su contra.

Si en *La trabajadora*, la escritura de su novela no es catártica en tanto que no alivia el malestar de Elisa, sino que es una posible fuente de ingresos y un recordatorio de su carrera frustrada como escritora, en *Clavícula*, el proceso escritural sí es, al menos, uno de indagación personal y auto-conocimiento. Aunque la propia autora confiesa que

⁴¹ Robert N. Butler introduced the concept in 1969, and “it primarily aimed to highlight forms of marginalization and discrimination that older people are exposed to” (*Multiple Marginalizations Based on Age: Gendered Ageism and Beyond* 33).

⁴² El término “gendered ageism” fue introducido por Itzin y Phillipson en 1993 y 1995: “One recurrent definition describes it as a double jeopardy, where two interacting power systems lead to an increased vulnerability (...). In gendered ageism, the perspective of double jeopardy emphasizes the dominance of patriarchal norms combined with a preoccupation with youth that results in a faster deterioration of older women’s status compared to that of men” (*Multiple Marginalizations Based on Age: Gendered Ageism and Beyond* 34).

⁴³ Manuela Carmena, ex alcaldesa de Madrid –su mandato duró de 2015 a 2019, año en que contaba 75 años– cuenta a Maruja Torres en su libro-entrevista: “Una tarde estábamos en un restaurante del pueblo, todos muy divertidos, contándonos cosas y riéndonos, cuando, de pronto, vimos que Lola, mi nieta, se quedaba muy seria. Le pregunté qué pasaba. Me dijo: ‘Los de la mesa de enfrente están diciendo que les das asco’” (*Manuela Carmena en el diván de Maruja Torres* 152).

detesta la idea de escritura sanadora, “la literatura (que) cura los catarros, las congestiones cerebrales o la esquizofrenia” (87), y que a ella, en cambio, le “gustan los libros que producen orzuelos” (87), sí es cierto que cree en la posibilidad catártica de la escritura: “Como si todas las palabras fueran un rezo. Por favor, por favor, por favor” (155). En la novela de Sanz, la literatura en sí no cura, pero mediante el texto, la escritora expone su historia de vida en relación con otras personas, muchas de las cuales son mujeres cuyas experiencias no son puestas en circulación con frecuencia. La narradora de *Clavícula* no solo comparte sus propios miedos, su malestar e inseguridades, sino que comparte los de su círculo familiar y especialmente los de sus amigas, con quienes empatiza y en quienes se reconoce: “Mi amiga Marta le enseña a su marido la causa de su dolor, pero él no ve nada (...). Ella se pone a llorar. Se siente sola (...). Vuelve a colocarse en una posición abyecta y le dice a su marido: “Mira, mira otra vez”” (115). También se identifica con sus propios personajes literarios femeninos, como el de Luz Arranz, quien aparece en *La lección de anatomía* y cuyo apellido elige en honor a su abuela. Así refiere la experiencia de esta con la menopausia: “Luz describe en un diario la transformación de su anatomía (...). Luz espera su sangre, pero su sangre no llega (...). Echa de menos una determinada forma de mirar de su marido, que podría llamarse amor. O deseo. O las dos cosas a la vez. Luz no aprende a vivir por separado ciertas emociones. Ahí Luz y yo somos posiblemente la misma” (*Clavícula* 28). Mediante la narración de fragmentos de las vidas de su círculo de amigas y familiares, la narradora crea un hilo de experiencias comunes que tienen que ver con la transformación del cuerpo femenino, la enfermedad, y una llamada de atención sobre un malestar psíquico que la medicina ha atribuido tradicionalmente a causas fisiológicas. Lejos de hacerlo desde el victimismo, la narradora

apunta a una resiliencia de las mujeres frente a biopolíticas que han tratado sistemáticamente de disciplinar el cuerpo femenino, minimizar su enfermedad o simplemente negarla. A veces lo hace a través de las historias de vida de las mujeres de su entorno, como cuando se refiere al caso de su amiga Natalia, a quien recetan ansiolíticos para sanar la parálisis parcial de una pierna tras dar a luz. Los médicos achacan su dolor a la “depresión posparto, a la ansiedad, no aguantáis nada” (96), hasta que descubren que tiene un proceso precanceroso por infección. En otras ocasiones, reflexiona críticamente sobre concepciones filosóficas que históricamente han contribuido a infravalorar y a invisibilizar el dolor del cuerpo femenino: “Nietzsche afirmó que no existe dolor más intenso que el referido por una señorita burguesa bien alimentada y bien educada. Cultita (...). Luego, aunque contraten los servicios de un ama de cría y de una institutriz si sus rentas se lo permiten, son esas mujeres las que paren a los hijos de la clase dominante. Sin anestesia. Entre gritos. Sin gritar. A veces mueren” (98). Con esta revisión contestataria de la historia, pero sobre todo mediante la exposición de las vulnerabilidades de las mujeres que conoce, la narradora reivindica el derecho a la queja, cuanto más si esta se produce con motivo.

La expresión de la corporeidad es omnipresente tanto en *Clavícula* como en *La trabajadora*. En esta última, se destaca la robustez del cuerpo de Susana –compañera de piso de Elisa– en numerosas ocasiones: “rubicundez oronda” (11), “alta, rubia, caballuna” (49), “sus pechos enormes y alemanes se mantenían firmes incluso cuando no llevaba sujetador, (...) su culo, siendo tan grande como el resto de su cuerpo y con una extraña forma de mesa, exhibía las virtudes de un trasero atlético” (96). A este respecto, el profesor Christian Claesson esgrime: “In contrast to Elisa, who is portrayed instead as a

brain on legs, Susana responds to the world much more through her body than through her mind” (29). Tanto Susana como el personaje del enano Fabio, destacan por sus rasgos corporales y capacidades sensoriales⁴⁴, y como afirma el crítico Miguel Ángel Hernández, “los cuerpos de sus personajes son de carne; sudan cuando se mueven, huelen, se cansan..., pesan. Es un cuerpo –físico y psíquico- real, precario” (nohalugar.blogspot.com). En *Clavícula*, lo corporal y lo físico son aún más evidentes si cabe, puesto que su protagonista trata de situar un dolor, y para ello hace un recorrido de su anatomía hasta dar con él. El mismo título de la novela apunta ya hacia una corporeidad cruda, desnuda y frágil, desvelando la parte del cuerpo de donde parece surgir el dolor que aqueja a la protagonista⁴⁵. Asimismo, la ilustración de la portada representa una “clave de sol que ya pincha, ya punza, ya hiere (...), una flecha que hace diana en el lector” (Zenda 1). El dolor toma diversas formas y es percibido a través de diversos sentidos: “el dolor (...) es un olor que baja hasta la boca del estómago” (45). El dolor también tiene color, puede ser una letra que no puede pagar, y puede proceder de su profundo miedo a enfermar y a no poder pagar las facturas. Ni siquiera las palabras sirven a la narradora para describir con exactitud la naturaleza ni el origen de este dolor. Y aquí radica el vacío al que esta se refiere en varias ocasiones, el vacío que intenta hacerse escritura con la cual Sanz trata de comprender y nombrar su dolor. Las palabras se convierten en un bisturí y un trépano: “Estas páginas aspiran a operar como herramientas afiladas” (165). La narradora se sirve de la literatura para rellenar ese vacío que no

⁴⁴ Susana describe así a Fabio: “Se presentó como un rastreador (...). Lo descubría por el olfato. Se pasaba el día oliendo periódicos y revistas” (*La trabajadora* 14).

⁴⁵ “A algunos nos gustan mucho las palabras. Posiblemente nuestra afición resulta dañina para ciertas personas. Pero a nadie le puede doler algo con un nombre tan hermoso. Clavícula. Clavicordio. Clavo. Clave. Llave. Clavija” (131).

pueden rellenar las pruebas médicas, aquello que no tiene nombre porque no suele estar representado, y en ese sentido la literatura juega un papel clave en la representación de temas como la menopausia y la menstruación, ‘temas de mujeres’ que Marta Sanz visibiliza. Tanto *Clavícula* como *La trabajadora* refieren sin pudor toda una amalgama de fluidos corporales de sus protagonistas, desde la peculiar petición de Susana durante su ciclo menstrual hasta el climaterio que experimenta Sanz⁴⁶, la sangre está presente como parte de un realismo sucio que humaniza, y como recordatorio de transformación vital y fragilidad. También simboliza una realidad abyecta que provoca que la narradora de *Clavícula* sienta rechazo hacia los cambios que su propio cuerpo experimenta.⁴⁷ En ambas novelas, abyección corporal y social se entremezclan, pero como argumenta Vicente Mora al respecto de otros ejemplos de realismo fuerte: “al transformar todo lo que la pobreza tiene de abyecto, lo ha convertido, a su vez, en un objeto de placer” (vicenteluismora.blogspot.com). No es el caso en ninguna de estas dos novelas, donde sus autoras logran que la precariedad personal y la miseria social provoquen rechazo. En *Clavícula*, son infrecuentes las descripciones de pobreza urbana, al tratarse de un texto que mira más hacia el interior de su protagonista. Sin embargo, al relatar un viaje con su marido a Filipinas, la narradora hace una crítica social de la realidad observada desde un taxi. Para ello, utiliza un lenguaje descarnado que expone crudamente una escena de

⁴⁶ “Busco y me empeño en encontrar los nombres. Nadie pronuncia la palabra *menopausia*. Es un tótem o un tabú” (*Clavícula* 52). “Hueles a sangre” (*La trabajadora* 15), Fabio le deja este mensaje a Susana en su contestador automático.

⁴⁷ Curiosamente, este rechazo al propio cuerpo junto con la reflexión sobre el proceso de escritura y las dificultades para publicar, se hallan plasmados en otro diario íntimo escrito por Rosa Chacel durante sus años de exilio en Argentina y Brasil tras la Guerra Civil española y recogidos en *Alcancia (Ida)* (1982). En él, la escritora confiesa: “He ganado tres o cuatro kilos: estoy otra vez tetuda y ordinaria. ¿Qué puedo hacer? Tengo un hambre feroz, un hambre desesperada: estoy por decir vengativa...” (47). Como la narradora de *Clavícula*, Chacel siente cierta abyección hacia su propio cuerpo y lo somete a la disciplina de las dietas alimenticias de la misma forma que se somete al deber de la escritura diaria, aunque no logre los frutos deseados.

profunda miseria: “la niña puta niña puta niña mendicante del hampa de los pobres de Manila City, que lleva en los brazos a un bebé guapísimo de redonda, gorda cabeza. Una costa de mucosidad gris le cubre el turgente pellejo” (*Clavícula* 174). Este lenguaje obsceno, presente también en *La trabajadora*, bebe del naturalismo literario español del s. XIX, caracterizado por representar a las clases sociales más bajas y describir los espacios urbanos deprimidos que estas habitan, recogiendo así una “estética de la verdad” (Lissorgues 107).⁴⁸ En el caso de la novela de Navarro, el naturalismo está presente en las descripciones que la narradora hace de los barrios del sur de Madrid en sus salidas. Al igual que en las novelas realistas del XIX, la protagonista lleva de la mano al lector por barriadas empobrecidas que evidencian las desigualdades sociales en la capital, y le muestra proyectos urbanísticos inconclusos, testigos de la burbuja inmobiliaria de la primera década de los 2000. Se describe una realidad de urbanizaciones fantasma, chalets ocupados por familias sin hogar, edificios inundados de plagas de termitas, casas bajas cuyas puertas están tapiadas con maderos con clavos, y pisos que roban la luz de farolas cercanas, entre otros. Al igual que ocurre en las novelas naturalistas, también en *La trabajadora* el medio está intrínsecamente ligado a los sujetos que lo habitan. Algunas de las crudas imágenes que se recrean, como la recogida más adelante, acaso tienen la función de epatar al lector tanto como de magnificar una realidad social desagradable y sórdida, ya que durante los años más duros de la crisis, los suicidios contabilizados en

⁴⁸ El naturalismo literario español de la segunda mitad del s. XIX viene a “romper los cánones de la tradicional estética de la belleza, según la cual lo feo, lo maloliente, las cloacas y la basura y aun el dolor echado en espacio sucio, no son dignos de atención y presentarlos puede ser considerado como un crimen de lesa-hermosura” (Lissorgues 85). En este sentido, las novelas que trato siguen los parámetros del naturalismo, pues aluden con desinhibición tanto a los procesos biológicos del cuerpo femenino como a una realidad social incómoda.

España aumentaron un 20%⁴⁹: “A pesar del tráfico, sentía muy cerca de mis orejas cómo reventaban los órganos del muerto, con ese ruido de haberse roto la tapa del yogur. Los hilos de sangre se deslizaban por la calle de Segovia (...). Cuando llegó agosto (...) me harté de ver a los suicidas” (*La trabajadora* 30). No hay que olvidar que esta realidad se percibe a través de Susana –cuya visión está distorsionada por las patologías que padece– pero que, sin embargo, sirve también para señalar a una sociedad insensibilizada, bien por los fármacos, como es el caso de Susana, bien acostumbrada a una realidad trágica donde los suicidios por desahucio y despido laboral se han normalizado.

Como consecuencia de hallarse en la sociedad individualista del “sálvese quien pueda”, las tres novelas que abordo ahondan especialmente en la auto-explotación laboral, que comentaré más en detalle sobre la novela *Yo misma, supongo* más adelante. En *Clavícula*, Marta Sanz deja claro que se ve obligada a aceptar proyectos que no le atraen especialmente, y evidencia su miedo a no estar a la altura, a no poder seguir el ritmo de un trabajo que le pide demasiado, de ahí que cuidarse sea una responsabilidad individual, que a ratos asume y a ratos critica duramente.⁵⁰ Mientras que en *La trabajadora*, tanto Elisa como Susana asumen plenamente que prosperar laboralmente es su responsabilidad: “si hay una figura que representa como ninguna este proyecto de subjetividad⁵¹ es la del emprendedor, el empresario de sí mismo” (López Alós 92). Es

⁴⁹ Datos del Instituto Nacional de Estadística (INE) recogidos por el diario *El Mundo*: <https://www.elmundo.es/sociedad/2016/03/30/56fb9dc5ca47413d358b4604.html>

⁵⁰ “Camino casi una hora al día. Hago gimnasia. Sudo. La culpa me consume cuando vulnero mis protocolos y mis Buenos hábitos. Soy una yogui a la fuerza” (154), “La enfermera que me hace la prueba de esfuerzo (...) fuma como un carretero. Sería culpable de morirse. Yo ya no” (157). Pero también critica el sistema actual que vende la eterna juventud: “Abomino del deseo que se inyecta artificialmente en el cuerpo (...). Salivando, lubricando, sorbiendo artificialmente (...). Yo quiero que me dejen en paz. Que me dejen olvidarme de mi cuerpo. Para lo bueno y para lo malo” (181).

⁵¹ El autor cita al filósofo argentino Jorge Alemán para referirse a producción de subjetividad como “tarea que pasa por una modificación ordenada de las bases psíquicas, emocionales, valorativas y deseos del

precisamente este modelo conductual que trabaja Elisa con su psiquiatra en el plano psicológico –qué puede aportar la trabajadora a su propia curación bajo las direcciones que le proporciona el poder psiquiátrico– el mismo que el sistema capitalista le condiciona: “Supongo que tendría que ser emprendedora, como dicen los manuales de los cursos para autónomos que he hecho, pero ahora estoy demasiado deprimida y acobardada” (115). Del mismo modo, la narradora de *Clavícula* considera que mantenerse saludable, so pena de quedar imposibilitada para trabajar, es su plena responsabilidad: “La confianza en mi propia fortaleza hoy me resulta devastadora. Sigo pensando que siempre puedo hacerlo mejor y que, si me caigo, es por mi culpa” (63). Los desiguales ingresos que recibe por los textos que escribe y publica, sumados a la situación de desempleo de su marido, le generan un estado de fragilidad y ansiedad constante, derivados de su inseguridad laboral. La escritura le sirve, al menos, para dar orden al caos, a dominar su miedo, y sobre todo a representar su historia de vida para así dar visibilidad a cuerpos feminizados y precarizados como el suyo. En una de las ocasiones en que la protagonista intenta localizar su dolor, esta relata cómo este se desliza desde la clavícula derecha para posarse en “el Bósforo de Almásy” (133). Ese punto de geografía imaginaria que es en realidad, la escotadura supraesternal, o en román paladino, ese hoyito en la base del cuello, lo saca a colación la narradora como referencia al film *El paciente inglés* (1996), donde el personaje protagonista, el conde Almásy, conquista y bautiza con ese nombre ese hueco de piel de su amada. Puesto que “nombrar es poseer” (Antón, elpais.com), acaso este es un intento de Marta Sanz de apoderarse del trozo de piel donde se halla su dolor, para poder mediante la palabra, por fin,

sujeto, mediante una serie de dispositivos de carácter social y cultural de tipo biopolítico, para lograr su inserción voluntaria en el sistema capitalista del neoliberalismo” (López Alós 92).

conquistarlo.

***Yo misma, supongo* (2016), de Natalia Carrero**

Dedicarse al oficio de escribir requiere valentía, algo de lo que carece, según ella misma⁵², Valentina Cruz, la protagonista de la novela de Natalia Carrero. El texto encaja con las otras dos novelas del estudio, en tanto que explora la representación del trabajo de las mujeres a la hora de configurar su subjetividad (“como si únicamente la definiera este arte tan engañoso” *Yo misma, supongo* 111), y por ende, cómo el trabajo productivo determina y condiciona al individuo en la era del capitalismo. La novela de Carrero narra varias etapas de la vida de Valentina Cruz, desde su juventud en 1993, cuando escapa de un opresivo ambiente paterno, hasta el último relato, fechado en 2016, y en el que la protagonista está casada y tiene dos hijas. En una ‘entrevista espontánea’ que Adela R. le hace a la autora, esta le pregunta sobre las similitudes entre ella y el personaje de la novela, a lo que esta responde: “Natalia Carrero no es Valentina Cruz. Ambas nacieron en Barcelona y viven en Madrid desde hace años. Las dos son escritoras (...). Lo más importante es que Natalia Carrero tiene, o ha tenido en algún momento de su vida, las mismas ideas e impresiones sobre la escritura que Valentina Cruz. Y ahí terminan los parecidos” (Entrevista a Natalia Carrero incluida al término de la novela misma). Es un relato que comienza en primera persona, pero más tarde irá alternándose con la tercera persona para recoger la necesidad de la narradora de juzgarse y analizarse desde fuera. Además, concurre en hibridez con *Clavícula* en tanto que la novela incorpora otros textos

⁵² “De haber sido tan valiente como pretende mi nombre, nunca hubiera escrito. Me hubiera entregado a gestas más reales” (87).

y dibujos hechos a mano que resultan inseparables de la narración principal.⁵³ Carrero explica estos trazos como una expresión del agotamiento de la protagonista, y con este, de la propia escritura, pues cuerpo y proceso escritural van intrínsecamente conectados en la novela. Cuando Valentina enferma de palabras, ha de recurrir a los dibujos y garabatos para recomponerse y partir de cero, desde el alfabeto mismo como recoge el dibujo en el que las letras están clavadas a una especie de pizarra, sobre el “Título: Para reconstruir mi mente quebrada debo ir letra por letra” (106).

Al igual que los personajes protagonistas de *La trabajadora* y *Clavícula*, Valentina es escritora, o al menos, aspira a serlo, aunque no haya publicado nada y no reciba remuneración alguna por escribir en casa. Compagina esta labor con el cuidado de sus hijas, mientras Juan, su marido ingeniero, es quien ejerce de proveedor económico con su sueldo de poco más de tres mil euros mensuales. Todos los personajes femeninos en las tres novelas trabajan en condiciones de mayor o menor precariedad, pero además, todos ellos tienen en común que se dedican a un oficio creativo, el de la escritura, que en una sociedad como la actual que demanda instantaneidad y comerciabilidad, va perdiendo reconocimiento y prestigio. La escritora Remedios Zafra, que ha escrito extensamente sobre este tema en su ensayo *El entusiasmo*, esgrime al respecto: “piensa Sibila cómo mientras algunos logran convertir su afición (como pasión creadora) en un trabajo, Sibila siente que a ella se le dice cada día que su trabajo creativo es una afición. Es decir, que debe contentarse con trabajar gratis” (42). En *La trabajadora* también se evidencia cómo

⁵³ En la novela van insertos dibujos y escritura hecha a mano por la narradora. Estos dibujos, en combinación con el texto, son descritos por Carrero como: “trazo libre, por estar realizado sin las ataduras que impone el uso de una herramienta tecnológica como el ordenador (...). Hace tiempo leí un ensayo de teoría literaria que se refería a “estructuras de sentimiento”. Enseguida me afilié a esta idea que sugiere no optar únicamente por la razón ni por la emoción (...). Ambos surgen del mismo proceso de creación de un documento” (Entrevista a Natalia Carrero).

Elisa va experimentando progresivamente el proceso por el cual su trabajo como correctora de textos se va devaluando, ya no tiene que ir a la oficina y se van retrasando sus pagos. Los personajes en las tres novelas son plenamente conscientes del proceso de auto-explotación laboral al que se han visto abocadas. Tanto Elisa como Valentina, y Marta Sanz en menor medida por ser una escritora de prestigio, conforman lo que Remedios Zafra define como una bolsa de mujeres creativas precarizadas y en riesgo de desempleo, que realizan una práctica cultural feminizada “y que se nutre de un excedente de mujeres formadas en lo que aún llamamos ciencias sociales y humanidades” (23). En el caso de Valentina Cruz, esta se debate constantemente entre abandonar un trabajo infravalorado socialmente, como es el de los cuidados, en pos de un empleo asalariado que la haga sentirse parte útil de la sociedad, ya que el primero sigue sin reconocerse como labor imprescindible: “la mayor parte del día Valentina ocupa este sexto segunda de la calle Conde de Xiquena como ajena al flujo de la normalidad, a esa cotidianidad urbana que arrastra a corrientes de personas hacia sus empleos, oficinas, ambulatorios, bancos, bibliotecas, comercios. Ella en cambio permanece detenida en el hogar, metáfora decorada y ampliada de una cárcel” (132). Aunque Valentina trabaja en casa por decisión propia, pactada con Juan, no deja de plantearse si ha tomado la decisión correcta, pues vive en un permanente estado de inseguridad emocional y dependencia económica. Este malestar tiene, para ella, su raíz en la posición de las mujeres respecto al capitalismo: “Tengo que escribirlo. Mi amargura procede de mi relación no resuelta entre estos dos términos en tiempos del imperialismo del hombre y el capital: mujer y dinero” (99). Valentina cuestiona el sistema productivo capitalista, el cual, según ella, va indisociablemente unido al patriarcado, y se rebela una y otra vez contra la serie de

creencias establecidas que asocia trabajo asalariado con valía social y personal⁵⁴, así como mayor autonomía. En su caso, resulta evidente que su libertad creativa depende del sustento económico de Juan, de ahí que, entre otras cosas, transija con tener sexo cada noche para aliviar el estrés laboral de él. Sometiéndose a las demandas sexuales de Juan, Valentina se somete a una violencia simbólica que “se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador” (Bourdieu 51). La dinámica de poder existente entre Juan y Valentina ejemplifica la subordinación de lo privado (doméstico y feminizado) a lo público (político y masculinizado), y por tanto al sistema capitalista hegemónico.

En su texto *El contrato sexual*, Carole Pateman señala cómo el contrato matrimonial es el único ejemplo existente desde la era pre-industrial que constituye un contrato de trabajo doméstico (164). Pateman arguye que las relaciones domésticas de amo-esclavo y amo-sirvientes (es decir, entre no-iguales) dieron paso a la relación entre capitalista o empresario y el obrero asalariado. La producción pasa de las familias a las empresas capitalistas y los trabajadores domésticos varones se convierten en obreros. Estos están entonces en igualdad civil con los empresarios por medio del contrato de trabajo. Todo contrato moderno, sin embargo, conlleva relaciones de subordinación, “pero como la subordinación civil se origina en el contrato, se la presenta como libertad” (Pateman 165). Esta premisa se aplica también a la relación matrimonial entre Valentina y Juan representada en la novela, por la cual se constituye la división sexual del trabajo, y “el individuo varón conquista a (pacta con) un individuo mujer, (este) se convierte en su amo sexual y ella se convierte en su sirviente” (165). La dependencia económica de

⁵⁴ “¿Es cierta la sentencia de que hay que trabajar para vivir? ¿Quién y por qué lo dice?” (39).

Valentina, que no tiene salario alguno, hace que su relación sea desigual, pues la obliga a someterse a los deseos sexuales de Juan bajo la apariencia del consentimiento que le otorga el contrato matrimonial.

Asimismo, la narradora reflexiona sobre la cosificación y mercantilización del cuerpo femenino cuando ella misma se prostituye en un piso durante unos meses para huir de un padre autoritario y una madre anulada, y así poder costearse los primeros meses de un piso de alquiler: “Las chicas-objeto no tienen pasado. Estás aquí por el cuerpo y el dinero” (23), “soy la joven desaparecida tras el objeto en el que se ha convertido. Soy la muñeca de piel humana y corazón vaciado que se deja hacer, que calla porque es mejor así. Me gusta cuando callas porque estás como ausente” (26). Aunque ejerce la prostitución voluntariamente, Valentina señala la violencia verbal de su padre como causante de su decisión: “Su forma de gritarme, como a mi hermano, pero añadiendo en mi caso puta. (Pues eso, puta fui por creer demasiado en las palabras de papá.)” (119). Esto denota una serie de cuestiones subyacentes dentro del dominio patriarcal actual donde ya no son necesarias leyes expresas para reproducir la desigualdad. Como explica Ana de Miguel: “la estructura patriarcal se asienta y difunde por medio de la machacona creencia de que como “ya hay igualdad”, cualquier acción que realicen las mujeres es fruto de la libre elección, del consentimiento” (10). En el momento en que Valentina se cita con el hombre-enlace que la acompaña al piso donde comerciará con su cuerpo, esta se arrepiente pero no sabe decir que no, “solo sé pensar *no*” (14). Su incapacidad para verbalizar una negativa se inscribe en la confusión de ideas en la que está inmersa que, en principio, le hace visualizar la prostitución como una fantasía de la que puede sacar rédito rápido —el fragmento se titula ‘Fantasía de la

prostitución—, al tiempo que el sexo constituye una transgresión con la que desafiar a un padre autoritario. *La dominación masculina* de Bourdieu explicaría esta contradicción de Valentina argumentando que “las mismas mujeres aplican a cualquier realidad, y en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de asimilación de estas relaciones de poder y que explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico” (49). Valentina ha normalizado el modelo de dominación patriarcal con el que ha crecido en la casa paterna, donde su madre estaba completamente anulada como individuo. Por tanto, y aunque es plenamente consciente de su posición subordinada en la casa paterna, y más tarde, en la suya propia, le resulta problemático romper con el círculo vicioso de estas relaciones de poder.

En el modelo capitalista, la identidad de un sujeto queda definida por el trabajo que realiza. En el caso de Valentina, esta simple premisa la devalúa como sujeto sociopolítico, por realizar en el ámbito privado-doméstico y sin remuneración, el trabajo de cuidados a su familia y el de escritora siempre aspirante que no llega a publicar nada. Además, en los trabajos precarios por los que ha pasado o que solicita, tiene más opciones de ser contratada cuanto más disponible esté⁵⁵ para que la exploten laboralmente. Remedios Zafra pone el foco en esta cuestión al plantear en qué momento “la identidad marcada por la pertenencia a una familia se había transformado con el cambio de lugar (del pueblo a la ciudad) y con el cambio de tiempo (edad y época) en una identidad definida por el trabajo” (*El entusiasmo* 61). Esto mismo queda evidenciado también en *La trabajadora* cuando Elisa completa, a petición de su psiquiatra, la

⁵⁵ En una entrevista que hace para un puesto de teleoperadora, su entrevistadora le habla del horario que puede tener: “Respecto a los turnos, Eugenia baja la cabeza y se concentra en mis ojos. En tono confidencial: -Cuantas más casillas marques, más posibilidades de ser contratada” (43).

carta/ficha cuyos planteamientos –“qué das, qué recibes, qué esperas y cómo te organizas”– ponen más el foco en su rendimiento personal que en la queja por su inestabilidad laboral y su malestar psíquico. Por otro lado, en el personaje de Valentina confluyen muchas voces distintas, de ahí que cuestione su propia identidad en el título mismo de la novela: “Me habla esta voz que escucho. En ocasiones se bifurca y son muchas voces” (38). La multiplicidad de voces apunta a una inestabilidad de la subjetividad de Valentina, a una posición inestable de la que irradian experiencias distintas y contradictorias que hacen de ella un sujeto cambiante y fluido. A su vez, este cuestionamiento del propio sujeto femenino patente en el título –*Yo misma, supongo*–, puede vislumbrarse como un cuestionamiento del sujeto-mujer que es Valentina, en tanto que se rebela ante el sujeto que por su condición de género la obliga a encargarse del trabajo de cuidados asumido por las mujeres históricamente.

Asimismo, la narradora habla desde un cuerpo situado, es decir, habla desde su categoría de mujer, esposa complaciente, madre, aspirante a escritora, y desde un cronotopo específico, un espacio urbano –en su juventud, Barcelona, y en su madurez, Madrid– durante un periodo de tiempo en mitad del cual se desencadena la crisis económica de 2008 y que, desde entonces, tiene en la cuerda floja al único sustento familiar, el empleo de Juan. A lo largo de la novela, se evidencia cómo el cuerpo de Valentina sirve de texto mismo donde se inscriben las biopolíticas dominantes y cómo esta violencia, real y simbólica transpira también en forma de auto-castigo. Desde el comienzo de la narración, la protagonista se identifica con el sometimiento de su madre, quien ha vivido subordinada a la autoridad paterna. El apellido Cruz es una herencia del padre, que aquí encarna la dominación patriarcal que hereda y ha de soportar Valentina,

quien abandona una familia nuclear patriarcal para reproducir otra igual. Asimismo, la narradora confiesa en su “Antidiario” haber padecido anorexia a los dieciséis años, así como haber intentado suicidarse siendo solo una niña. Este castigo que infringe a su cuerpo lo hace por medio del texto, es decir, utiliza las palabras como armas para autoflagelarse: “Ha sido tan mala que tendrá que autodestruirse. ¿Cómo lo hará? Retomará el Antidiario ahora mismo (...). Que comience a escribir con todo detalle cómo piensa desaparecer de este mundo” (*Yo misma, supongo* 48). Esta forma de auto-lesionarse escribiendo pensamientos negativos contra sí misma, como si el castigo desbordara los límites de la ficción, se refleja en la fragmentariedad de la novela, que consta de una sucesión de instantes en presente en la que “el sujeto moderno pierde su cohesión” (Moreno 196). Abordaré este asunto más en detalle a continuación.

La fragmentación del cuerpo y de la escritura misma está presente en las tres novelas. En *Yo misma, supongo*, el proceso de lectura y el posterior de escritura se ven continuamente interrumpidos por los cuidados que debe dispensar a sus hijas. Esto produce una disrupción del texto, que hace que no tenga una estructura lineal, sino que este se componga de fragmentos de presente en los que el lenguaje se agota –del mismo modo que el cuerpo de Valentina– para retomar la escritura de nuevo más tarde. La división sexual del trabajo que reproduce los roles tradicionales de trabajo –fuera de casa remunerado para el hombre y el de cuidados para Valentina– crea una dependencia económica para esta última que la sitúa siempre en una posición subordinada y de complacencia hacia él. El tipo de trabajo intelectual que realiza Valentina, en palabras de Silvia Federici, “descansa menos en la presencia física continua del trabajador en el

tradicional lugar de trabajo. El ritmo de trabajo es mucho más intermitente, fluido y discontinuo” (Trabajo precario desde un punto de vista feminista). La protagonista de la novela en ocasiones se refiere con desprecio a una “clase intelectual ociosa” en estos términos: “Somos esa gente respecto a la que yo misma conservo un viejo rencor, ese grupo que consume ocio, hostelería, coches, informática, drogas, instantes como los del restaurante, calculadamente desprovistos de conciencia” (97). Tanto en esta novela como en *Clavícula* se critican la superficialidad y la vacuidad de la sociedad actual, donde la imagen y el sexo mandan, y tanto la información como la opinión se crean en las redes sociales: “No llegaremos a emitir ninguna opinión de más de cuarenta caracteres” (*Yo misma, supongo* 96). Según la propia autora, Natalia Carrero, la novela es un invento burgués, y por tanto, quiere dinamitarla desde dentro, impedir el avance lineal de la narración y crear una estructura fragmentaria para producir una anti-novela. Acaso esta es la forma que tiene la escritora de rebelarse contra el sistema, a través de la disrupción de la estructura formal del texto en una intromisión autorial, mientras que para los personajes de Valentina y el de Marta en *Clavícula*, la escritura misma implica un cuestionamiento de las normas, de la “institución familiar capitalista” (*Yo misma, supongo* 72) y constituye una forma de activismo que a través de la ficción –tomo prestado el término de Carolina León– se podría llamar “insólito” (60), en tanto que se aleja de la idea tradicional de protesta social colectiva.

La escritura de una novela que Valentina nunca culmina y que ella misma siempre sabotea, la aleja de su meta de ser escritora, y por ende, de obtener la independencia económica y el reconocimiento social que tanto anhela. Para el postfeminismo entendido como instrumento del neoliberalismo, Valentina es un sujeto fallido, en tanto que fracasa

para conciliar una vida familiar que no le satisface y una carrera profesional inexistente. El caso de Valentina es paradigmático de aquellas mujeres de clase trabajadora para las que es imposible compaginar trabajo productivo con trabajo reproductivo, o dicho con otras palabras, conciliar la tarea de cuidados con un empleo remunerado. En principio, la decisión que la protagonista toma con su pareja en cuanto al reparto de tareas parece consensuada, pero al mismo tiempo demuestra cómo el trabajo de cuidados recae mayoritariamente en las mujeres, y evidencia que el sujeto aspiracional que promulga el neoliberalismo invoca exclusivamente a una clase media y alta de mujeres que pueden permitirse contratar a otras mujeres para realizar el trabajo de cuidados. Este es el caso de algunas de las amigas de la pareja formada por Valentina y Juan, quienes sí se ajustan al modelo de mujer ‘aspiracional’ que promulga el postfeminismo, en tanto que se consideran madres y empresarias de éxito. Valentina, junto con estas otras subjetividades femeninas que pueblan la novela constituyen posiciones contradictorias que conviven en fricción, ya que el postfeminismo neoliberal “puede convocar a “las mujeres” tanto a una feminidad (neo)tradicional actualizada, como a espacios identitarios más individualizados e independientes (...) como los generados por las reivindicaciones de independencia, libertad e igualdad del propio feminismo” (Martínez-Jiménez 378). Valentina quisiera tener su propia independencia económica, pero no lo consigue, y la forma en que esta expresa ese “llegar a ninguna parte” es saboteando la estructura narrativa lineal de la novela. Así, interrumpiendo constantemente la narración se rebela contra un sistema capitalista que está materializado en la novela actual, y al mismo tiempo desafía a un postfeminismo excluyente que ha pasado de una feminidad tradicional a otra “preferiblemente occidental, urbana, blanca, cis-heterosexual, de clase media, formada y

capacitada” (Martínez-Jiménez 378). La narradora rechaza ambas concepciones de la feminidad, y por tanto, su discurso permanece en fragmentos de presente, en un bucle que no tiene futuro y cuyo sujeto se niega a ser aspiracional porque este representa a un modelo de mujer privilegiada que detesta tanto como el de mujer-madre-cuidadora que ella encarna.

Conclusión

Tras la recesión económica de 2008 hubo un incremento significativo de novelas relativas a las repercusiones, sobre todo, sociales que esta tuvo. Sin embargo, que 2008 marcara el inicio de la crisis, no implica que España “fuera bien” antes de dicho año – como tantas veces se encargó de repetir el ex presidente del gobierno José María Aznar⁵⁶. Si bien es cierto que la tasa de paro era la más baja de la democracia durante el periodo de 1996-2004, no es menos cierto que la bonanza económica beneficiaba sobre todo a algunos sectores, como el inmobiliario, más que a otros. La precariedad laboral –falta de empleos, trabajos temporales, contratos *basura*, salarios *en negro*– ya estaba a la orden del día, especialmente para la población joven que quería incorporarse al mundo laboral. Como muestra de ello, la novela *La trabajadora*, publicada en 2014, está basada en la experiencia personal de su autora en los años 2001-2002, es decir, durante los años de aquella supuesta bonanza económica. También, la colección de *Precarias a la deriva*,⁵⁷ un volumen colectivo de mujeres sobre inestabilidad laboral por sectores de empleo, vio

⁵⁶ “España va bien” fue un repetido eslogan de José María Aznar, presidente del gobierno español de 1996-2004, años de burbuja inmobiliaria en los que el país tuvo un crecimiento económico que no se ha vuelto a ver.

⁵⁷ *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* (2003), de *Precarias a la deriva*, es un libro “sobre la precarización de la existencia (dicha en femenino) emprendida por un conjunto de mujeres con la huelga general del 20 de junio de 2002 (...). Un *frankenstein* coral hecho de remiendos y encuentros en una búsqueda de nombres comunes, singularidades a potenciar, formas de cooperación, resistencia, fuga y espacios de organización desde la multiplicidad” (11).

la luz en 2004, evidenciando que la precarización del trabajo, y en concreto de los trabajos feminizados, llevaba produciéndose desde hacía mucho más tiempo.

En paralelo a la crisis económica, se produce una profunda crisis de la subjetividad, característica de la novela social y las ‘narraciones del yo’ actuales, y que entre otros rasgos tiene el cuestionamiento de sí mismo y todo lo que a uno rodea, así como la ausencia de un horizonte de expectativas. Todo esto sucede en las tres novelas que exploro en este capítulo. Dos de ellas, *Yo misma, supongo* y *Clavícula* se han publicado en 2016 y 2017 respectivamente, es decir, están más alejadas del inicio de la recesión y por tanto, se sitúan en un periodo de poscrisis donde sus protagonistas han normalizado –que no aceptado– su situación laboral precaria. La novela *La trabajadora*, tan solo constata, en su concepción, un problema económico estructural y de falta de oportunidades que ya existía antes de 2008. Tanto esta última novela como *Yo misma, supongo* se distinguen de otras denominadas ‘novelas de crisis’ en que se alejan de lo colectivo como respuesta a la crisis. En *Clavícula*, sin embargo, su narradora no concibe la existencia si no es en relación con los demás. En el caso de la novela de Belén Gopegui, *–El comité de la noche*, se apunta a la lucha colectiva como un arma necesaria para combatir el poder, aunque en la misma novela esta lucha irá derivando hacia lo individual. Lo mismo sucede en la novela de Juan José Millás, *Que nadie duerma*, en la que su protagonista, víctima del sistema, se convierte en verdugo de individuos poderosos que creía sus amigos, para después quitarse la vida. Tanto la novela de Gopegui como la de Millás son ejemplos de activismo “solitario, impulsivo y desesperado” (León 63), y por tanto, se alejan de la tendencia seguida durante la última década, que mostraban un desplazamiento del ‘yo’ al ‘nosotros’, cuyo claro ejemplo podría ser *Yo, precario*, de

Javier López Menacho. Las tres novelas que analizo en la segunda parte –*La trabajadora*, *Clavícula* y *Yo misma, supongo*– constituyen, asimismo, aproximaciones a la crisis que son distintas de un acercamiento colectivo, en tanto que lo hacen desde la disolución del yo, la reivindicación individual de la fragilidad, el derecho a la queja, la resignación, y en el caso de *Yo misma, supongo*, señalan abiertamente al binomio capitalismo-patriarcado como claro culpable del estado de cosas. No son, por tanto, textos abiertamente reivindicativos o de clara protesta social, pues hay en ellos una asunción y normalización de las consecuencias de la crisis, que en la segunda década de los 2000, y pese a cierta recuperación macro-económica, mantiene altas las cifras del desempleo y el miedo a una permanente inestabilidad económica. En *La trabajadora* y *Yo misma, supongo*, se asiste a la desintegración del yo, que en el caso de la primera, se produce a través de un trastorno patológico, y en el de la segunda, por medio del auto-sabotaje al texto que la escritora no consigue avanzar, lo que provoca que esta enferme de palabras. En *Clavícula*, pese a la subjetividad de carácter relacional y fluido que muestra la narradora, esta no se da sino cuestionándose continuamente, y asumiendo contradicciones sobre la ética en su trabajo como escritora –aceptar encargos que no le gustan por dinero– así como sobre su propio cuerpo, como poner límites entre los propios cuidados y la auto-preservación, y alargar la juventud artificialmente. Con todo, las tres novelas insisten en mostrar unos efectos de la precariedad que no por ser invisibles tienen menos repercusión: aquellos que redundan en la salud física y mental de las mujeres precarizadas.

CAPÍTULO III: PRECARIEDAD LABORAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL CINE ESPAÑOL

Las mujeres en el cine

Tanto en el cine hollywoodiense como en el español, las mujeres han sido tradicionalmente objetivizadas en la gran pantalla. Evocando el influyente texto de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), la mirada dominante en el cine ha sido primordialmente masculina, con el fin de proporcionar placer escopofílico al espectador varón a través de la observación del cuerpo femenino. Solo a partir de las últimas décadas del siglo XX las mujeres empiezan tímidamente a formar parte de los equipos artísticos y técnicos de los rodajes, en los que sigue, a día de hoy, sin haber paridad de género. Esto no siempre fue así, pues como apunta Marjorie Rosen, “la industria cinematográfica, antes de que se convirtiera en una operación elitista de gran alcance, tenía una necesidad de materiales y de cineastas que dejaba poco espacio a los prejuicios de género” (cit. en Zecchi 9). Así, en las dos décadas previas a la Segunda Guerra Mundial, el número de mujeres en el cine americano era sorprendentemente elevado, y este incluía actrices y guionistas que desaparecieron drásticamente con la aparición de los grandes estudios. En el caso específico del cine español, y como ha ocurrido en otros muchos sectores profesionales, fue en los años 90 del pasado siglo donde se asistió a una progresiva e imparable incorporación de mujeres directoras. Cineastas como Isabel Coixet, Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Paula Ortiz, Nely Reguera, Carla Simón, Patricia Ferreira y un largo etcétera, han contribuido a la industria cinematográfica con miradas alternativas a las de los directores mayoritariamente hombres hasta entonces. El crítico Carlos Heredero observaba este auge en aquellos años

como un fenómeno interesante, es decir, como una corriente insólita y quizá pasajera, “sugiriendo que este no es un proceso normal en un país donde las mujeres aspiran a ocupar puestos en todas las esferas” (Triana Toribio 146). Las nuevas directoras que siguen surgiendo, a pesar de las barreras⁵⁸ que encuentran, evidencian lo errado de la concepción de Heredero. Una de estas nuevas jóvenes cineastas, Nely Reguera, insiste en que no existe la mirada femenina en el cine: “Me molesta mucho cuando se establece esa etiqueta y esta idea de que, de pronto, las mujeres seamos un grupúsculo cerrado y todas seamos iguales dentro de ese colectivo. Cada mujer directora tiene su mirada particular y creo que ya basta de considerar el cine de mujeres como si fuera un género” (*Pero, ¿qué narices es la “mirada femenina” en el cine?*, rtve). Así, el cine anda a vueltas con el mismo debate que la literatura ha tratado sobradamente, sobre si existe o no una mirada femenina genérica, algo que las cineastas actuales tienen que rechazar una y otra vez.

El tiempo ha demostrado que la incorporación de más mujeres directoras no se trataba de un fenómeno anormal sino de un progreso social natural que ha ocurrido a su vez en casi todos los sectores profesionales. Sin embargo, a pesar de estos avances en igualdad de género, en 2018, año del auge feminista, no fue casual que la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) denunciara cómo sigue habiendo tan solo un 7% de mujeres directoras en España, y que en los galardones de cine más importantes del país, los premios Goya, hay ocho categorías en las que no hay una sola mujer nominada. Además, este colectivo de cineastas reclamaba “más presencia femenina en guion y dirección, ‘desde donde surgen las historias que luchan contra los

⁵⁸ La directora Carlota Pereda narra cómo uno de los primeros obstáculos que encontró fue conseguir producción para su primera película: “Te dicen que es mucho dinero (...). Cuando yo planteé hacer un thriller o una película de terror me decían que por qué quería hacer eso, que eso ya lo estaban haciendo los hombres” (*Pero, ¿qué narices es la “mirada femenina” en el cine?*, rtve).

estereotipos” (rtve.es). No por casualidad, fue en la edición de los Goya de 2018 –el año de *Time’s up*⁵⁹ en los Globos de oro y los Oscar– donde esta asociación repartió entre los asistentes abanicos rojos con el *hashtag* #MASMUJERES, con el propósito de reivindicar una mayor cuota de mujeres en el cine, y sobre todo en los puestos de responsabilidad.

Puesto que la representación es clave como modelo de reproducción y legitimación de sujetos y prácticas normativas o bien alternativos, mi intención en este capítulo es analizar cómo se representan los personajes femeninos en tres películas que tienen como contexto histórico la crisis económica de 2008: *El olivo* (2016) de Icíar Bollaín, *Techo y comida* (2015), de Juan Miguel del Castillo, y *Amador* (2010), de Fernando León de Aranoa. A través de la representación de estas mujeres, quiero demostrar que, a pesar de los avances en igualdad en España, el capitalismo avanzado mantiene la brecha de género mediante la división sexual del trabajo y, en concreto, las tareas de cuidados. El crecimiento ilimitado y la acumulación de capital que emplean las políticas neoliberales son incompatibles con el sostenimiento de la vida y la interdependencia de seres humanos y naturaleza. Creo que la representación de las mujeres que realizan estas películas es un fiel reflejo de cómo este conflicto entre capital y vida afecta de manera más aguda a las mujeres que a los hombres en periodos de crisis económica.

A la hora de realizar una primera clasificación de las películas que analizo en este capítulo quiero tomar prestado el neologismo “gynocine”⁶⁰, de Barbara Zecchi. Esta elige

⁵⁹ *Time’s up* es una organización que recauda fondos para ayudar a las víctimas de abuso sexual y discriminación en el trabajo. Un grupo de conocidas actrices de Hollywood comenzó este movimiento el 1 de enero de 2018 como respuesta indignada ante los abusos sexuales del productor Harvey Weinstein y como continuación al *MeToo Movement*, que había ganado notoriedad un año antes.

⁶⁰ Zecchi, a su vez, lo toma del neologismo “gynocriticism”, acuñado en 1985 por Elaine Showalter. Esta “abogaba por desplazar el enfoque de la crítica feminista desde la denuncia del sexismo en la obra de

un término que cree que es el que mejor define un corpus de películas de un modo más amplio e incluyente en contraposición a categorías como “cine de mujeres”, “cine feminista” o “cine femenino”, todas ellas con limitaciones respecto a la autoría, el público que las ve y una visión política que no siempre es la intención de la directora en cuestión. De este modo, Zecchi utiliza el término “gynocine” haciendo una lectura feminista de un corpus de películas cuyo autor o autora no se declara abiertamente feminista, y que además “prescinde de una vinculación directa con lo estrictamente biológico, porque sus productos no tienen que ser única y exclusivamente filmes dirigidos por mujeres” (14). Además, “gynocine” es inclusivo de toda película dirigida por una mujer, en tanto que ninguna escapa a un sistema social como el actual, marcado por las relaciones de género, independientemente de si una directora no ha sufrido discriminación por este motivo. Esto me lleva al caso de Icíar Bollaín, directora del primer film que analizo, *El olivo* (2016). Si se observa su trayectoria fílmica, no resulta difícil asociar a esta directora con el género de cine social, comprometido, y que, además, de acuerdo a la definición de Zecchi, se puede catalogar de “gynocine”, aunque como explico más adelante, Bollaín rechaza de plano que su cine sea sexuado. Desde su *opera prima* –*Hola, ¿estás sola?* (1995)– muchas de sus películas se centran en personajes femeninos, ya sea para representar las vidas de mujeres independientes y solidarias (*Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), inmigrantes dominicanas discriminadas (*Flores de otro mundo*, 1999) o víctimas de violencia machista (*Te doy mis*

autoría masculina, al estudio de la escritura de las mujeres como un espacio literario “diferente” (...). Se intentaba determinar en qué consistía la “diferencia” de su escritura, con el fin de establecer y definir una tradición literaria femenina” (Zecchi 14).

ojos, 2003). La profesora Julia Cabrera declara en un artículo de 2017⁶¹ que al comienzo de su carrera como directora, Icíar Bollaín no se considera feminista y que se define simplemente como “a director (without ideology or gender)” (446). Para quien conozca mínimamente la carrera de la directora, esta declaración resultaría chocante, pero para comprender este supuesto desapego al término (al menos de cara a los medios de comunicación) es necesario situarse en un contexto social, el de los años 90, en el que aún era impopular declararse feminista, y por tanto existía un temor fundado a ser catalogada y marginada por público y crítica, cercenando así toda aspiración a formar parte de la industria cinematográfica comercial. Tomando prestado el término de Barbara Zecchi, se podría decir que Bollaín pone en práctica “un anti-feminismo estratégico (...) para evitar la auto-marginación” (Academia). El caso de la cineasta resulta ser paradigmático de aquellas directoras de españolas de los años 90 cuyo corpus de películas contradicen su propio discurso autorial. Hay que recordar que hasta 2006 las cineastas españolas no se alían en lo que hoy constituye CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales), agrupación que fundaron algunas de las directoras más reconocidas hoy día, como la propia Icíar Bollaín, Isabel Coixet y Chus Gutiérrez, por nombrar algunas. Como apunta Barbara Zecchi, no existía unión ni diálogo entre aquellas directoras pioneras de los años 60 y 70 como Josefina Molina y Pilar Miró. No había una conciencia, pues, de formar parte de una minoría discriminada dentro de la industria, lo que sumado a una falta de canon fílmico femenino, hizo que no hubiese sororidad entre las pocas directoras que había, y que la batalla contra la misoginia la

⁶¹ Cabrera, Julia. “*Is it necessary to be a feminist to make feminist cinema? Icíar Bollaín and her cinematographic representation of gender*”. *Investigaciones Feministas, Ediciones complutense*, 8(2) 2017, pp. 445-456.

librase cada una en solitario (Zecchi 12). Ya en la década de los 2000, cuando el contacto entre directoras es más patente que nunca y la carrera de Bollaín está consolidada, la cineasta hace declaraciones como esta en 2020: “Me parece muy raro que alguien no sea feminista” (*El mundo*), mientras que en otro diario se emociona porque “las chicas jóvenes recojan el testigo del feminismo”, refiriéndose a la ola feminista de 2018. Sin duda, la reaparición del Ministerio de Igualdad gracias al gobierno de coalición de izquierdas presidido por Pedro Sánchez en 2020 es un hecho que, por sí solo, constata la enorme repercusión que ha tenido el activismo feminista desde la huelga de mujeres del 8 de marzo de 2018. Desde que el presidente José Luis Rodríguez Zapatero creara por primera vez el Ministerio de Igualdad en 2008, esta cartera ministerial sufrió ataques de la derecha desde su inicio. Las presiones de la oposición, alegando la inutilidad de tal ministerio, así como los recortes presupuestarios que trajo la crisis económica, propiciaron que el propio Zapatero eliminara el Ministerio tan solo dos años después, incorporando sus competencias al de Sanidad y Política Social. Tras ganar las elecciones el gobierno conservador de Mariano Rajoy (Partido Popular), este relega la antigua cartera de Igualdad a formar parte de la nueva Secretaría de Estado de Asuntos Sociales e Igualdad en 2011. El hecho de que el actual gobierno de coalición devuelva el protagonismo perdido al Ministerio de Igualdad 12 años después, revela la pugna constante entre conservadores y progresistas por apostar o no en favor de políticas y leyes por los derechos de las mujeres. Este clima ha propiciado que cineastas como Bollaín sientan el respaldo social suficiente para hacer estas declaraciones en 2020.

***El olivo* (2016), de Icíar Bollaín**

El olivo es la novena película como directora de Icíar Bollaín, desde que comenzara su andadura como cineasta en 1995. Brevemente, el argumento de la película se resume del siguiente modo: tres generaciones de una familia de la provincia de Castellón, en la costa levantina española, dedicadas a la agricultura, van a ver alteradas y enfrentadas sus vidas por la venta de uno de los olivos familiares. La generación encarnada en el abuelo, Ramón (Manuel Cusca), representa la tradición, la sabiduría, el respeto a la tierra y la continuidad de una tarea ancestral que ha de pasar de padres a hijos. El conflicto surge cuando estos hijos, hastiados de la ingrata labor del campo, pero con todo su derecho, buscan una salida del sector agrario a través de la compra de un restaurante con los 30.000 euros que obtienen de la venta de uno de los olivos milenarios de la parcela familiar. El abuelo, que se opone radicalmente a esta venta, finalmente no puede impedir que sus hijos se deshagan del valioso olivo para invertir el dinero en un negocio familiar que resultará ruinoso cuando llega la crisis de 2008. Tras ver cómo el olivo es arrancado de la tierra y vendido a una empresa energética alemana (RRR Energy), el abuelo sufre un proceso paralelo de extrañamiento por el que se niega a hablar y posteriormente a comer, desembocando en un grave deterioro físico. Es aquí cuando su nieta de veinte años, Alma (Anna Castillo), decide pedir ayuda para viajar a Alemania a intentar recuperar el olivo y así recomponer también la debilitada salud de su abuelo. Cuando por fin localiza el árbol en el *lobby* de la empresa alemana, y pese a conseguir el apoyo de ecologistas locales, es demasiado tarde para que Alma pueda compartir con su abuelo el logro de, al menos, regresar a España con un esqueje del olivo para plantarlo en el mismo lugar que este ocupaba en la tierra.

Uno de los temas más importantes de la película, según su propia directora, es el de la venta del olivo como metáfora del capitalismo que todo lo vende y lo compra, y que es capaz de mercantilizar con un patrimonio y un legado cultural de miles de años que tradicionalmente se hereda y se cuida de una generación a la siguiente. El argumento del film recoge un fenómeno⁶² recurrente desde principios de este siglo, como es el de la venta de olivos milenarios sobre todo a países del norte de Europa, tanto a particulares como a entidades privadas. Este hecho se recoge en la película cuando el dueño del vivero encargado de la transacción del olivo le responde a Alma que no sabe dónde ha podido terminar el árbol, porque “unos 100 olivos han ido a un banco de Madrid” (30-24-30:32). El proceso de trasplante requiere serrar totalmente las raíces y las ramas, con lo que en muchos casos el olivo muere en el intento. Un caso paradigmático de esta intervención capitalista en España es la replantación de doce olivos –uno de ellos de 1.200 años de antigüedad– en la sede del Banco Santander en el municipio madrileño de Boadilla del Monte en 2002, de los cuales se extrae una cosecha de aceite que “solo alcanza un par de miles de botellas de un cuarto de litro al año y que no se comercializa al público” (libremercado). Resulta irónico (o no) que un olivo milenario termine en la sede de una entidad bancaria, teniendo en cuenta el rol nefasto de los bancos en el colapso financiero de 2008. Este desmoronamiento económico fulmina los sueños empresariales de los padres de Alma y acaba deteriorando las relaciones familiares. En

⁶² Es el caso del propietario del olivo milenario escogido para la película, un agricultor de Castellón (España). Según Iciar Bollain: “Tenía que ser no solamente milenario, que hay muchos y muy bonitos, sino especial. Este olivo es espectacular, es enorme, es bellísimo. Tiene un tronco con muchas caras cada una muy diferente, tiene un pedazo de copa.... Es inmenso y hace honor al título de nuestra película” (elmundo.es). Como el anciano del film, el dueño del olivo que aparece en la película, de 82 años, se vio tentado por un empresario para que le vendiese uno de los cuatro olivos de 2.000 años de edad que posee en su finca. Pese a la oferta de 12.000 euros, su hija finalmente le convenció para que no se desprendiera de él.

otras palabras, el descalabro económico familiar que supone la ruina del restaurante trae consigo la quiebra de la unidad afectiva y familiar, que ya está debilitada de por sí como se verá más adelante.

El abuelo Ramón encarna unos principios que se han ido perdiendo en una sociedad materialista, tales como el valor de la colectividad, la comunidad y la familia, valores todos que el ansia de dinero rápido va destruyendo. Además, el film cuestiona y contrapone dos modos de producción en la España actual: el sector agrario y el sector servicios. El primero representa para los hijos una forma de vida sacrificada y anticuada que económicamente no compensa todo el esfuerzo que conlleva; es por eso por lo que quieren ‘modernizarse’ pasándose al sector económico con más peso en España, el de servicios. Sin embargo, uno de los personajes principales, apodado Alcachofa (Javier Gutiérrez) y tío de Alma, desvela que trabajar en el restaurante no es lo que la familia esperaba: “trabajábamos como burros” (27:05-27:07). Así, después del entusiasmo por el cambio, llega la desilusión y la quiebra. En este sentido, y sin entrar en la cuestión de la migración del campo a la ciudad, *El olivo* alberga cierto paralelismo con *Surcos* (1951), la excelente película de José Antonio Nieves Conde, en tanto que el intento de pasar de una forma de subsistencia agraria a la del trabajo asalariado solo trae la ruina económica y la destrucción del seno familiar. Asimismo, en el caso concreto de las mujeres protagonistas, si en el film de 1951 las aspiraciones de la hija de ser artista resultan en la ‘pérdida de su honra’, para la protagonista de *El olivo*, trabajar en el restaurante familiar le supone sufrir el acoso sexual de un compañero, sin que los progenitores de ninguna de las ellas tengan la capacidad para proteger a sus hijas de estas situaciones abusivas. En ambas películas, el abandono de la vida en el campo supone para las hijas una exposición

a la degradación moral de las gentes que no pertenecen al medio rural. A pesar de las décadas que separan a un film de otro, así como de las intenciones políticas divergentes de sus directores⁶³, ambos coinciden en reivindicar unos valores perdidos como son el respeto a los mayores y su legado, al patrimonio cultural, al mundo rural, a las relaciones entre el medio y los que lo habitan, y a la comunidad-pueblo como red de apoyo indispensable para la supervivencia. En *El olivo*, su directora pone además en cuestión un modelo productivo fundamentado en un sector tan inestable y temporal en la España actual como es el sector servicios, única salida posible para la segunda generación de esta familia en un país dedicado al turismo y que es conocido como “el bar de Europa”, incluso en tiempos de pandemia por el Covid⁶⁴.

A propósito de familia nuclear y capitalismo, John D’Emilio argumenta que precisamente el sistema capitalista erige a la familia en la fuente principal de amor, afecto, y seguridad emocional; y añade: “the place where our need for stable, intimate human relationships is satisfied” (9). Y sin embargo, la naturaleza contradictoria del capitalismo es también la que gradualmente dinamita la base material de la familia nuclear al haber eliminado las funciones económicas que mantenían unidos a los miembros de la familia⁶⁵ (D’Emilio 9). Con esto último, D’Emilio alude a un modo de producción agrario anterior a la aparición del trabajo asalariado donde la necesidad de tener una familia numerosa trabajando conjuntamente en las labores del campo era indispensable. La familia protagonista del film de Bollaín ha basado su forma de

⁶³ José Antonio Nieves Conde (1915-2006) fue afín a la Falange Española, partido político fascista fundado en 1934 por José Antonio Primo de Rivera.

⁶⁴ <https://www.publico.es/tremending/2021/02/10/madrid-el-nuevo-bar-de-europa-para-la-juventud-francesa/>

⁶⁵ La traducción es mía.

subsistencia en la agricultura durante generaciones, y al salirse de esta tradición, los padres y tíos de Alma pasan a formar parte del espejismo de crecimiento económico de finales de los años 90 y principios de los 2000. Abandonan la decencia precaria del mundo rural para convertirse en el eslabón débil de una “cultura del pelotazo”⁶⁶ en la que todos buscan enriquecerse rápidamente mediante prácticas especulativas y corruptas. Precisamente una de las razones por las que Alma está enfadada con sus padres es por haber contribuido estos a la cadena de corrupción, al sobornar al alcalde de su localidad a cambio de que este les permitiese abrir el restaurante a pie de playa. El hecho de que los 30.000 euros de la venta del olivo fuesen al bolsillo del alcalde envilece más aún la deslealtad hacia el abuelo de Alma, a la vez que refleja a la perfección la corrupción urbanística generalizada de esos años en España, y en concreto en la Comunidad Valenciana.

El siguiente es el argumento que Ramón da a sus tres hijos para no desprenderse de un olivo al que considera un legado de valor incalculable: “Ese árbol no es nuestro. Se ha heredado de mis abuelos, los abuelos, los abuelos a los padres, los padres a los hijos y así. Si yo vendo ese olivo y os doy el dinero a vosotros, a la semana no tendréis ni dinero, ni olivo ni restaurante. Ese árbol no tiene precio, ese olivo es sagrado” (18:34-18:53). Aquí, el abuelo Ramón se opone a la venta de un árbol que no considera de su propiedad puesto que es un patrimonio cultural por el que ha velado toda su vida. No se le puede

⁶⁶ “La cultura del pelotazo” fue un término acuñado a raíz de unas declaraciones del ministro de Economía y Hacienda Carlos Solchaga español en 1988 en un acto convocado en el hotel Eurobuilding de Madrid: “España es el país donde se puede ganar más dinero a corto plazo de toda Europa y quizás uno de los países donde se puede ganar más dinero de todo el mundo.” En los primeros años de gobierno democrático tras la dictadura franquista, el gobierno socialista de Felipe González impulsó una serie de “iniciativas liberalizadoras que dieron paso al modelo económico neoliberal español, (...) en el que nuevos protagonistas aprovecharon las palancas del poder para beneficiarse de lo que pasó a denominarse popularmente “cultura del pelotazo” (Cánovas Martí).

poner valor material al olivo porque como dice Ramón: “ese árbol es mi vida, y vosotros queréis quitarme mi vida” (18:54-18:58). El paralelismo entre los procesos vitales del abuelo y el olivo está muy presente en la película, ya que desde el momento en que el olivo es arrancado de la tierra, la salud del abuelo comienza a deteriorarse. El árbol es vital para él, y por tanto ambos sufren un proceso de desarraigo, en tanto que las raíces familiares del abuelo son tan profundas como las del olivo. El desarraigo de la tierra de este implica la pérdida de la memoria para el abuelo, a quien de cierta forma han desconectado de sus raíces. Por tanto, es como si le hubiesen arrancado una parte de sí, o como dice Alma: “es un hijo perdido”. Las primeras escenas de la película muestran varios planos del abuelo paseando solo entre olivos y recogiendo guijarros del suelo para luego depositarlos sobre un montón de piedras que marca el punto donde estaba su querido olivo. Después de un plano general que sitúa al espectador en el olivar familiar, se muestra un plano medio corto que permite ver el rostro cansado y la mirada vacía del abuelo mientras contempla la ‘tumba’ del olivo. El acto de colocar las piedras sobre la herida que dejó el árbol recuerda a la tradición judía de preservar el alma y la memoria de una persona fallecida marcando así su tumba. Acompaña la escena el sonido diegético del campo, con trinos de pájaros de fondo, tranquilidad que contrasta con las escenas de actividad de Alma en la granja de pollos y su tío entrando en una bulliciosa cafetería del pueblo. El abuelo Ramón camina como perdido entre los olivos, y como se constata instantes después, el espectador aprende que la familia no sabe dónde está y Alma sale en su busca hasta que lo encuentra sentado en un vivero de olivos. La metáfora del ‘hijo perdido’ se materializa al final del film cuando Alma regresa de Dusseldorf con un pequeño esqueje del olivo milenario –un ‘hijo’– que cual rama de olivo sirve como

ofrenda de paz de Alma a su familia y también siembra esperanza de futuro. Erin Hogan afirma que: “el árbol simboliza también la familia, remitiendo al árbol genealógico” (“Imposible diálogo entre el olivo y el leñador”). Si el abuelo simboliza la memoria y el legado de la misma a las siguientes generaciones, Alma representa la posibilidad de integrar las tradiciones rurales locales dentro de un futuro sostenible y ecológico, superando así los errores cometidos por la generación de sus padres.

El olivo constituye un personaje más del film, y a esto contribuye que sea dotado de rasgos antropomórficos, pero además “el olivo funcionará como símbolo en la articulación de la defensa del medio ambiente” (Cuñado 170). Como afirma la directora, el olivo escogido posee un tronco grueso y con muchas caras, una de las cuales la imaginación de Alma transforma en un monstruo en la escena en la que siendo niña pasea y juega con su abuelo en el huerto familiar. Este primer plano del ‘rostro’ que forma la madera del tronco del olivo junto con una música misteriosa da idea al espectador del estrecho vínculo que nieta y abuelo comparten con ese árbol en concreto. Al cobijo de su sombra, el abuelo le ha transmitido a Alma sus conocimientos sobre el campo, aquello que necesitará saber en el futuro para cuidar de su memoria. Estas enseñanzas se reflejan en la última escena de la película, en la que Alma prepara el esqueje del olivo para plantarlo después con suma destreza. El abuelo refiere que a él le enseñó su padre, y a este el padre de su padre. La complicidad entre ambos también es indicativa del entendimiento entre estas dos generaciones de la familia protagonista: la más joven encarnada en Alma (el futuro), y la más madura representada en su *yayo* Ramón (la memoria). El hecho de que el film muestre explícitamente al abuelo transfiriendo su conocimiento a la nieta y no a los hijos es revelador del salto generacional y la falta de

entendimiento entre padres e hijos. Alma está furiosa con sus padres no solo por haber contribuido a su manera al modelo económico actual, despreciando con ello un legado familiar, cultural y ecológico, sino también por querer ingresar al abuelo en una residencia de ancianos debido a su deterioro cognitivo. Mientras que del abuelo hereda un patrimonio incalculable, de sus padres Alma solo hereda un futuro laboral precario y una gestión cruel con el medio ambiente.

Mujeres y árboles: de la madre Naturaleza al ecofeminismo del siglo XXI

La identificación de las mujeres con la Naturaleza y la maternidad llega hasta nuestros días. En una entrevista reciente con motivo de la promoción de su último disco – Motomami–, la cantante Rosalía declaraba: “Para mí *motomami* es una energía femenina (...). *Moto* en japonés significa ‘más duro, más fuerte’. Y *mami* es la figura de la madre, la mujer como fuerza creadora de la naturaleza. No sé qué hay más fuerte que la capacidad de dar vida” (elmundo.es). No es la única artista que reivindica la unión mujer-maternidad-misticismo que evoca a divinidades indígenas como la diosa femenina Pachamama o “madre del universo”, a la que veneraban los antiguos Incas por su capacidad de engendrar vida. Otra célebre cantante, Beyoncé, actuó en los Premios Grammy de 2017 luciendo su embarazo transformada en una diosa de la fertilidad, reivindicando así a la mujer como dadora de vida y sujeto cuasi-místico, que tiene una conexión especial y distinta que el hombre con la naturaleza. Otro ejemplo reciente de la vinculación de la maternidad con un supuesto empoderamiento femenino que ha traído consigo este reverdecimiento feminista ha sido una de las canciones finalistas para representar a España en el Festival de Eurovisión de 2022: “Ay mamá”, de Rigoberta Bandini (nombre artístico). Según ella, “la canción es un homenaje a las madres y los

derechos que estas consiguieron por nosotras”. De si puede ser compatible o no la identificación mujer-maternidad-naturaleza con su acercamiento a la cultura es una cuestión que se plantea el ecofeminismo crítico. Como se mencionó anteriormente, la protagonista de *El olivo* representa un futuro más esperanzador en tanto que posibilita una reconciliación entre la generación de su abuelo y la de sus padres, además del reconocimiento de estos últimos de que es posible y necesario llevar a cabo conductas más justas y sostenibles para con los seres humanos y el planeta. Las últimas líneas del film, pronunciadas por Alma, miran precisamente al futuro: “¿os imagináis cómo será la vida dentro de 2000 años? A ver si esta vez lo hacemos un poquito mejor” (01:30:12-01:30:20). Aquí Alma está emplazando a sus padres y tíos a cuidar del legado del abuelo explorando nuevas posibilidades de vida en el medio rural para que este perdure. Como sostiene Isabel Cuñado, el final del film apela a combatir “los efectos nocivos del capitalismo, tales como la expansión urbanística, el consumo masivo, el deterioro del medio ambiente y el cambio climático” (171). El hecho de que la protagonista de *El olivo* sea mujer no tiene nada de casual si se tienen en cuenta los productos culturales surgidos en la última década que reivindican el papel de la mujer en el mundo rural español. Este “fenómeno neorruralista” (171), como lo denomina Cuñado, surge como un compartimento más de la actual ola feminista y tiene como una de sus demandas “conectar con un pasado familiar (...) y formar parte de la memoria colectiva” (171). Esto es precisamente lo que hace el ensayo *Tierra de mujeres*, de María Sánchez, que dialoga con *El olivo* en tanto que ambas obras ponen en valor la transmisión del conocimiento de sus mayores y reclaman el papel invisible pero indispensable de las mujeres en el mundo rural. En su ensayo, Sánchez, que es la primera mujer veterinaria de

su familia, siguiendo la tradición de su abuelo y su padre, rememora así un sueño con su abuelo ya fallecido: “Estábamos juntos, entre sus olivos. En la mano de él, un árbol pequeñito en una lata sucia, oxidada, llena de tierra. En el suelo, varios agujeros recién hechos, candidatos para cobijar y alimentar las raíces del futuro olivo (...). Entre nosotros corrían liebres, salían de sus madrigueras, nos obviaban. Éramos un elemento más en el paisaje, algo que no interviene ni rompe el ritmo propio del campo. En el sueño hablaba, pero una parte de mí sabía que no era su voz (...) Mientras conducía, me vino una mezcla de pena y rabia terrible. Había olvidado por completo su voz” (15). Aquí el ensayo de María Sánchez dialoga con la película de Bollaín puesto que, al igual que el personaje de ficción, se aferra a las enseñanzas de su abuelo y quiere mantener viva la memoria familiar. En ambos textos, la pérdida de la voz del abuelo (ya sea por enfermedad degenerativa o muerte) simboliza la desaparición progresiva de la memoria colectiva, y las implicaciones que esto tiene: la despoblación del campo, la desconexión entre sus gentes y aquellas de los núcleos urbanos, el expolio ecológico y una España vacía, denominación usada con frecuencia en los medios para referirse al imparable abandono de la España rural. Como Alma, Sánchez hereda de su abuelo el testigo de seguir un legado –en el caso de Sánchez, ser la primera mujer veterinaria en la familia, una profesión ejercida tradicionalmente por hombres en el medio rural. Asimismo, el fragmento que menciono más arriba alude a una comunión de las gentes del campo con la tierra misma –estos son un elemento más del paisaje–, tal como ocurre en el film. En *El olivo*, el personaje del abuelo Ramón está tan enraizado en la tierra que ha cuidado desde niño que su propia intrahistoria entronca con la historia milenaria de una España celtíbera y romana tan antigua como el árbol mismo. Cultura y Naturaleza se funden, por tanto,

ocupando el mismo puesto de relevancia, y constituyendo patrimonios a los que cuidar y proteger. Además, ambos textos insisten en cómo recae sobre las mujeres el rol de cuidadoras y conservadoras de las costumbres del medio rural y de la naturaleza, un trabajo que siempre han desempeñado en la invisibilidad. Las mujeres no pueden ahora, por tanto, cargar con “el papel de salvadoras del planeta, lo cual no dejaría de ser una proyección del tradicional estereotipo de la mujer como “ángel cuidador”” (Cuñado 181). Como sostiene Alicia Puleo (idea que explico más en detalle abajo), no se trata de alejar a las mujeres de la tarea del sostenimiento y la conservación de la naturaleza para acercarlas a la Cultura en nombre de la igualdad. Se trata más bien de implicar a los hombres en esta misma tarea, de trabajar juntos por un objetivo de cuyo futuro dependen todos los seres humanos sin distinción.

Sobre la relación entre mujer y Naturaleza han teorizado los diversos enfoques ecofeministas de los últimos 40 años. El primer ecofeminismo, de origen libertario y del que bebería luego el ecofeminismo anglosajón clásico, emerge en los años 70 del s. XX aupado por los movimientos sociales de mayo del 68 en Francia. Una de sus impulsoras, la francesa Françoise d'Eaubonne, señala el descontento que ella misma y otras feministas sentían con los partidos tradicionales de izquierda (ella abandonó desencantada el Partido Comunista), puesto que estos ignoraban una serie de problemas que sí recogieron, en cambio, el feminismo, el ecologismo y los movimientos de gays y lesbianas. Es esta pensadora quien acuña el término con su texto *Eco-feminisme* (1978) y quien establece un lazo entre feminismo y ecología apoyándose en la hipótesis de que “el descubrimiento de la función paterna en la procreación habría destronado a la mujer en el imaginario prehistórico, convirtiéndola en simple terreno que se puede poseer y

fecundar” (Puleo 461). La mujer deja de ser una criatura sagrada que es fecundada cuando entra en contacto con un ser divino, y esto lleva a la desaparición de “la estructura de clanes que permitía a las mujeres poseer y gestionar los cultivos” (Puleo 462). D’Eaubonne aboga por que las mujeres recuperen el control de sus cuerpos y su sexualidad, ya que como señala: “al convertirse en amo absoluto de la fertilidad de los cuerpos y de la tierra de cultivo, el hombre habría iniciado una carrera expansiva desmedida que terminaría en la superpoblación, la contaminación y el agotamiento de los recursos” (Puleo 476). También de raíz anarquista es la norteamericana Ynestra King, quien en los años 80 defendía a las mujeres como “agentes históricos privilegiados para alcanzar el próximo estadio superior de la evolución” (Puleo 528), y afirma que estas son las únicas capaces de tender puentes entre los binarismos razón-intuición y arte-política. Por su parte, la ecopacifista y feminista alemana Petra Kelly, influida por el antimilitarismo de los años 60 durante su estancia académica en EE.UU. desarrolló sus tesis sobre la clara y profunda relación entre militarismo, degradación ambiental y sexismo. Su activismo político la llevó a ser miembro fundador de Los Verdes alemanes en 1979.

Una vez que el feminismo radical toma un giro ginecocéntrico, el ecofeminismo llamado “clásico” o espiritualista encuentra su terreno entre las pensadoras anglosajonas. En una etapa inicial defienden una diferencia esencialista entre hombres y mujeres que distingue a estas últimas por tener el don de la maternidad y por sentir una conexión más cercana con la Naturaleza de forma innata. En el reverso de este acercamiento esencialista se encuentra el feminismo de igualdad o constructivista, que “niega la existencia de una vinculación particular de las mujeres con la Naturaleza” (y siguiendo la

senda de Simone de Beauvoir), “sostiene que las mujeres son Razón y Cultura, al igual que los hombres” (Puleo 569). Las ecofeministas de la diferencia atribuyen a la idea de Civilización valores destructivos con el planeta y la contraponen a la Naturaleza, a la que identifican con valores de excelencia y superioridad. Una de estas pensadoras, Mary Daly, publica su obra *Gyn/Ecology* en 1978 en la que denuncia el control tecnológico y farmacéutico sobre el cuerpo de las mujeres. Además, señala que “la naturaleza masculina tendría una tendencia innata a la agresividad que daría como resultado una civilización basada en la guerra” (660). En esta misma línea, la belga Andrée Collard, asociaba a las mujeres con la falta de agresividad y creía que en ellas residía la esperanza de salvar la Tierra. Por su parte, la poeta californiana Susan Griffin, influida también por la desconfianza hacia las tecnologías de la salud dirigidas a las mujeres en los años 70, sugiere que “hay que recuperar la feminidad salvaje que habitaría en el interior de las mujeres, sofocada por la civilización patriarcal” (Puleo 607). Estas son solo algunas de las teorías más relevantes surgidas en las coordenadas del hemisferio norte, ya que el ecofeminismo tiene raíces profundas en el Sur global que van desde propuestas más científicas a otras más empíricas, con la presencia activa de mujeres que se ocupan de la conservación forestal y la gestión de cultivos en sus comunidades.

En Latinoamérica, son “las teólogas y catequistas de base vinculadas a la Teología de la Liberación: Ivone Gebara en Brasil, Rosa Dominga Trapazo en Perú, Mary Judy Ress en Chile, Saffina Newbery y Coca Trillini en Argentina, Gladys Parentelli y Rosa Trujillo en Venezuela, las primeras en interesarse por el ecofeminismo” (Puleo 993). El hilo común entre estas mujeres es su planteamiento de la justicia social como una ecojusticia que atiende a los pueblos indígenas, que son quienes más sufren la

explotación de sus recursos naturales. Basta recordar el número de activistas medioambientales asesinados en Latinoamérica en los últimos años tratando de defender sus ecosistemas contra el expolio y la deforestación. Solo en 2020, 227 activistas fueron asesinados, de los cuales más del 50% en tres países: México, Colombia y Filipinas (lavanguardia.com). Más de la mitad de las mujeres activistas fueron asesinadas durante el año considerado más mortífero, 2017, defendiendo tierras comunitarias de la tala ilegal, la minería, las mafias organizadas de caza furtiva y las agroindustrias (undp.org), entre otras formas de explotación.

Los ecofeminismos también tienen fuertes raíces en la India, donde surgen a partir de las luchas anti-coloniales y el movimiento pacifista de Mahatma Gandhi. Escritoras y activistas indias como Vandana Shiva (de la corriente espiritualista) y Bina Agarwal (de la constructivista) han contribuido a crear una vasta filosofía “en contra de la opresión de las mujeres y la naturaleza en el mundo en relación directa con el colonialismo occidental en las comunidades rurales de la India” (endémico.org). Entre las pensadoras españolas más destacadas están Alicia Puleo (de cuyo texto *Ecofeminismo para otro mundo posible* me nutro para este capítulo), Yayo Herrero y Marta Pascual. Las tres rechazan el ecofeminismo esencialista que defiende una comunión especial entre mujer y el mundo natural y reivindican la doble pertenencia de las mujeres “a la Naturaleza y a la Cultura, recordando al colectivo masculino que también comparte esa doble pertenencia” (Puleo 20). Según estas pensadoras, el patriarcado utilizó la naturalización de la mujer como herramienta para legitimar su dominio sobre esta. Por ello, sostienen que “la alternativa no consiste en desnaturalizar a la mujer, sino en “renaturalizar” al hombre, ajustando la organización política, relacional, doméstica y económica a las condiciones de la vida”

(Herrero y Pascual 6). Históricamente, las mujeres son las que han tenido que hacerse cargo del abastecimiento familiar, de idear formas imaginativas para proveer de alimentos a sus familias y comunidades, y de administrar los recursos disponibles de manera eficiente. Como bien apuntan Yayo Herrero y Marta Pascual: las mujeres “no han caído fácilmente en las promesas del enriquecimiento rápido que les ofrecían con la venta de tierras o los negocios arriesgados” (7). Esta forma de entender la propiedad familiar es la que representa la protagonista de *El olivo*, quien se convierte en el puente de unión entre dos generaciones que encarnan los dos polos opuestos que las ecofeministas refieren en sus teorías: Naturaleza (conservación y respeto al legado patrimonial) frente a Civilización (expolio de la tierra y riqueza tan rápida como efímera). El personaje combativo de Alma en *El olivo* representa a la perfección este sujeto alternativo que plantea el ecofeminismo, ya que se encuentra en una posición privilegiada para acercar dos formas opuestas de entender la gestión de los recursos familiares. Alma no es por esto una salvadora; si lo fuera, el final del film hubiese mostrado a una protagonista regresando a casa triunfante con el olivo y devolviéndoselo a un abuelo recuperado de su dolencia. Alma sí es, en cambio, una mediadora y alguien cuya experiencia le sirve para enseñar una lección a su tío y su padre: la de alejarlos de una concepción puramente mercantilista de los recursos para acercarlos a una de cuidados hacia el mundo natural y las personas que les rodean.

A lo largo del film, Alma exhibe su fuerte carácter y da muestras de la rabia que siente en varias ocasiones, como el episodio en que la joven se encuentra trabajando en la granja avícola con su compañero Rafa y se presenta el jefe de este insultándole por no responder a sus llamadas. Alma reacciona devolviéndole insultos y lanzándole huevos,

sin que Rafa apenas pueda contenerla. Esta y otras muestras de su personalidad impulsiva y valiente ante las injusticias contrastan con una enorme vulnerabilidad en las escenas en las que, a solas, se arranca el pelo de raíz con gran sufrimiento. Es significativo que Alma se auto-castigue de este modo, y que solo el espectador sea testigo de este trastorno denominado tricotilomanía, por el cual “las personas que lo padecen no pueden evitar el acto de arrancarse el pelo de forma compulsiva (...) con el fin de gestionar sus emociones negativas” (psicoadapta.es). El viaje a Alemania con su tío *Alcachofa* y su amigo Rafa no hace sino acrecentar la ansiedad de Alma, puesto que esta no les dice la verdad sobre el paradero del olivo y les cuenta que este se halla en el patio de una iglesia protestante de donde solo tienen que recogerlo con el camión. El engaño no se deshace hasta que los tres llegan a la sede de RRR Energy en Dusseldorf y el tío de Alma, desconcertado, descubre el olivo en el *lobby* de la empresa alemana.

La forma en que Alma manifiesta su ansiedad es reflejo de su causa: el desarraigo del olivo. Paralelamente, Alma se arranca el pelo de raíz, lo cual es una expresión de la ansiedad provocada por experiencias traumáticas, como son la pérdida del olivo que tanto significa para su abuelo, así como el acoso sexual del que es víctima cuando trabaja en el restaurante familiar siendo aún más joven. Alma sufre, pues, una forma de autolesión común en personas que han pasado por una experiencia traumática, infringiendo dolor a su propio cuerpo. En referencia al abuso sexual sufrido por Alma, Isabel Cuñado argumenta: “este incidente aparentemente anecdótico invita a una identificación significativa entre el abuso del cuerpo de Alma, cometido por un hombre y tolerado por otro (su padre), y el abuso de la tierra” (181). El trastorno puede también ser indicativo de la culpa que siente la joven por no haber podido frenar la venta del olivo. La protagonista

es apenas una niña de unos diez años cuando intenta impedir que una excavadora lo arranque del olivar familiar. En una dramática escena, Alma se sube a la rama más alta del árbol y se aferra a esta llorando. Pero viéndola impotente, el abuelo sube a consolarla y la baja del árbol en brazos. Al ser arrancado e izado por la grúa, se muestra un primer plano del tronco retorcido, ese ‘rostro’ familiar a la vez que monstruoso del que parece emanar un sonido extra-diegético grave y telúrico que se funde con el sonido diegético de la maquinaria. El efecto que esta voz arbórea produce, apunta a una naturaleza sobrenatural del olivo, y hace de él algo más que un árbol: lo convierte en un ser mítico que infunde respeto. De hecho, Alma y su abuelo se refieren a él de manera cómplice como ‘el monstruo’, y más adelante, ya siendo Alma adulta, intenta consolar al abuelo con estas palabras: “quizá el monstruo está bien donde esté, lo cuidan, tiene agua” (00:23:59-00:24:18). La escena en la que Alma se sube al olivo con 8 años para evitar que se lo lleven resulta muy conmovedora gracias a los contraplanos de la cámara. Primero, el abuelo camina de espaldas al árbol con su nieta llorando en brazos, cuando este se gira a mirarlo por última vez. Se muestra un primerísimo plano de su rostro para mostrar sus ojos vidriosos y una mueca de tristeza. Este es entonces correspondido con un primer plano contrapicado del olivo, que parece devolverle la mirada mientras cuelga de la grúa. De nuevo, se muestra un contraplano del abuelo que se da la vuelta y comienza a caminar con su nieta en brazos. A continuación, un plano subjetivo de Alma produce una identificación del espectador con lo que ve y siente la niña en ese momento. Un primer plano de sus ojos fijos en el olivo y la mirada subjetiva de la cámara consiguen el efecto de estar experimentando un hecho traumático que quedará para siempre grabado en la retina de Alma. El hecho de que olivo esté dotado de rasgos antropomorfos lo

convierte en un un personaje más del film, un ser sintiente y el exponente máximo del expolio del mundo natural a manos de un sistema sin límites de crecimiento industrial.

La identificación de mujer con naturaleza y, en concreto, de asimilación con la imagen del árbol es algo que los artistas han representado desde hace siglos. Valga como ejemplo la representación iconográfica del Árbol de Jesé donde aparece la Virgen María en la cima del árbol genealógico. Como argumenta Belén Ruíz, “buena parte de la iconografía contemporánea que relaciona semántica o visualmente a la mujer con este elemento natural se sirve de esta simbiosis para mostrar la naturaleza maternal de la mujer y sus ramificaciones conceptuales, como mujer-árbol de la vida” (131). Con el paso de los siglos, esta asociación entre naturaleza y mujer no ha desaparecido, sino que se ha actualizado y resignificado. En el cine, un ejemplo notable de esta asociación es a través de la utilización del árbol como elemento de atadura fetichista del deseo en *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel. Décadas más tarde, Sofía Coppola representa esta comunión en *Las vírgenes suicidas* (1999), donde las jóvenes protagonistas defienden de la tala a los olmos de su calle subiéndose a ellos. Sin embargo, estos sucumben a una plaga y su muerte corre paralela a los suicidios de las hermanas. A este respecto, Belén Ruíz explica: “Como los olmos, las hermanas Lisbon son elementos observados, soñados, deseados, cercenados por otros, son piezas de una trama vista desde perspectivas ajenas. Para ellas la única iniciativa propia es el suicidio” (135). Los árboles son, en principio, un elemento liberador para estas cinco hermanas en un contexto social, el de los años setenta en Estados Unidos, en el que como mujeres jóvenes y atractivas, viven en un enclaustramiento doméstico, a resguardo de las miradas masculinas deseantes de los chicos de su edad. Trepas a las ramas de los olmos supone para ellas tener una

perspectiva visual abierta, elevada y de dominio respecto a su cotidianeidad diaria, pese a que el final de la película conlleva inexorablemente la trágica unión de *eros* y *thanatos*.

La relación de Alma con el árbol y la protección que esta ejerce sobre él hacia el final del film, trepando a su rama más alta y abrazándola, se asemeja a la ferviente defensa que grupos ecologistas han hecho de los recursos naturales durante la actual crisis ecológica en todo el mundo. Como Alma, estos grupos siempre han tenido enfrente a poderosas empresas y sus planes de crecimiento ilimitado neoliberal. En Estados Unidos, conviene recordar el caso de Julia Butterfly-Hill, una mujer de veintitrés años que en 1997, sin experiencia previa en causas medioambientales, se convierte en activista cuando decide pasar dos años viviendo en la copa de *Luna*, una secuoya en un bosque de California. Con su acción, Julia consigue salvar de la tala no solo a *Luna*, sino a otras tantas secuoyas gigantes a su alrededor, que pensaba ejecutar la empresa *Pacific Lumber Company*. En este caso, como en el de Alma en el film, el cuerpo femenino constituye un escudo defensivo resiliente a la vez de otra vida no humana; en otras palabras, el cuerpo es un *locus de la* biopolítica, el cuerpo como campo de lucha. En *El olivo* se asiste a una nueva resignificación de la relación entre naturaleza y mujer, pues no busca crear un efecto artístico de la unión entre árboles y mujeres, típico del simbolismo y modernismo de finales del s. XIX. Tampoco pretende reivindicar una identificación esencialista de las mujeres con la naturaleza, puesto que el ecofeminismo crítico ya se ha encargado de demostrar “la condición construida de semejantes asociaciones” (Ruíz 142). En todo caso, apela a una relación diferente con esta, de una manera colectiva, es decir, donde se impliquen hombres y mujeres. El film se aleja de la *performance* y su mensaje se alinea con las tesis ecofeministas más recientes, como las de Alicia Puleo que menciono más

arriba. En su introducción, Puleo reinterpreta el antiguo mito griego de Ariadna y su papel en la victoria de Teseo sobre el minotauro en su laberinto. Ariadna entrega a Teseo un ovillo para que este pueda encontrar la salida del laberinto fácilmente una vez derrote al monstruo. En esta reinterpretación, “la nueva Ariadna ya no se queda esperando que actúe el héroe. No se limita a colaborar discretamente en un segundo plano. Ella también es protagonista del cambio. Entra en el laberinto del mundo junto con Teseo para transformar la cultura en los tiempos del cambio climático. La nueva Ariadna es hija del feminismo y de la ecología” (8). Alma es como esa Ariadna que “quiere liberar al “monstruo”” (Puleo 8) en lugar de admirar a quien lo mata, al tiempo que sortea todo tipo de obstáculos para intentar recuperar la voz de los sin voz: su abuelo y el olivo. Alma no es por esto una heroína, sino una agente de cambio. Sin un plan trazado y sí con mucha improvisación, a lo largo de su viaje en carretera hasta Alemania, la protagonista va tejiendo redes de colaboración entre mujeres que forman un pequeño grupo de activismo contra la multinacional RRR. Como se constató en anteriores productos culturales de mi análisis (la novela *La trabajadora*, el cuento *En la oficina*), y como ocurre también en el siguiente film de este capítulo, nunca se llega a conocer quiénes son los dueños de la compañía alemana. Los únicos rostros que Alma y sus compañeros de viaje encuentran son los de los guardias de seguridad y la recepcionista que impiden su acceso al olivo, demostrando la ‘no cara’ de un capitalismo cruel y aséptico que se niega a dialogar y utiliza a sus empleados como primera barrera de defensa ante lo que considera una agresión. En el transcurso del viaje, Alma consigue contactar con Sole, una joven empresaria española en Dusseldorf que, con la ayuda de una compañera, logra movilizar a un nutrido grupo de ecologistas que apoyan a Alma en su objetivo de acceder a la sede

de la compañía. Sin quererlo, Alma se convierte temporalmente en activista medioambiental cuando junto a este grupo espontáneo de ecologistas asalta el lobby de RRR ante la impotencia de los guardias de seguridad, y la protagonista se sube a la rama más alta del olivo para reclamarlo. Gracias a la sororidad transnacional entre estas mujeres, la protagonista consigue el respaldo necesario para conseguir llegar al árbol. Esto demuestra que pueden crearse con éxito resistencias y alianzas transnacionales frente a prácticas neoliberales con la ayuda del ciberactivismo.

Conclusión

“Hay tierra con Alma”; así reza el subtítulo de la película *El olivo* en el cartel promocional de la misma. La frase posee un doble significado: por un lado, alude directamente a la protagonista, cuyo nombre deriva del latín (*ánima*: aire, aliento), lengua franca del imperio romano en Europa durante siglos. Su nombre, unido a la palabra ‘tierra’ apela al vínculo ancestral de su familia con el campo y la conservación de este. Por otro lado, el nombre ‘Alma’ interpela directamente a los afectos, la empatía y los cuidados. Alma constituye el cambio de rumbo en su familia, una nueva forma de cuidar su legado preservándolo e integrándolo dentro de las nuevas formas de producción. Como indica el significado de su nombre, Alma es un soplo de aire fresco que sacude a los hombres de su familia (su padre y su tío), desafiando así modelos tradicionales masculinos de dominio y explotación humana y no humana. El nuevo sujeto político encarnado en Alma se hace eco así de las tesis ecofeministas de Alicia H. Puleo, quien define cómo este ha de ser de esta manera: “Mi propuesta se basa en la convicción de que el ecofeminismo ha de evitar los peligros que encierra para las mujeres la renuncia al

legado de la Modernidad. Para ello, tiene que ser un pensamiento crítico que reivindique la igualdad, contribuya a la autonomía de las mujeres, acepte con suma precaución los beneficios de la ciencia y la técnica, fomente la universalización de los valores de la ética del cuidado hacia los humanos, los animales y el resto de la Naturaleza, aprenda de la interculturalidad y afirme la unidad y continuidad de la Naturaleza desde el conocimiento evolucionista y el sentimiento de compasión” (681). A esta ética, yo añadiría también la estética de la protagonista, que bien podría definirse como neorrural y totalmente alejada de la imagen tradicional de las mujeres del mundo rural. El mensaje de *El olivo* es, pues, uno ecofeminista, que aboga, como sostiene Puleo, por una tercera vía, es decir, no se trata de rechazar completamente la tecnología, puesto que esta no solo ayuda a numerosas mujeres pobres, sino que rechazar de plano el desarrollo económico y tecnológico supondría volver a una tesis esencialista y romántica que identifica a las mujeres con una naturaleza mística. Tampoco se trata, pues, de sacralizar los procesos biológicos ni limitarse a un “simple ambientalismo feminista antropocéntrico en el que las relaciones con la Naturaleza se ciñan a proponer una buena gestión de los ‘recursos’” (Puleo 683). Esta tercera vía, aboga por recuperar la conciencia ecológica colectiva al tiempo que se empodera a las mujeres en conjunto, no pidiéndoles que se erijan en salvadoras del planeta, sino haciéndolas partícipes junto con los hombres de una conciencia ciudadana por la sostenibilidad del planeta. A esto se refiere Alma con la última línea de la película: “A ver si ahora lo hacemos un poquito mejor”. Toda una invitación a cambiar de paradigma y poner la vida en el centro.

***Techo y comida* (2015), de Juan Miguel del Castillo**

La protagonista de la película *Techo y comida* (2015) acaso representa a uno de los sujetos más vulnerable de la crisis económica española de la década del 2010: mujer joven, madre soltera y parada de larga duración. Así es Rocío, la mujer protagonista de este film que muestra el tramo final de un proceso de desahucio. La actriz que la interpretó en el cine recibió el Goya a la mejor actriz protagonista (Natalia de Molina) en 2016, y la película recibió dos nominaciones más: mejor director novel y mejor canción original. La historia comienza con un plano en negro con letras blancas que dan cuenta del cronotopo: Jerez de la Frontera, 2012. Es decir, el peor año⁶⁷ de la recesión en la provincia de España –Cádiz– y la comunidad autónoma española –Andalucía– con más desempleo. Según un informe de 2013 del diario *El País*, Cádiz era la provincia con la tasa de paro más alta ese año: “un 41,62% de los gaditanos en edad de trabajar no encuentra empleo” (Sérvulo). Andalucía era en 2012 una de las comunidades autónomas con más paro de España –una media del 35% (37% para mujeres y un 65% para menores de 25 años) –así como la comunidad con menos prestaciones sociales. Esta es la dramática situación en la que se encuentra Rocío, quien lleva tres años y medio sin trabajo y otros ocho meses sin poder pagar el alquiler de su piso. Además, tiene un menor dependiente a su cargo, su hijo Adrián, de ocho años. En los últimos veinticinco años, los hogares monoparentales donde las mujeres son el único sostén económico se han duplicado. El film ofrece un crudo y realista retrato de las dificultades de esta madre para

⁶⁷ 2012 es también el año en que el gobierno español solicita un rescate bancario de 41.333 millones de euros al Banco Central Europeo. El entonces ministro de economía del Partido Popular, Luis de Guindos, insistió en que “este préstamo solo conllevaba condiciones para el sector financiero. Sin embargo, (...) se congelan las pensiones, se recorta la prestación de paro, se ajusta la plantilla de sanidad y educación y se aprueban las mayores subidas de impuestos de la historia reciente. La crisis se recrudece” (Maqueda, Antonio. “9 de junio de 2012: el día que España tuvo que pedir el rescate.” *El País*, 9 Junio 2017, elpais.com/economia/2017/06/08/actualidad/1496944711_618627.html?prm=copy_link).

salir adelante sin apenas ingresos y sin prestación social alguna. La primera secuencia de la película precisamente tiene lugar en el despacho de una trabajadora social de la Junta de Andalucía a la que Rocío acude para solicitar una ayuda económica. La promesa inicial de un cheque alimentario así como un salario social para personas en su situación se torna amarga cuando la trabajadora social le advierte que estas ayudas tardan entre seis meses y un año en hacerse efectivas. Por lo que el único ingreso de Rocío siguen siendo los veinte euros que obtiene de repartir publicidad en la calle dos o tres veces al mes.

Techo y comida refleja el progresivo proceso de exclusión social en el que se ven inmersos Rocío y su hijo Adrián. Ya el sencillo pero rotundo título del film pone encima de la mesa dos necesidades básicas para todo ser humano que, pese a darse por asumidas, se incumplen sistemáticamente para un 25,3% de la población española en riesgo de pobreza y exclusión social. Además, es a partir de 2010 cuando el desempleo masculino se estabiliza y el femenino no para de crecer. Son precisamente los “sectores de la industria de servicios y la administración pública, fundamentalmente femeninos” (Beteta 40) los más afectados por la crisis financiera. Las políticas de disminución del gasto público y de recortes en las ayudas sociales afectan sustancialmente más a las mujeres, sobre las que generalmente recae el cuidado de personas dependientes. Esto queda reflejado en la película, ya que Rocío se encuentra completamente desamparada por los organismos públicos así como los privados, estos últimos representados por el abogado al que acude en última instancia para intentar frenar su desahucio. El abogado, cuyo rostro nunca se muestra al espectador, no ofrece ninguna ayuda a Rocío. Se limita a decirle que “los plazos para actuar se han cumplido. A estas alturas ya no se puede hacer nada. Tienes que irte del piso antes del 10 de julio. Lo siento, no puedo ayudarte. Charo,

¿puedes venir a acompañar a la chica? Lo siento, ahora tiene que irse” (01:04:50-01:05:03). Durante toda la secuencia no se muestra ni un plano del abogado. Solo escuchamos su voz. El espectador solo puede contemplar primeros planos de una Rocío desesperada, hundida, que como último recurso le pregunta al abogado si necesita una limpiadora para su despacho o si conoce a alguien que necesite una. Es el último portazo que recibe después de haber llamado a todas las puertas posibles. El recurso del director de no mostrar el rostro del abogado resulta muy efectivo, pues deshumaniza más aún la escena y envuelve el despacho en una atmósfera aséptica y fría, carente de toda empatía y proximidad. La cámara hace un travelling con un primer plano de Rocío desde que esta se encuentra esperando en la sala de espera hasta la secretaria la acompaña al despacho del abogado. El espectador puede ver así la evolución en el rostro de Rocío, los sentimientos a flor de piel, su preocupación inicial que acaba en llanto cuando el abogado le comunica que no se puede hacer nada por su caso. El uso de la cámara subjetiva produce la impresión de que el espectador está sentado junto al abogado, mirando de frente a Rocío, como si se tratase de un testigo cómplice y mudo, que solo contempla el sufrimiento de la joven sin hacer nada. Se trata una escena reveladora del aislamiento y la incompreensión que sufren las personas en esta situación por una gran parte de la sociedad. Asimismo, es este un recurso –el de no mostrar el rostro de aquel que ostenta el poder o que está en situación de superioridad– que ya se ha visto de modo recurrente en productos culturales analizados con anterioridad, como el film *El olivo*, la novela *La trabajadora* y el cuento “La oficina” de Irene Jiménez. Este procedimiento ayuda a conferir una imagen aún más desamparada y alienada de las protagonistas femeninas de estas obras. En *Techo y comida*, el plano medio de Rocío ante el abogado muestra el sufrimiento de esta en toda

su desnudez y crudeza, confiriendo la idea de que está sola y sin salida, de que la sociedad le ha dado la espalda.

La exclusión social produce en Rocío una profunda vergüenza y humillación, que intenta evitar a toda costa, mintiendo sobre su situación real a sus vecinas, sus caseros y a las otras madres que se encuentra a la salida del colegio de su hijo Adrián. En la entrevista inicial con la trabajadora social, Rocío revela que no tiene una red familiar que la ampare, ni tampoco recibe manutención del padre biológico de Adrián, de quien no se hace referencia en ningún momento. Creo que es un recurso muy acertado del film, donde solo se procuran pistas sobre la ausencia de una figura paterna sin mencionarse nunca una persona específica, como en la siguiente escena de Rocío con su hijo: este le regala un dibujo que ha hecho de una casa con jardín, diciéndole que esa es su casa del futuro, que él la va a cuidar cuando sea mayor. Rocío le pregunta quién es “el de la barbacoa”, y Adrián le contesta: “tu futuro novio”. Su madre le responde: “¿novio yo? No quiero novio ni en pintura”. Estas palabras dejan entrever la experiencia negativa que le supuso la relación con el padre de Adrián, quien probablemente la abandonó al saber que estaba embarazada, de ahí que el niño lleve de primer apellido el de Rocío: Gómez. A lo largo de la película queda claro que la protagonista quiere salir de su situación precaria por sus propios medios, sin depender económicamente de nadie. A este respecto, la profesora de economía Amaia Pérez Orozco se pregunta si “podemos hablar de vida que merece la pena cuando no se tiene autonomía para decidirla (...). Hay mujeres que sienten que mejora su calidad de vida, porque controlan ellas mismas el dinero, porque lo distribuyen a su modo, (...) porque ganan en autoestima” (75). A pesar de su grave situación económica, Rocío es quien gestiona su propia vida y toma sus propias decisiones, y

aunque carece de redes de apoyo familiares, al menos sí está a salvo de relaciones sentimentales y emocionales de dependencia.

Asimismo, la vergüenza que siente Rocío por no tener acceso a bienes básicos como son alimentación, luz, agua, productos de higiene, ropa y calzado hace que no comparta su situación precaria con las personas de su entorno. Esta es una cuestión que surge inmediatamente al ver el film: por qué Rocío no visibiliza su problema cuando tiene la oportunidad y no recurre a la ayuda de su vecina María o de la madre del mejor amigo de Adrián, por mencionar dos ejemplos. Precisamente el director del film, Juan Miguel del Castillo, se inspiró en su ciudad natal, Jerez de la Frontera, y concretamente en una historia real y cercana, la de su vecina, con el objetivo de “explorar las motivaciones que (la) llevaron a silenciar su problema, vivirlo en soledad haciéndolo invisible a los demás e imposibilitar, al menos idealmente, el auxilio o solidaridad de otras personas” (Alpañés 40). La película expone de manera convincente las causas que impiden a personas como esta visibilizar su situación y más aún, hacen lo posible por ocultarla. Estas tratan de evitar el estigma social asociado a las personas que sufren pobreza y están al borde de la exclusión como ella. Es el caso de Rocío, quien se niega a provocar lástima, condescendencia y rechazo, y por ello intenta aparentar normalidad. Sin embargo, lo que esto le acarrea es más aislamiento aún en su huida hacia adelante. Rocío es una de las miles de víctimas de desahucio en España

Como bien explica María José Hellín, “la caída de Rocío se visualiza como un proceso continuo de degradación que toma forma de crisis de efecto dominó” (123): los caseros le cortan la luz y el agua del piso, y Rocío se ve obligada a rellenar garrafas de agua de una fuente pública y a usar velas por la noche para alumbrarse; no tiene acceso a

productos de higiene básicos y acaba hurtando gel de baño y bastoncillos de casa de una vecina. Algunas noches, cuando Adrián ya duerme, Rocío sale a buscar en contenedores restos de comida u objetos que más tarde intenta vender en el top-manta. Lo hace lejos de su casa para evitar ser reconocida, y casi siempre con la prisa y la amenaza de violencia que otras gentes haciendo lo mismo que ella le imponen. En una de estas ocasiones, se muestra un plano muy significativo de Rocío en un descampado, rodeada de escombros, muebles y otros enseres. Es un plano general que permite vislumbrar a Rocío en primer término, cerca del espectador. Detrás, a media distancia, hay un prado verde donde pasta un caballo tranquilamente. Muy al fondo, se distingue la ciudad y las siluetas de sus edificios más altos. Esta poderosa imagen solo pone en evidencia que Rocío se halla ya fuera de la sociedad, fuera de sus límites, a la vez que anuncia la absoluta exclusión social a la que ella y su hijo están abocados sin remedio. María José Hellín apunta: “esta vez no rastrea en los contenedores, sino en un basurero a las afueras de la ciudad. Este traspaso espacial de contenedor (espacio cerrado y limitado) a basurero (espacio abierto y amplio) refleja que la propia basura le ofrece más oportunidades que el mismo sistema” (125). Cuando el Estado le ha negado todas las ayudas sociales, Rocío ha de recurrir a vender los deshechos de los demás, los despojos que va produciendo el capitalismo, que personas en la marginalidad reutilizan para meramente subsistir. Rocío ha de pedir asistencia al Estado mismo del cual tiene que blindarse, ya que este no le brinda la protección que dice garantizar la Constitución, y así ella misma tiene que buscar infructuosamente los medios necesarios para procurarse techo y comida.

Asimismo, pone de relieve la existencia de otras vidas precarias y cómo estas están interconectadas. Isabell Lorey argumenta al respecto: “la condición precaria

compartida en tanto que diferencia relacional no existe más allá de lo social y lo político y, por lo tanto, no es independiente de una segunda dimensión de lo precario, a saber: la precariedad jerarquizadora” (34). La precariedad es siempre relacional y compartida, y existe como “amenaza, como temor e intimidación a través de los otros y de la vulnerabilidad con ellos compartida” (Lorey 35). Mientras que la película tiene a unos protagonistas claros, Rocío y su hijo, víctimas de un proceso de desahucio por impago de alquiler, las relaciones de estos con otros personajes muestran estas otras vidas precarias, sujetos que aunque no están en la situación desesperada de Rocío, son cuerpos precarios en mayor o menor medida en tanto que están expuestos a unas condiciones de vida cambiantes y de inseguridad permanente. Así lo expresa Judith Butler cuando afirma: “si tomamos la precariedad de la vida como punto de partida, entonces no hay vida sin la necesidad de cobijo y alimento, no hay vida sin una dependencia de redes más amplias de sociabilidad y trabajo, no hay vida que trascienda la dañabilidad y la mortalidad” (*Vida precaria* 45). Esto está claro, pero ahora bien, hay multitud de grados dentro de esta condición precaria en el contexto español, y de ninguna manera es comparable la vulnerabilidad de alguien que ni siquiera tiene todas sus necesidades básicas cubiertas con las de alguien que sí las tiene. Menos aún cuando se trata de un cuerpo racializado, de una madre soltera, de un inmigrante no autorizado o la de un *sintecho*. Y no solo eso, su precariedad no es comparable con aquellos que pueden permitirse “el pan y las rosas” cuando personas como Rocío ni siquiera tienen acceso a lo primero.

La precariedad de Rocío produce incomodidad y malestar a aquellas vidas menos precarias que la suya, a la vez que constituye una amenaza a sus *modus vivendi*: “la población está hasta cierto punto en peligro de quedar infectada de inseguridad” (Lorey

62). De ahí que Rocío evite sufrir el rechazo social de aquellas invisibilizando su situación vulnerable. El film evidencia la ausencia de estas redes sociales más amplias totalmente interdependientes para permitir la supervivencia y muestra a una sociedad individualista donde el lema es “sálvese quien pueda”. Por un lado, el mismo Estado que tiene que procurar las condiciones necesarias para disminuir la precariedad es el que fomenta el autogobierno del cuerpo y propicia la individualización como forma de hacer al individuo responsable de sí mismo, de moldear su precariedad innata. Esto es incompatible con la naturaleza relacional e interdependiente del ser humano, al tiempo que “prestar atención a lo propio (conlleva) que los vínculos con los demás se ven a su vez disueltos, la diferencia relacional se ve disgregada” (Lorey 39). La contradicción del modelo neoliberal erige a los seres humanos en sujetos únicos al mismo tiempo que los aúna e iguala en una masa de población uniforme. La profesora Amaia Pérez Orozco lo plantea de esta forma: “quizá hoy día más que idealizar lo no mercantil se trate de señalar que el capitalismo puede generar, en última instancia, mucha insatisfacción vital, porque los mercados nos tratan como los seres autosuficientes que en el fondo no somos” (77). El aislamiento social que vive la protagonista de *Techo y comida* se explica igualmente con la tesis neoliberal que obliga a los ciudadanos a convertirse en sujetos biopolíticos que aprendan a manejar su propia condición precaria. Dicho con otras palabras, los ciudadanos deben ser responsables de su salud, su alimentación, su higiene, de su cuerpo como fuerza de trabajo, etc., de tal modo que si son negligentes en el auto-gobierno de su propia precariedad, solo ellos serán los responsables. De acuerdo con esta apología de la auto-gestión, Rocío sería un sujeto biopolítico fracasado, pues no tendría la capacidad de *vender* su fuerza de trabajo y encontrar un empleo para subsistir. De esta tesis

foucaultiana del auto-gobierno bebe el ecofeminismo más reciente, no el esencialista primigenio, cuando afirma que el capitalismo, con su principio de crecimiento ilimitado, pretende obligar a los seres humanos a vivir de espaldas a la naturaleza, como si tal cosa fuese posible. Negar la dependencia humana de la naturaleza es negar unas condiciones de existencia sin las cuales la misma vida no es posible.

Durante los peores años de la recesión en España, los enormes recortes en ayudas sociales han propiciado que muchos hogares se sostengan económicamente gracias a la existencia exclusiva de redes familiares –las pensiones de jubilación de los abuelos y el cuidado gratuito que estos ofrecen a los nietos– como parece ser el caso de los caseros de Rocío que expongo a continuación. A pesar de que estos no están excluidos del estado de bienestar como ella, no por ello están exentos de dificultades, como deja entrever la conversación que la protagonista tiene con su casera para comunicarle que espera trabajar como limpiadora muy pronto, algo que nunca sucede. Ante esto, la casera responde: “A ver pa’ cuando. Nosotros también tenemos problemas, mi hijo se ha quedado parado, tengo dos nietos, la cosa está mu’ mala, y nos hace falta el dinero, tú sabes que los bancos no perdonan” (24:36-24:54). Nada más terminar esta frase, la casera sube llorando a su piso mientras Rocío permanece unos segundos cabizbaja en el portal. Esta escena pone de relieve lo siguiente: en primer lugar, la alta tasa de desempleo entre los jóvenes andaluces, muchos de los cuales no pueden independizarse del hogar paterno al no encontrar empleo, y en otros casos, deben regresar a este tras separarse de su pareja, ya que no pueden subsistir con su único sueldo, si es que lo tienen. La protagonista de *Techo y comida* carece de una red familiar que la ampare, de ahí que, al no recibir ninguna ayuda del estado, su situación se vuelve desesperada. Asimismo, Rocío pertenece a una

generación de jóvenes nacidos en los años 80 que crecen durante el periodo de auge económico de los 90 y primeros 2000, en el que nada parecía presagiar que el estallido de la burbuja inmobiliaria les arrebataría toda esperanza de futuro. El economista Luis Garicano señala a este respecto: “El desempleo al que se enfrenta España tiene un componente fuertemente estructural y relacionado con el mal encaje del nivel educativo (...). Los trabajos perdidos estaban adaptados a las demandas de nuestra economía del *boom*” (Hellín 125). La caracterización del personaje de Rocío como una joven de barrio obrero –top de tirantes de leopardo, vaqueros ajustados, aros grandes por pendientes y chaqueta de chándal desgastada– retrata acertadamente a una mujer de bajo nivel sociocultural cuyas opciones de empleo son aún más limitadas. De ahí que en varias ocasiones Rocío insiste a su hijo Adrián para que estudie, cuando este muestra su entusiasmo por jugar al fútbol. La joven se arrepiente de no poseer el capital cultural que aumentaría sus opciones de encontrar empleo, ya que su búsqueda se tiene que limitar a trabajos de baja cualificación.

En segundo lugar, el diálogo entre Rocío y su casera refleja las dos formas tan distintas que tiene el matrimonio de caseros de comunicarse con Rocío para reclamarle el alquiler del piso que lleva ocho meses sin poder pagar. Mientras su casera se hace vulnerable con Rocío, confesándose los problemas económicos que afronta su propia familia, su marido Alfonso, siempre se muestra amenazante con su inquilina al reclamarle el alquiler. En una ocasión, se presenta de noche en el piso de Rocío, golpeando la puerta con violencia, y ante la negativa de esta de abrir, la amenaza con volver “con una escopeta de cartuchos”. Estos dos modos distintos de socialización evidencian la dinámica de poder dentro del propio matrimonio y hacia otros fuera del núcleo familiar,

donde prevalece la dominación patriarcal. Según la célebre obra de Kate Millett, *Política sexual* (1970), uno de los factores de la socialización tiene que ver con el temperamento, el cual se alinea con estereotipos de la categoría ‘sexo’, y que asocian a lo masculino con rasgos de agresividad y fuerza, entre otros, y otorga a lo femenino los de pasividad y docilidad. La expresión de esta violencia directa no llega a consumarse, más allá de los golpes en la puerta de Rocío, puesto que “las formas modernas de la dominación no están basadas en el ejercicio directo de la violencia sino en la producción activa de sumisión” (Precarias 23). Las amenazas de violencia y la intimidación que aterrorizan a Rocío y su hijo constituyen esta nueva forma de control patriarcal sobre aquellos sujetos más vulnerables. Además, esta y otras escenas como la del bar, que comento más adelante, conectan la historia de vida precaria de Rocío con otras vidas precarias que lejos de ayudarse, se dan la espalda. El matrimonio de caseros proviene del mismo estatus socioeconómico que Rocío y vive en un piso en el mismo barrio; sin embargo tiene sus propias deudas contraídas que les hacen ser tan despiadados como el banco con ellos si no pagan. Al contrario que la empresa con nombre inglés donde Rocío solicita trabajo – Limpiezas Sherry S.L. (*Sherry*, Jerez en español, es el pueblo donde transcurre la historia),– y que desaparece de un día para otro (otro símbolo más de la globalización fantasma), los caseros mantienen con Rocío una relación de precariedad jerarquizadora, pero mientras la mujer se hace vulnerable con Rocío, la figura masculina la somete a prácticas de intimidación y amenazas de violencia. Es reveladora la escena del bar en la que Rocío ve a Alfonso, su casero, bebiendo solo en la barra mientras el resto de clientes abarrotan el interior y la terraza del bar para ver un partido de fútbol de la selección nacional española. Alfonso es la única persona del bar que da la espalda al televisor,

señal de que acude a beber a diario independientemente de si hay o no fútbol, y más importante aún, es simbólico de cómo la sociedad le da la espalda a personas como Rocío, con una ciudadanía falta de empatía y valores morales, anestesiada con el ‘pan y circo’ que les suministra el sistema.

La única persona de quien recibe ayuda es su vecina María, un ama de casa viuda que vive sola y es conocedora hasta cierto punto de sus estrecheces económicas. Esta le proporciona a Rocío alguna ración de comida para ella y Adrián e incluso le paga el recibo de la luz en una ocasión. Pero esta ayuda se termina abruptamente cuando una hermana de María, que vive en Barcelona, enferma y esta se traslada allí para cuidar de ella. María es la cara amable de la moneda, pues representa a esa porción de la sociedad empática y solidaria, dispuesta a compartir lo poco que tiene con los que tienen aún menos. Su vecina Ani es la cruz de la misma moneda; representa a la vecina chismosa, agorera (le espeta a Rocío “un familiar se murió en la sala de espera” (08:50-08:58)) y achacosa, que encarna el desánimo cívico respecto a la clase política española. Ani es la voz que se repite en la calle: “Pone una la tele y los políticos todos roban. Dónde vamos a llegar” (46:38-46:43). Rocío evita encontrarse con esta vecina, en tanto que su voz también constituye un recordatorio de lo que puede pasarle si no encuentra pronto trabajo: perder la custodia de su hijo. Esta vecina se gana unos euros vendiendo décimos de lotería y en una ocasión le regala uno a Rocío. En otro encuentro, Adrián y ella coinciden con Ani en la sala de espera del médico, y al ver salir de la consulta a una joven de la edad de Rocío, la vecina comenta: “Qué lástima de muchacha, yo la conozco desde pequeña, era muy guapa. Tenía un niño chico y se lo quitó la Junta de Andalucía” (46:43-46:54). Esta revelación pone de manifiesto que existen muchas “rocíos”, es decir,

madres solteras a las que “el efecto de la crisis ha convertido en los *nuevos pobres*” (Hellín 124), y muestra a la protagonista el final de un proceso de otra historia de vida - definición de la cual hablaré más adelante- muy similar a la suya. Las dos vecinas constituyen, asimismo, dos modos muy distintos de reacción social ante la pobreza de alguien cercano. Mientras María le proporciona ayuda material tangible de primera necesidad como es alimento y productos de higiene, Ani la obsequia con un décimo de lotería, es decir, un símbolo de azar que no le sirve de ayuda, al tiempo que es representativo de aquellos individuos cuya indiferencia con los demás abandona a estos a su suerte.

La escasa comida que entra en la casa de Rocío es para Adrián (ya que ella se priva de comer a menudo), y la dieta de este consiste casi diariamente en bocadillos de salchichas y yogur. Esto provoca que el niño sufra de mareos y acabe desmayándose en una ocasión. Ante el pavor que Rocío siente ante la posibilidad de perder a su hijo a manos de los servicios sociales, le miente al pediatra cuando este le pregunta si el niño lleva una dieta equilibrada. La película retrata así una realidad sobre la malnutrición entre los niños españoles a raíz de la crisis económica. Según un informe de Unicef de 2013, “varios países (entre los que se encuentra España) han permitido que la brecha de pobreza infantil aumentase a más de un 30%” (8). A esto se suma el dato de que las familias monomarentales sufrieron los efectos de la crisis de 2008 de forma más aguda, y que estos datos no han cambiado desde entonces. De acuerdo con un informe de 2019 del Instituto de la Mujer, “la feminización de la pobreza se materializa en este modelo familiar (...). El riesgo de pobreza monetaria en los hogares monoparentales encabezados por mujeres es del 45% frente al 29% de los encabezados por hombres”

(www.inmujeres.gob.es). Es decir, la brecha de género en este modelo de familia ya existía antes de la crisis provocada por la pandemia del Covid-19 y aún hoy continúa. Al deterioro económico en el hogar de Rocío, quien además de no poder pagar las facturas básicas de renta, luz y agua, no puede alimentar bien a su hijo, se suman carencias en el autocuidado corporal. Esto hace que se imponga una autodisciplina por la cual se priva de comer en muchas ocasiones, o intenta ganar al cuerpo, es decir, someterlo frente a la ansiedad, el insomnio y el agotamiento mental que le produce el miedo a perder su casa y a su hijo. Como ya mencioné anteriormente, Rocío no puede ni siquiera permitirse comprar productos de higiene básicos como champú o gel de baño. Resulta desoladora la escena en que la joven entra a un supermercado de su barrio, abre la tapa de un envase de champú que no puede pagar y lo aspira profundamente. Esta carencia de cuidados hacia ella misma y Adrián produce en ella una inseguridad añadida que afecta a cómo Rocío se relaciona con los demás.

Las vidas subprime en el cine

Es un hecho que cuando la palabra ‘crisis’ empezó a estar en boca de todo el mundo en España, allá por 2009-2010, es cuando comienzan también a multiplicarse los productos culturales que ahondan en las consecuencias nefastas de la misma, especialmente en la clase trabajadora. Si bien, hay ejemplos notables de films que se enfocan en la corrupción política generalizada y la caída en desgracia de ciertos políticos que actuaban con total impunidad. *El reino*, de Rodrigo Sorogoyen en 2018 y *B* de David Ilundain, en 2015 son dos ejemplos de este otro enfoque. En el caso concreto del cine, este retoma un hilo, nunca perdido por otra parte, de cine social para el que la realidad no deja de suministrar noticias sobre desahucios, cifras récord de desempleo, burbuja

inmobiliaria, corrupción política, préstamos crediticios fraudulentos, incremento del número de suicidios y un largo etcétera. Según Germán Labrador, la reactivación de un tipo de cine que muestra pobreza y a sujetos precarios había resultado sorprendente, puesto que el espejismo de bonanza económica en la España de los 90 y primeros 2000 parecía haber contagiado también a los creadores de historias, ya fuera en el campo literario, fílmico o televisivo. Sin embargo, hay ejemplos notables en el cine español de esos años que demuestran que “la cultura hegemónica de la España democrática [no pudo desterrar] la memoria del subdesarrollo” (Las vidas subprime 571). Películas como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), de Agustín Díaz Yanes, *Pídele cuentas al rey* (1999), de Juan Antonio Quirós, *Solas* (1999) de Benito Zambrano, *Barrio* (1998), y *Los lunes al sol* (2002), ambas de Fernando León de Aranoa, y *El efecto Iguazú* (2003), entre otras, narran historias de precariedad laboral, desmantelamiento de la industria, exclusión social, desempleo, y falta de expectativas de futuro en la clase trabajadora. Estos films, que tuvieron muy buena acogida entre el público y la crítica, son lo suficientemente sobresalientes para demostrar que una gran parte de la sociedad seguía sintiéndose reflejada en esas historias de vida porque seguían ocurriendo en la realidad española. De tal manera que la sensación de riqueza económica que pretendía transmitir el gobierno conservador de los 90 y primeros 2000 no convenció en absoluto ni a parte del público ni a un grupo de directores continuadores de una tradición de cine social que seguían la senda de esta “memoria del subdesarrollo” (Las vidas subprime 571). Puede que sí se produjera un menor número de películas que redundaran en la pobreza, pero quiero reiterar que no estoy de acuerdo con que existiera una desmemoria fílmica sobre la misma en España en estos años. De hecho, pienso que *Techo y comida* (2015), con su

protagonista femenina luchando por sobrevivir, es heredera directa del cine social de los 90 y de films como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) y *Solas* (1999). Pese a que estas últimas se distinguen de *Techo y comida* en que tienen un final esperanzador, estos dos últimos films también narran historias de mujeres al borde la exclusión social en medio de una sociedad hostil que les da la espalda.

Afirma Germán Labrador que es sobre todo a partir de 2011 cuando se empiezan a poner en circulación historias de vida que normalmente no aparecen en los medios generalistas, sino que lo hacen a través de otros cauces, como las redes sociales y medios informativos alternativos. Las asambleas ciudadanas que se produjeron en la Puerta del Sol de Madrid y se extendieron a otros espacios públicos de todo el país a partir del llamado 15-M⁶⁸ tuvieron un papel crucial en la circulación de estas *historias de vida subprime*, muchas de las cuales terminaron por convertirse en noticia de los diarios más importantes del país y en programas de telerrealidad (572). Esto ha procurado a personas anónimas de clase trabajadora la posibilidad de visibilizar su situación precaria en primera persona y a que esta se cruce con otras historias similares, adquiriendo así “representatividad, capacidad de encarnar biográficamente una experiencia colectiva” (Las vidas subprime 574). Estas “micronarraciones o microliteraturas del yo” son recogidas y amplificadas por el cine, como es el caso de *Techo y comida*, basada en una historia real. Gracias al “puente empático” que se crea entre la narración en primera persona y aquella narrada en tercera persona, el/la directora/a o guionista de un film hace

⁶⁸ Recordemos que el 15-M “surge con esta denominación por las manifestaciones convocadas en ciudades españolas para el 15 de mayo de 2011, aunque, como tal movimiento, nace a partir de la movilización masiva de respuesta y rechazo al desalojo policial de una pequeña acampada de un grupo de jóvenes del día 16, en la Puerta del Sol de Madrid, que se había quedado después de la manifestación del día 15. Es por tanto el día 17 de mayo, con esa concentración masiva y que sorprende incluso a los propios convocantes, cuando podemos decir que nace el movimiento 15M” (Alberich 275).

una toma de responsabilidad por el lugar del otro. El director de *Techo y comida* no sabía por qué su vecina había dejado de vivir en el piso de arriba: “un día vino a por un poco de leche, porque era domingo y la tienda estaba cerrada (...). Al cabo de un tiempo vimos un reportaje en la tele sobre los desahucios, y entonces salió ella contando su historia. Me quedé de piedra al verla, porque lo entendí todo” (cineconn.es). Juan Miguel del Castillo hace uso del relato en primera persona de su vecina en televisión para recrear e imaginar cómo fue su proceso de desahucio, cómo llegó hasta ese punto y por qué esta lo vivió en silencio. De esta forma, el director se hace eco de una historia real, la amplifica y da voz a la situación de otras muchas familias que comparten esa misma experiencia de desahucio. Con ello, también busca la reflexión del espectador, su empatía y hacerle consciente de aquello que les ocurre a las personas de su entorno más cercano.

Antes de seguir, conviene aclarar de dónde viene el concepto de *vidas subprime*, y por qué considero que su aplicación es válida para mi análisis. Germán Labrador toma prestado el término de un artículo publicado en el diario *El País* en 2010 titulado “Ciudadano subprime⁶⁹”, que narra la historia de vida de un inmigrante ecuatoriano que pierde su empleo y su casa en un proceso de desahucio. A partir de aquí, Labrador elabora su definición de *vida subprime* como aquella “que encarna y experimenta en situación de grave riesgo biopolítico las condiciones originadas por el último ciclo económico” (573). En tanto que Rocío y su hijo Adrián se encuentran en grave riesgo de exclusión social ante su inminente desahucio, se puede afirmar que ambos experimentan *vidas subprime*. Estas vidas constituirían, según Labrador, un género narrativo

⁶⁹ El término inglés “subprime” da denominación a un tipo de hipoteca o préstamo bancario de interés muy alto que solía otorgarse a clientes con un historial crediticio bajo y desfavorable.

contemporáneo que necesita de una audiencia, que en este caso concreto cuenta con la experiencia real de la vecina del director contada en un programa de telerrealidad. No se sabe en qué punto su vecina tomó conciencia de que su caso era igual al de otros muchos en España y decidió por fin visibilizarlo. ¿Llegaría realmente a ser consciente de otros casos de desahucio como el suyo en el momento de la entrevista o lo hizo después? ¿Sentiría la suya como parte de una experiencia colectiva al unir su individualidad con la de otros casos similares? Cuando Labrador afirma que: “las historias de *vida subprime* permitían la imaginación de las vidas de los otros como base para la imaginación de un nosotros político” lleva a preguntarse: ¿quién es parte de ese *nosotros* político? ¿Germán Labrador como profesor de Princeton? ¿El director de cine que lleva al cine la *vida subprime* de su vecina? ¿Son esta y su representante en la ficción, Rocío, voces de ese *nosotros* político? Creo que la respuesta a esta última pregunta es no. Sus historias, ya sean contadas en primera o tercera persona, constituyen la base para que otros se hagan cargo de ellas. A partir de ahí su recepción puede provocar en el espectador identificación, empatía, indignación e incluso motivar a la acción política y de protesta. Todas estas reacciones pueden desembocar en ese otro lenguaje colectivo que mueva conciencias y cambie leyes y gobiernos. Gracias a la circulación de unas historias de vida de las que, de otra forma, nadie tendría conocimiento, es posible visibilizar la situación vital desesperada de muchos ciudadanos, como hace Del Castillo narrando la historia de su vecina. Muchas personas como ella no cuentan con una plataforma social que amplifique su voz, como las asambleas ciudadanas a las que se refiere Labrador. Es por esto que muchos de los presentes en aquellas reuniones compartían empáticamente las historias de otros que no podían estar allí físicamente porque “carecen de un acceso a

instituciones de relato públicas” (Las vidas subprime 568). Precisamente una de las características de las historias de vida es su carácter oral en origen, y de ahí dar el salto a otras formas de transmisión del relato, pudiendo viralizarse (uso el término por lo que implica de rapidez y capacidad expansiva) con el fin de implicar políticamente a cuerpos que no tienen por qué estar directamente afectados.

Por otra parte, el hecho de que el final de la película sea abierto, deja en el aire lo siguiente: qué ocurre con ese *nosotros* político del que Rocío no forma parte durante el proceso de desahucio que presencia el espectador. No existe un “después”, ya que no es esto lo que le interesa mostrar al director, quien se centra, como he dicho anteriormente, en el proceso de degradación y exclusión social de Rocío. Por tanto, no llega a saberse qué es de sus vidas tras su expulsión del piso, ni si Rocío alcanza ese empoderamiento que le otorgaría el conectar su historia individual con otras y deshacerse así de la culpabilidad y la vergüenza que implican un desahucio cuando no es compartido. Solo si se da esta premisa, pueden los cuerpos afectados en primera persona formar parte de un *nosotros* colectivo que actúe como estrategia contrahegemónica. Pero no es este, como digo, el camino que explora la película, cuya conclusión muestra a Rocío y su hijo abandonando el piso cargados de bultos y caminando por una avenida cuesta arriba, con restos de basura por el suelo. No se sabe a dónde van, y el hecho de se alejen de espaldas a la cámara en una imagen fija “da al espectador una sensación de alejamiento y abandono, de un futuro incierto” (Hellín 130). El plano da paso a un fundido en negro con una dedicatoria: “A la memoria de Jordi Domingo”, amigo del director y productor desde sus inicios como director de cortometrajes. Tras este homenaje, se van superponiendo sobre la pantalla datos reales sobre los desahucios, el paro y el rescate a la

banca, para concluir con la pregunta en mayúsculas: ¿Y A TI QUIÉN TE RESCATA? De fondo, el sonido diegético de maquinaria de construcción, aludiendo así al hiperdesarrollismo y a la terrible ironía de que a pesar de que hay muchas casas sin gente, sigue habiendo mucha gente sin casa⁷⁰. El film lanza esta reflexión final al espectador sobre qué ocurre cuando fallan los mecanismos de ayuda del Estado, ¿quién rescata al ciudadano cuando se recortan los presupuestos de la Ley de dependencia, las escuelas infantiles, las becas de comedor, las pensiones o los programas de prevención contra la violencia de género? La respuesta es que en ausencia de estas ayudas, son las familias de clase media y trabajadora las que suplen esta carencia, y más concretamente, son las mujeres sobre quienes recae esta carga.

¿Ciudadanas *subprime* o precarias a la deriva?

“Las familias no son lugares armónicos, en los que los trabajos se repartan en plano de igualdad. Las familias son muchas veces las grandes corporaciones del patriarcado” (Yayo Herrero). Con esta contundente afirmación, la antropóloga Yayo Herrero pone el foco en la desigualdad de género que aflora durante el periodo de crisis de 2008, y que vuelve a evidenciarse durante la crisis provocada por la pandemia del Covid, tema que abordaré en el siguiente capítulo. En su proyecto de investigación-acción, el colectivo Precarias a la deriva, ya mostraba en 2002 su descontento con motivo

⁷⁰ Tomo el verso prestado de la canción “No hay tanto pan”. La cantante y actriz Silvia Pérez Cruz obtuvo el Goya a Mejor Canción original en 2017 por esta canción, incluida en la banda sonora de la película *Cerca de tu casa* (2016). El título alude a uno de los lemas más voceados durante el 15-M: “No hay tanto pan para tanto chorizo”, sobre la corrupción política y los desahucios. Algunos de los versos de la canción dicen así: “Banqueros y trileros. Canciones, manos y pistolas. Bolsos, confeti, cruceros y puteros. Te roban y te gritan. Y lo que no tienes también te lo quitan. Y es indecente, que es indecente, gente sin casa, casas sin gente”. <https://www.youtube.com/watch?v=cOZTinqIGSg>

de una huelga general porque entre las reivindicaciones de la agenda no se incluían nuevas modalidades de empleos precarios que recaen mayoritariamente en las mujeres, de igual modo que se ignoraba “el reparto injusto del trabajo doméstico” (21). Es decir, era la vieja reivindicación obrera donde no se tenían en cuenta ni los nuevos modos de producción capitalista del siglo XXI ni formas novedosas de producción de conocimiento. Así lo expresa el grupo de mujeres que colaboran en este trabajo reivindicativo titulado *A la deriva*⁷¹ *por los circuitos de la precariedad femenina* (2004), quienes así intentan compensar estas carencias en las aspiraciones del movimiento obrero. Este trabajo demuestra que ya antes de la crisis de 2008 existían proyectos de gestión colectiva de la información donde distintas voces (todas ellas femeninas) ofrecen su historia de vida precaria con el objetivo de crear una voz común. En otras palabras, la denominación “ciudadano subprime” surgió a raíz de la crisis hipotecaria y alude a un sujeto biopolítico que vive “en estado crítico” durante lo que Germán Labrador llama “temporalidad de crisis”. Este periodo de excepción constituye para Labrador una construcción sociopolítica que el sistema aprovecha para llevar a cabo “prácticas violentas de exclusión” (Lo que en España 170). Es decir, se trata de un sujeto surgido durante un periodo de excepción. Sin embargo, las mujeres españolas ya venían experimentando profundos desequilibrios en la división del trabajo antes de 2008, como

⁷¹ Con el término ‘deriva’, el colectivo hace referencia al artículo de Guy Debord aparecido en la revista “Internationale Situationiste” (1958). En la *Teoría de la deriva*, Debord “se plantea la idea de la *dérive* como mecanismo de exploración de los espacios urbanos” (Somolinos). Según Debord: “El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo (...). Se puede derivar solo, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos de personas que han llegado a un mismo estado de conciencia: el análisis conjunto de las impresiones de estos grupos distintos permitiría llegar a unas conclusiones objetivas” (50-51). De ahí que Precarias encuentre en las derivas una mayor posibilidad de contemplar la realidad como “dimensión de lo político y fuente de resistencia, primando la experiencia como categoría epistemológica” (26), por encima de cualquier texto o reproducción.

evidencian los testimonios que ofrecen las participantes del colectivo Precarias. Se sigue echando en falta, pues, una consideración de la precariedad que incorpore las cuestiones sobre trabajo productivo y reproductivo, ya que sigue obviándose el trabajo inmaterial, el trabajo no remunerado de los cuidados, “sin el que no podría existir la acumulación capitalista” (Federici). Silvia Federici recuerda también que “el trabajo precario no es un fenómeno nuevo. Las mujeres siempre tuvieron una relación precaria con el trabajo asalariado” (sinpermiso.info). Es por esto que la crítica feminista reciente ha recriminado a algunos teóricos por equiparar “el proceso hegemónico de precarización con el de la feminización de las formas de trabajo” (Gelabert 185), entendiéndose por trabajo feminizado el de baja calidad. Estos teóricos pretenden así desgenerizar la precariedad laboral, como si esta afectara por igual a hombres y mujeres, cuando la división del trabajo por géneros ha existido siempre y tan solo se ha ido transformando históricamente. Críticos como Gelabert responden a este intento de homogeneizar el proceso de precarización reivindicando la “doble precariedad” de las mujeres, por “la doble opresión que estas sufren, al combinar una división generalizada del trabajo con una precarización de su trabajo remunerado” (186). Pienso que al considerar la precariedad de los empleos actuales como una feminización de los mismos se señala a las mujeres en cierta forma, como si tuviesen alguna responsabilidad en esta degradación del empleo. El hecho de que en las últimas décadas las mujeres son quienes más trabajan a tiempo parcial, solicitan más reducción de jornada o piden mayores excedencias para conciliar los cuidados no es algo elegido por ellas, sino impuesto por el reparto desigual de empleos por género. A esto se suma la brecha salarial todavía existente, por la cual se

remunera de forma distinta en puestos que son de igual valor⁷². Por cierto, que este discurso se viene manteniendo ya desde los años 30 del pasado siglo por pensadoras feministas como Margarita Nelken, señal que de que las cosas cambian muy despacio. De hecho, tal ha sido el debate entre la problemática de conciliación entre trabajo productivo y reproductivo para las mujeres que Lidia Falcón, fundadora del Partido Feminista de España en 1979, consideró a las mujeres como una clase social y económica en sí misma⁷³ (*Antología del pensamiento feminista español* 413).

Volviendo al caso de Rocío, la protagonista de *Techo y comida*, y sus aspiraciones de empleo, estas se restringen a ocupaciones feminizadas ya incluso antes de 2008, como limpiadora, cajera de supermercado y dependienta en una panadería. La historia de vida de Rocío dialoga abiertamente con el proyecto de Precarias a la deriva en tanto que se enmarca dentro un proceso histórico de precarización mucho más extenso para las mujeres, mientras que el concepto de *vida subprime* de Germán Labrador, apenas intercepta su vida en el periodo histórico concreto de la crisis económica. En primer lugar, el sujeto *subprime* de Labrador no distingue desigualdades de género, y en segundo lugar, pese a la loable intención de recoger las historias de vida *subprime* de unos para visibilizar los problemas de muchos, no siempre son las propias voces de los damnificados (por despido, desahucio, etc.) las que llegan en primera persona a los medios. ¿Qué quiero decir con esto? Pues, en primer lugar, que sigue existiendo la problemática de quiénes ponen en circulación las historias de vida de otros y en qué

⁷² “Según los últimos datos de 2019, las mujeres ganan 5.252 euros menos al año que los hombres. El sindicato Comisiones Obreras traduce esta cantidad en una brecha del 24%, que consiste en lo que debería aumentar el salario anual de las mujeres para igualarse al de los hombres” (elDiario.es)

⁷³ Falcón O’Neill, L. *La razón feminista I. la mujer como clase social y económica. El modo de producción doméstico*. Barcelona, Fontanella (1981).

medios se reproducen estas, ya que de caer en espacios sensacionalistas puede producirse el siguiente efecto adverso: el de espectacularización de la pobreza; lo cual lejos de provocar una respuesta empática y una reacción política en el espectador provocaría una de indiferencia e incluso de rechazo. Con esto no quiero minimizar en absoluto la importancia de la contribución de Germán Labrador a los recientes estudios sobre el precariado, sino tan solo destacar, como otros críticos han admitido (véase David Becerra Mayor en el segundo capítulo) que sus investigaciones dejan de lado un necesario enfoque de género. En segundo lugar, el hecho de que la protagonista de *Techo y comida* solo pueda aspirar a trabajos feminizados, concebidos para ser complemento de un sueldo masculino, la sitúa en una situación de por sí precaria, teniendo que mantenerse con un único salario a sí misma y a su hijo. En otras palabras, aunque Rocío hubiese conseguido el puesto de limpiadora que solicita, esta hubiese seguido siendo una trabajadora pobre, con un ingreso insuficiente para afrontar las necesidades esenciales de su familia monomarental.

En el segundo capítulo, yo aludía a un concepto de precariedad en tanto que desigualdad social (tomando el concepto de precariado de Guy Standing) y también como condición social que no puede abstraerse del cuerpo (Judith Butler). A estas concepciones, añado ahora otra definición de precariedad propuesta por el colectivo de Precarias a la deriva: “el conjunto de condiciones, materiales y simbólicas, que determinan una incertidumbre acerca del acceso sostenido a los recursos esenciales para el pleno desarrollo de la vida de un sujeto” (28). Esta idea de ‘incertidumbre’ es clave aquí para entender la grave situación de inestabilidad que viven Rocío y su hijo, que redunda directamente en sus cuerpos física y psicológicamente. El enfoque que utilizan

Precarias a la deriva bebe precisamente de la noción de “conocimientos situados” de Donna Haraway (1989), pues la corporalidad no puede abstraerse de la realidad material que la rodea. De esta forma, el colectivo se adhiere precisamente a un concepto de precariedad que va más allá de lo laboral y salarial. En sus propias palabras: “esta definición permitiría superar las dicotomías público/privado y producción/reproducción y reconocer y dar visibilidad a las interconexiones entre lo social y lo económico” (28). Existen otras muchas condiciones a tener en cuenta que afectan a la vida que no se limitan al trabajo asalariado, y puesto que la precariedad es jerarquizadora, no todos los cuerpos están expuestos a ella de la misma forma, como se dijo anteriormente. La situación de personas en riesgo de exclusión social, como Rocío, es tan desesperada que ni siquiera estas forman parte de ese grupo de trabajadores temporales que viven en condiciones de chantajeabilidad continua, que deben soportar situaciones degradantes a cambio de mantener su empleo. Rocío ha descendido un escalón más, y su única salida es la súplica al abogado y la humillación ante este: “¿Conoce usted a alguien? ¿Necesita a alguien pa’ limpiarle la oficina?” (01:05:43-01:05:48).

Conclusión

Techo y comida retrata la realidad material de Rocío, una madre soltera al borde de la exclusión social que acaba siendo desahuciada de su piso junto a su hijo al final del film. Su historia, basada en el caso real de una vecina del director de la película, refleja el drama social que multitud de españoles han sufrido desde el comienzo de la crisis económica de 2008. El caso que refleja Rocío en concreto es un reflejo certero de cómo la recesión ha afectado más gravemente a las mujeres españolas que a los hombres. Estas

tienen aún una mayor responsabilidad al hacerse cargo del trabajo doméstico que, en el caso de Rocío, es obligado ya que no tiene una pareja con la que compartir la tarea de cuidados de su hijo Adrián. Las aspiraciones laborales de la joven se veían limitadas ya antes de 2008 por una tasa de paro elevada en su región y la falta de estudios superiores que la limitaban a solicitar empleos eminentemente feminizados. La irrupción de la crisis hace que su situación se vuelva mucho más vulnerable y el único empleo que tiene le reporta 20 euros repartiendo publicidad en la calle, lo cual refleja que en tiempos de inestabilidad económica son las mujeres sobre quienes recaen mayor número de infraempleos y son quienes aportan un mayor grado de flexibilidad a la economía informal y del cuidado. El proyecto del colectivo Precarias a la deriva resulta especialmente interesante puesto que, en primer lugar, recoge una variedad de condiciones precarias que muchas mujeres ya padecían en 2003, es decir, cinco años antes del inicio oficial de la recesión. Este hecho es de suma importancia, pues evidencia una existencia precaria con muy diversas formas que el colectivo problematiza como una cuestión de mujeres. Estas reivindican una cuestión a menudo obviada en otros análisis como es el conflicto entre producción y reproducción. En su enfoque de género atienden tanto a cuestiones materiales como simbólicas que afectan a las mujeres participantes en el proyecto: “el estrés y el agotamiento físico para unas y el cansancio, los achaques y la depresión para otras dan forma a las experiencias de clase, género y migración que se imprimen en la intimidad de los distintos cuerpos productivos” (34). Aunando problemáticas individuales buscan encontrar una subjetividad común basándose en la experiencia compartida de la clase social, pero deciden usar la autoría colectiva para transgredir el modelo de autoría individual tradicional. El hecho de que el colectivo sitúe

la experiencia individual de cada mujer en el cuerpo lo enlaza con la noción de conocimientos situados de Donna Haraway, así como con la tesis del ecofeminismo crítico de Puleo. Esta define al cuerpo como Naturaleza interna, entendiendo *Naturaleza* no como un concepto meramente descriptivo sino eminentemente político. Con el film *Techo y comida*, su director contribuye a visibilizar el proceso de degradación económica y personal que padecen muchos ciudadanos, y que en muchos casos sufren en silencio. La puesta en circulación de sus historias de vida en diversos medios (como defiende Germán Labrador), o a través de materiales dispares (como hacen Precarias por medio de testimonios, relatos, conversaciones, entrevistas, etc.) permite la articulación de un ‘nosotros’ colectivo que denuncia experiencias injustas. Solo sacando a la luz estas historias existe la posibilidad de movilizar a la sociedad para oponer resistencia al orden injusto de las cosas.

***Amador* (2010), de Fernando León de Aranoa**

Desde su *opera prima* en 1997, la filmografía de Fernando León de Aranoa ha destacado por su incisiva crítica social y un realismo descarnado, retratando conflictos que ocurren no solo en España sino también fuera de sus fronteras (México, Colombia, Uganda, Kosovo). Los principales temas que ha abordado el director en sus películas son el desempleo, el desmantelamiento de la industria, la inmigración, la pobreza, la prostitución, el narcotráfico, la guerra y la corrupción política y empresarial. La película que abordo en esta sección no es una excepción. *Amador* (2010) narra la historia de Marcela (Magaly Solier), una inmigrante latinoamericana (no se menciona el país

explícitamente)⁷⁴ en España que comienza un trabajo cuidando de un hombre mayor, Amador (Celso Bugallo), quien se halla postrado en su cama y necesita de cuidados. Un día Marcela encuentra al hombre muerto, pero decide no contar nada a nadie, ni siquiera a la propia familia del fallecido, y sigue acudiendo a la casa diariamente como si nada hubiese ocurrido, ya que su subsistencia depende del ingreso que le reporta cuidar de Amador. Al mismo tiempo, Marcela descubre que está embarazada de su pareja, Nelson, pero decide no contárselo cuando se da cuenta de que su relación no tiene futuro. La única persona con la que Marcela se ve obligada a compartir su secreto es Puri, una prostituta mayor que suele acudir todos los jueves a ofrecer sus servicios a Amador, o como ella dice “a cuidar de él”. Esta acaba empatizando con la situación de Marcela y la apoya cuando es imposible seguir más tiempo ocultando la verdad a la familia de Amador. Para sorpresa de Marcela, hacia el final del film se descubre que la propia hija del anciano y su marido eran conocedores de que este había fallecido, pero al igual que Marcela, lo habían ocultado para seguir cobrando el dinero de su pensión. La hija de Amador le pide entonces a la cuidadora que mantenga el secreto dos o tres meses más y siga acudiendo a casa de su padre como si nada hubiese ocurrido. En la conclusión, Marcela abandona a Nelson y el piso que ambos compartían para luchar por su propio futuro y el del hijo que espera.

En esta película confluyen la crisis económica española con la experiencia de una mujer inmigrante en un marco más amplio donde el neoliberalismo trae consigo una globalización de los cuidados. Es precisamente en esto último, la transformación

⁷⁴ Aunque no se menciona expresamente el país de procedencia de Marcela y Nelson, en la caja metálica donde ella guarda dinero y algunos objetos personales se ve la parte superior de un pasaporte que lee: Comunidad Andina, República del Perú.

progresiva de quienes realizan estas tareas en España, que ha derivado en la llamada crisis de los cuidados, y sus efectos en una población inmigrante feminizada, donde me voy a enfocar para abordar esta primera parte mi análisis. En primer lugar, es necesario explicar qué se entiende por cuidados. Según la filósofa Celia Amorós, “cuidar es gestionar y mantener cotidianamente la vida y la salud, hacerse cargo del bienestar físico y emocional de los cuerpos. En ese sentido, hay personas que tienen necesidades de cuidados intensivos y/o especializadas, que a menudo no pueden resolver por sí mismas (niñas y niños, personas ancianas en situación de dependencia, personas con discapacidad, situaciones de enfermedad)” (113). Esta definición describe el caso de Amador, una persona mayor dependiente con problemas de movilidad para quien su hija contrata los servicios no profesionales de una mujer inmigrante, Marcela. Las tareas de cuidados, sin embargo, abarcan muchísimas más necesidades y adoptan formas muy diversas que afectan a todas las personas, incluso aquellas más autónomas, pues todos los seres humanos necesitamos de cuidados durante nuestro ciclo vital.

El film pone de relieve una realidad social que viene ocurriendo en España durante las últimas tres décadas, y es el progresivo aumento de una población demográficamente madura y envejecida que necesita de cuidados. Esta paulatina inversión en la pirámide demográfica española pone de manifiesto una preocupante realidad: “Para el 2050, los mayores de 80 años se habrán triplicado y ni el modelo actual de familia ni el actual sistema de pensiones, organización sanitaria y servicios sociales están preparados para hacer frente a este colosal desafío” (Durán 131). La baja natalidad de los españoles, en conjunción con una mayor esperanza de vida que alarga el periodo de jubilación de los pensionistas supondrá una carga inasumible para el Estado, así como

para el sistema capitalista, que sigue demandando mano de obra. De este modo, el hijo que espera Marcela en el film posee un doble simbolismo; de un lado, constituye una garantía de continuación de la cadena de producción cuya población inmigrante viene a suplir la falta de trabajadores españoles. Por otra parte, el hijo es también un símbolo de esperanza y futuro para Marcela, quien se enfrenta sola al reto de comenzar una nueva vida tras haber abandonado a su pareja, Nelson. Este se mostraba siempre reacio a tener hijos hasta que no prosperase su negocio ilegal de venta de flores y consiguiese abrir su propia tienda (a la que pensaba llamar ‘Flores Marcela’). De hecho, la joven ya había abortado hacía dos años a petición de Nelson, que no quería tener hijos en aquel momento. Esto hace que ahora Marcela le oculte su nuevo embarazo, lo que sumado a la infidelidad de él con otra mujer y la falta de un horizonte juntos empujan a la joven a marcharse del piso que comparten.

Según Lindsey Reuben, Marcela rompe las cadenas patriarcales con Nelson, quien tiene una conducta condescendiente y paternalista con ella. Al hacerlo, el hijo nonato no solo simboliza una promesa de futuro, sino que desafía la instrumentalización que hace el capitalismo de la reproducción y los cuerpos femeninos para garantizar las necesidades biopolíticas de trabajadores invisibles en reserva⁷⁵ (11). Conuerdo con Reuben en la premisa de que al romper lazos con Nelson, Marcela está cercenando la opción de que su hijo/a nazca dentro de la cadena de trabajo inmigrante de la que ella misma formaba parte. Con su decisión de tener al bebé también se revela ante la manipulación del cuerpo femenino por parte de un sistema patriarcal. Es ella, y no Nelson, quién decidirá que nazca su hijo/a. A este respecto resultan llamativas las distintas reacciones de los

⁷⁵ La traducción es mía.

hombres protagonistas –Nelson y Amador– ante el cambio del cuerpo de Marcela con el embarazo. Mientras que el primero le comenta a su esposa que ha engordado, sin sospechar el porqué, el segundo deja sin palabras a Marcela cuando, con una declaración más que una pregunta, le espeta: “estás embarazada” (29:38-29-40). Cuando Marcela, sorprendida, le confirma que es así, Amador pone su mano en el vientre de la joven y le habla al hijo que espera: “Oye tú, llegas tarde. Nos vamos a cruzar, aquí ya no hay sitio para nadie, pero yo me voy ya. Y te dejo mi sitio. Tu madre lo va a guardar para ti. Es tuyo, acuérdate, que nadie te lo quite” (29:53-30:45). De este modo, quedan establecidas las posturas diametralmente opuestas de ambos hombres respecto al nacimiento del hijo de Marcela. Nelson prioriza el crecimiento de su negocio, alineándose así con la praxis capitalista de acumulación de capital que también decide sobre el cuerpo de las mujeres y la maternidad. Es Marcela quien opta por ser madre de forma libre y opcional, y no presionada por su pareja (eso sí, una vez se entera de su embarazo sin haberlo buscado). “La maternidad como destino, denunciada por Simone de Beauvoir, y la división sexual del trabajo pesan demasiado todavía sobre las vidas de muchas mujeres como para no temer el elogio a las capacidades de cuidado femeninas” (Puleo 688). Efectivamente, *Amador* retrata la realidad de la división sexual del trabajo, en la que son las mujeres quienes mayoritariamente siguen encargándose de las tareas de cuidados. No se observa, sin embargo, la maternidad como un fin a conseguir por Marcela, sino como un hecho sobrevenido que afronta de la mejor manera que sabe. A lo largo de la película la joven demuestra que tiene tanta determinación como su pareja para prosperar en el país de acogida.

Nelson demuestra, asimismo, un gran desconocimiento del cuerpo de su pareja,

pese a las señales que da Marcela, al no sospechar un nuevo embarazo y reducir su cambio físico a un simple aumento de peso. Amador, por el contrario, no solo adivina el embarazo de Marcela, sino que apela a su hijo directamente cuando toca el vientre de la joven, y le invita a tomar su lugar en el mundo cuando él ya no esté. Esta actitud divergente hacia el cuerpo de Marcela es reveladora de la concepción de Nelson y Amador sobre la propiedad privada. Mientras que Amador apuesta por la renovación natural del ciclo vital, –unos mueren y otros nacen– y el/a hijo/a de Marcela va a nacer en el momento adecuado para tomar el relevo de un hombre moribundo. Al invitar Amador al hijo/a de Marcela a ocupar su lugar en el mundo, simbólicamente le está invitando a tomar su lugar como ciudadano autóctono, no como inmigrante indocumentado. El hijo será ciudadano español y europeo de pleno derecho, rompiendo así con la cadena de trabajo inmigrante precario con la que Nelson proporciona infra-empleos a otros tantos inmigrantes indocumentados, incluida Marcela. Respecto a la supuesta falta de conocimiento del cuerpo femenino de Nelson, esta puede deberse a: 1) este ignora unas señales (indisposición de Marcela para salir a la calle a vender flores, aumento de peso, el mareo que le produce el spray con el que rocían las flores) que muy probablemente ha visto antes y se niega a reconocerlas. O 2) Nelson está absorbido por su trabajo; y además, la relación paralela que mantiene con otra mujer inmigrante (desvelada hacia el final de la película) hace que no preste mucha atención a Marcela. Puede que todas estas premisas sean ciertas. En cualquier caso, la representación que hace el film de la masculinidad de Nelson es una de carácter patriarcal, donde están claramente demarcados los ámbitos exterior-masculino e interior-femenino. Son los hombres inmigrantes quienes sustraen flores de una nave industrial para posteriormente venderlas, y es Nelson quien

mercadea con los ramos de flores en la entrada del pequeño piso que comparte con Marcela. Asimismo, el hecho de Nelson rocíe las flores con un ambientador para que así huelan a rosas, subraya la manipulación capitalista que este ejerce sobre la naturaleza. Si las flores sustraídas ya no huelen a flores, habrá que “engañar” los sentidos de potenciales compradores adulterando el producto para tener más opciones de venta. Pese a que el espectador sabe que Marcela también participa de la venta de flores en la calle, nunca se la muestra ejerciendo esta actividad. Sí se la ve, en cambio, sentada en la cama del pequeño piso, de espaldas a la entrada, donde Nelson se encarga de distribuir las flores de su negocio ilícito entre otros inmigrantes indocumentados. Lindsey Reuben describe los espacios privados y domésticos que ocupa Marcela la mayoría del tiempo (su piso y el de Amador) como “espacios de privación” (spaces of deprivation), en tanto que el trabajo que se realiza en ellos no posee valor y los cuidados carecen de valía y reconocimiento.

El espacio público, en cambio, se convierte para Marcela en una dimensión angustiosa, que la enfrenta con el abismo material y emocional que supone el intento de abandonar a Nelson (al comienzo y definitivamente al final del metraje), así como el *shock* que le produce hallar muerto en su cama a Amador. Los paisajes desolados que acompañan a la joven en estos momentos clave reflejan perfectamente su estado de ánimo y su angustia vital. En la primera escena, la escenografía muestra el edificio/caja de cerillas de los años 70 en la periferia de Madrid donde viven Marcela y Nelson. Estos pisos unifamiliares solían acoger a la migración interior española que en los 60 y 70 abandonaba las zonas rurales buscando mejores condiciones de vida. Desde los años 90, esos mismos edificios empiezan a ser también ocupados por inmigrantes extranjeros.

Justo al salir de su edificio, Marcela ha de arrastrar su pesada maleta por un terraplén, señal del abandono y falta de infraestructuras que aún a día de hoy siguen padeciendo algunos de estos barrios obreros. La segunda escena a la que quiero referirme ocurre justo después de descubrir a Amador sin vida, y muestra a Marcela caminando deprisa por un descampado. La cámara muestra un plano entero que deja ver a la joven en el centro. Este tipo de plano permite vislumbrar al personaje lo suficientemente cerca para distinguir lo que expresa su rostro, así como también detalles de su entorno. Luego la cámara hace un zoom y un primer plano del rostro de Marcela, al mismo tiempo que la cámara gira 360 grados alrededor de la joven, lo que contribuye a mostrar toda la confusión y agitación que pasa por su cabeza tras descubrir a Amador muerto en su cama. En torno a ella, un solar de tierra amarillenta, yermo de vegetación y sin gente en medio de la ciudad, refleja también la gran soledad en la que se encuentra la joven. No tiene a nadie a quien confiarle lo que acaba de suceder: que el hilo de vida que le reportaba su único ingreso se ha cortado de repente, sin previo aviso. Ambos escenarios –el exterior del piso de Marcela y el descampado– ilustran la desolación, la zozobra, y la enorme confusión que siente la joven ante la pérdida (por diferentes motivos) de los dos hombres más importantes en ese momento de su vida –Amador y Nelson. Las localizaciones mencionadas contrastan enormemente con el espacio exterior que se muestra al final de la película –un parque –donde Marcela y Puri (la prostituta) charlan tranquilamente sobre los planes de futuro de la primera. Si hasta ahora Marcela aparece predominantemente en ambientes cerrados y domésticos, el plano general que introduce esta última escena anuncia que la joven se ha liberado de aquellos espacios confinados que constituían el piso de Amador y el que compartía con Nelson. La amplitud de campo, y elementos

como la hierba, los árboles y el banco situado sobre una colina del parque componen un escenario exterior completamente opuesto al del descampado. Este paisaje transmite serenidad, libertad y armonía frente al enclaustramiento emocional y físico, así como la incomunicación que siente Marcela anteriormente. La cámara pasa a mostrar un plano doble de Marcela y Puri compartiendo un banco del parque. El uso del plano doble aquí transmite la idea de duplicidad, puesto que con el nacimiento de su hijo, Marcela ya no estará sola. Recordemos que pese a convivir con Nelson se sentía sola. Este plano doble muestra de manera simbólica la forma en que Marcela, en cierta forma, se desdobra para convertirse en dos con la llegada de su hijo. El ambiente relajado y abierto del parque refleja también sus esperanzas renovadas, su crecimiento personal, y un ‘empezar de cero’ para la joven, quien a partir de ahora tomará las riendas de su vida.

¿Por qué Amador tiene nociones distintas a Nelson sobre el cuerpo de Marcela y otros cuerpos femeninos? Este adivina que Marcela está embarazada, al tiempo que describe a Puri, la prostituta, como “una sirena, a su manera”, y a su vez se refiere a una mujer en silla de ruedas vecina del barrio, a la que ni siquiera puede ver por la ventana, como una sirena. Amador parece tener una percepción distinta respecto los cuerpos feminizados que se salen de los márgenes de lo normativo (inmigrantes irregulares, trabajadoras sexuales, mujeres con discapacidad). Pensemos que tanto él como las tres mujeres a las que se refiere son bien personas que cuidan o bien que necesitan cuidados. En el caso de la prostituta que va a visitar a Amador, esta le responde a Marcela al presentarse que ella también le cuida “una hora, los jueves siempre” (23:47-23:50). Y al referirse Amador a la mujer en silla de ruedas que no puede ver por la ventana, ante la incredulidad de Marcela que mira, pero no ve ninguna sirena, este señala: “no la he visto,

pero he sentido su presencia” (34-26-34:30). El mismo Amador reconoce que le queda poco tiempo en el mundo terrenal, y pasa largos ratos contemplando las nubes a través de su ventana, haciendo el puzle de un paisaje marino mientras pregunta a Marcela si “en su tierra” tienen mar. Desde el principio, es patente el desafecto del hombre mayor por lo material y su cercanía hacia la vulnerabilidad de la vida, sin caer en el sentimentalismo. Esta actitud lo aleja, en cambio, de Nelson, quien tiene una visión materialista de la vida, y que es incapaz de imaginar un futuro junto a Marcela sin pensar en nada más que engrandecer su negocio y acumular bienes. El progresivo alejamiento que se va generando entre Nelson y la Marcela-cuidadora va en paralelo con el acercamiento de este con las tesis del mercado capitalista, que crece a costa del trabajo invisible de los cuidados. En su proyecto, *Precarias a la deriva* recuerdan: “la desvalorización del cuidado tiene que ver con una epistemología patriarcal donde la civilización se entiende como desapego progresivo de todos los vínculos con la naturaleza; el hombre es hombre (en masculino) en tanto que piensa y trasciende su condición natural/animal” (224). El personaje de Amador, en cambio, desde la pequeña parcela de cielo que ve desde su cama encuentra sosiego y comunión con la naturaleza, y se alinea con aquellos cuerpos feminizados no normativos que cuidan y necesitan cuidados. De nuevo, *Precarias* sostienen que “el cuidado representa los nexos más básicos e inevitables con lo natural, con los cuerpos, con las emociones. (...) La desvalorización de los cuidados no es ajena a la desvalorización del medio ambiente, a una sociedad destructiva del entorno, a la negación de los cuerpos” (*Precarias a la deriva* 224). Amador revierte esta negación a cuerpos no solo aceptándolos sino equiparándolos a algo bello que trasciende lo real, como es el ser mitológico de la sirena.

Asimismo, la película muestra las distintas desigualdades entre inmigrantes ‘con papeles’ y aquellos en situación irregular; los inmigrantes subsaharianos⁷⁶, quienes sufren aún más discriminación racial que los latinoamericanos en España, así como las mujeres, entre las cuales hay una diferenciación marcada por la sexualización de unas (Gladys y Fani) y la falta de esta en el caso de Marcela⁷⁷. El film no cae en la trampa de ennoblecer a todos los inmigrantes por el hecho de serlo para satisfacer a un público de izquierdas afín al multiculturalismo. Como bien recuerda Alicia H. Puleo, el ecofeminismo clásico se esforzó “por desmarcarse de la demonización del varón, con el objeto de denunciar las nuevas formas de colonización que afectan a los países del Sur y (...) de crear amplios frentes de resistencia junto a los hombres, omitiendo toda crítica a las costumbres y prejuicios de las culturas premodernas. Solo merece su condena el patriarcado capitalista occidental y tienden a idealizar la vida de las comunidades originarias” (686). En *Amador* se vislumbra la relación entre categorías identitarias tales como género, clase social, origen, raza, etc., cómo estas se intersectan y crean jerarquías y dinámicas de poder entre individuos. Así, se observan estas jerarquías entre los distintos inmigrantes que aparecen en el film, como los guardias de seguridad que vigilan la fábrica de flores de la cual Nelson y otros inmigrantes sustraen las flores desechadas que luego venden en la calle. Los vigilantes y el grupo de asaltantes del contenedor de flores se conocen entre sí, pues

⁷⁶ En una de las ocasiones en las que Nelson está organizando y distribuyendo los ramos de flores entre otros inmigrantes, se produce un pequeño altercado con dos hombres subsaharianos que al parecer le deben dinero o no tienen el suficiente para pagarle las flores correspondientes. Nelson los echa entonces del piso, y al regresar al interior más tranquilo con Marcela le espeta: “Negro cabrón. Viene a hacerse el inmigrante” (tiempo). Nelson hace aquí una auto-crítica al colectivo al que él mismo pertenece bajo la premisa de que hay inmigrantes que intentan aprovecharse de su condición vulnerable para obtener beneficios sin ofrecer nada a cambio.

⁷⁷ Mientras que la vestimenta de Marcela es siempre recatada, muy modesta y su ropa más amplia y tradicional, la apariencia de las otras dos mujeres inmigrantes que frecuentan el piso de la pareja es más llamativa, moderna, colorida y ambas visten con ropa ajustada. Es cierto que Marcela ha de esconder su incipiente embarazo con ropa más ancha, pero no por ello cambia su forma de vestir a lo largo del film.

son del mismo país sudamericano; sin embargo, resulta irónico cómo entre ‘paisanos’ fuera de sus fronteras nacionales se producen jerarquías por razón del estatus migratorio de cada grupo. Son dos grupos cuya identidad, en el sentido de cómo se presenta y percibe a un individuo, se ha visto alterada. Por una parte, están los vigilantes de seguridad, que ahora siguen las normas y prácticas de la empresa privada capitalista, y enfrente tienen a los trabajadores indocumentados que, a pesar de ser compatriotas, consideran excluidos de los márgenes de la sociedad.

El trabajo de cuidados: una tarea de mujeres

Con el fin de describir a una nueva clase social que engloba a “un conglomerado disperso de individuos que cuidan” (139), la socióloga María Ángeles Durán usó por primera vez el término *cuidatoriado* en 2013 en su ponencia “La emergencia de una nueva clase social en los países desarrollados”. El concepto, “creado por paralelismo con campesinado y proletariado” (139) se une análogamente a otros dos conceptos que expliqué anteriormente: el de *precariado*, acuñado por Guy Standing en 2011, y el de *cognitariado*, creado por Franco Berardi en 2001. Una de las características del *cuidatoriado* es que no tendría conciencia de sí mismo, algo que tendría en común con la emergente clase social del *precariado*. El hecho de que sean mujeres inmigrantes quienes conforman el mayor sector remunerado de esta clase social explicaría la ausencia de auto-percepción como grupo cohesionado. Los cuidados no están ni social ni económicamente valorados, por lo que suelen recaer en mujeres con escasa capacidad de elección y recursos. Si a esto se suma su condición de inmigrantes, en muchos casos no autorizadas, esto implica una dispersión espacial que unida a “la relación personal estrecha con las

personas a las que prestan cuidados, dificulta que se constituyan en organizaciones sindicales de carácter reivindicativo” (Durán 142). En el caso de los trabajadores de una gran empresa que quieran formar un sindicato, obtener una mejora salarial o mejores beneficios, estos sí tienen un órgano directivo o patronal contra el cual realizar una protesta. Para las trabajadoras domésticas y cuidadoras como Marcela, es casi imposible que se puedan dar estas tensiones laborales sin que supongan un perjuicio inmediato para la trabajadora, debido a las relaciones afectivas que se crean entre la empleada y la persona a la que cuidan y su familia. Si, además, como ocurre con Marcela, la trabajadora está en situación migratoria irregular y no se le hace un contrato, no va a tener la posibilidad de iniciar una vía de regularización.

Cuando el trabajo de cuidados se ofrece a terceros, funciona en muchos casos dentro de un “subsistema económico ilegal o, en el mejor de los casos, alegal, en que trabajadores y contratantes de trabajo pactan condiciones inferiores a las requeridas por la ley” (Durán 127). En el film se lleva a cabo este tipo de pacto, en el que la hija de Amador (Yolanda) acuerda pagarle a Marcela 500 euros al mes, sin ofrecerle ningún contrato y a cambio de cuidar de su padre todos los días. La empleadora justifica el mísero salario y las condiciones de empleo de esta forma: “es lo que se está pagando” (12:05-12:08). De esta forma, la persona que contrata los cuidados de una tercera se aprovecha, por un lado, de la situación migratoria irregular de Marcela, quien por tanto es vulnerable a la explotación laboral, y por otro lado, toma ventaja de la escasez de regulación en un tipo de empleo que históricamente ha sido no remunerado, invisible y realizado por mujeres. Resulta también llamativo el hecho de que la selección de la empleada recae en la mayoría de los casos en otra mujer, como ocurre en el film. El

marido de Yolanda, hija de Amador, se mantiene siempre en un discreto segundo plano, esperando impaciente fuera de la cafetería donde su mujer y Marcela se reúnen para acordar las condiciones del trabajo. No solo es, pues, un empleo que realizan mujeres, sino que socialmente se percibe como un tema a tratar entre una red de mujeres, y donde los varones de la familia quedan eximidos de esta función. Por la misma razón que se asume que son las féminas las entendidas en estos menesteres, se da por hecho que por ser mujer, Marcela sabrá desempeñar la tarea de cuidar a Amador, pese a no tener ninguna titulación ni experiencia para ello. Culturalmente se asume que el deseo de cuidar es consustancial a la mujer. Así, cuando empleadora y empleada llegan a un acuerdo económico, la hija de Amador solo se limitará a supervisar cómo va todo, llamando a Marcela de vez en cuando. Nunca se produce una presentación formal entre Amador y la mujer inmigrante, y por tanto, no se ha dado un paso esencial en toda relación entre una cuidadora y la familia con quien va a establecer un vínculo personal estrecho, pero, sobre todo, con la persona que recibe los cuidados, y esto es la confianza. Por esto, uno de los primeros encuentros entre Marcela y Amador retrata la embarazosa escena en la que ella le ayuda a ir al baño sin ni siquiera haberse presentado formalmente aún. El plano de dos desconocidos en tal posición (Marcela sujetando a Amador para que este orine) produce tristeza porque Amador consigue por fin orinar solo después de preguntarle a Marcela su nombre y responderle esta.

La socióloga María Ángeles Durán sostiene que el cuidado es un gran devorador de tiempo (eldiario.es). ¿Cómo delimitar el trabajo de cuidados? Esto depende de si la cuidadora está en régimen de interna, de si realiza el trabajo por horas, o si se trata del cuidado de un familiar, en cuyo caso la respuesta es que el horario es ilimitado y se

mezcla difusamente con el tiempo de ocio. El cuidado es, pues, transversalidad; no solo atraviesa horarios que dejan de estar compartimentalizados, sino que la definición misma de cuidados se vuelve borrosa si se piensa en actividades que son rutinarias pero que pueden ser placenteras a veces, o en prácticas que a priori pueden no verse como ‘cuidar’ (escuchar a un amigo que tiene depresión, por ejemplo). En *Amador* son varias las escenas donde Marcela aparece sentada a una mesa camilla y colgado en la pared detrás de ella hay un reloj. Algunos planos muestran a la cuidadora cocinando, planchando, doblando ropa, etc., y otras, cuando ya tiene sus tareas hechas se limita a hojear una revista distraídamente, puesto que a menudo dirige su mirada vigilante hacia el pasillo donde se encuentra la habitación de Amador. Son varios los planos que muestran a Marcela al final de este largo pasillo, sentada en la salita o haciendo sus quehaceres en la cocina. Otras veces son contraplanos desde la posición de la joven cuya mirada se dirige hacia el pasillo y el dormitorio de Amador. Esta profundidad de plano crea un efecto de distancia entre espacios y los personajes. A un lado del pasillo, Marcela ocupa el espacio tradicionalmente asignado a las mujeres: la cocina y una salita con una mesa camilla donde escucha una cadena de música latinoamericana en un pequeño transistor. Del otro lado, al fondo del pasillo, la cámara solo muestra la puerta abierta del dormitorio, hacia la que Marcela mira con frecuencia, atenta a cualquier llamada de Amador. La distancia espacial que marca el largo pasillo señala hacia una separación social entre los dos personajes, y relega a Marcela a una posición subordinada, de servidumbre hacia el hombre que cuida. La cocina queda aislada del resto de la casa, subrayando así que el espacio que ocupa dentro de la vivienda, así como el rol social de la muchacha es uno marginal e invisible.

Los “ratos muertos” a los que me referí antes son también tiempo de cuidados en los que Marcela tiene que estar disponible si es requerida, y el reloj detrás de la joven efectivamente marca horas del día dispares en las que la joven a veces simplemente demuestra su presencia. Este reparto entre dos espacios como son la casa de Amador (donde dispensa cuidados) y la casa que comparte con Nelson (donde colabora en la cadena de producción de flores para la venta que además es su ámbito íntimo) evidencia la dificultad que tienen muchas mujeres para conciliar y delimitar espacios privados y públicos: “Las mujeres, como conjunto social, tienen una doble *presencia/ausencia*: deben estar simultáneamente en esferas movidas por urgencias contrapuestas (acumulación y sostenimiento de la vida), con lo cual no pueden habitar plenamente ninguna de ellas” (Pérez Orozco 214). Además de transversal, el trabajo de cuidados se caracteriza por su invisibilidad, en tanto que carece de reconocimiento social y está infravalorado, y también porque en el film es una inmigrante indocumentada quien lo realiza. Como afirman *Precarias a la deriva*, las mujeres en esta situación “oficialmente no cuidan de nadie” (225). En la película está, además, la ironía de que una vez muerto Amador, Marcela sigue velando por su cadáver, inundando su habitación de flores perfumadas artificialmente, fingiendo conversaciones con él para que los vecinos no sospechen, y recogiendo sus medicinas de la farmacia como solía hacer.

No puedo terminar este apartado sin hablar sobre la crisis de los cuidados, que comenzó a manifestarse a partir de los años 70 del pasado siglo: “en los países de capitalismo avanzado, el modelo familiar fordista, basado en el ‘hombre ganador de ingresos –mujer ama de casa’, entra en una crisis paulatina pero inexorable (*Precarias* 225). Hasta entonces, los cuidados se resolvían gracias a la clásica división sexual del

trabajo, sistema injusto, pero que garantizaba cierta paz social. Según Amaia Pérez Orozco, este modelo se resquebraja por varios motivos: “por cambios en las expectativas vitales de las mujeres y en los requerimientos de cuidados asociados al envejecimiento de la población, la precarización del mercado laboral, la pérdida de redes sociales y el afianzamiento de un modelo individualizado”, por nombrar algunos (213). A esto hay que sumar indiscutiblemente el deseo de las mujeres en conjunto por emanciparse y desarrollar sus propias carreras al margen del modelo familiar tradicional. Ante la falta de ayudas gubernamentales y redes familiares, muchas mujeres del llamado Norte global contratan a mujeres inmigrantes para la tarea de cuidados de niños, ancianos y otras personas dependientes. Así, la crisis de cuidados en España confluye con la crisis de reproducción social de países del Sur global, tal como refleja la película. Yolanda, hija de Amador, recurre a Marcela para que cuide de su padre, que hasta hace poco podía valerse por sí mismo, según le cuenta. Yolanda y su marido se están construyendo una casa en las afueras de Madrid, que les consume mucho tiempo e ingresos, de ahí que necesiten la pensión de su padre. Esto último revela también cómo el cambio de paradigma fordista de “padre-cabeza de familia-ingreso único” al actual modelo donde las mujeres también aportan un sueldo ya no sirve, pues es insuficiente para cubrir todas las necesidades actuales de las familias. En muchos casos, sin la cobertura económica y de cuidados hacia los nietos que brindan los abuelos, resultaría imposible el sostenimiento de las familias. Las estrecheces económicas que trajo consigo la recesión de 2008 llevan a muchos españoles a usar la picaresca de nuevo para salir adelante. Así obran Yolanda (hija de Amador) y su marido al enterarse de que Amador ha muerto y no reportarlo al Estado para seguir cobrando la pensión de su jubilación. Esta es la gran sorpresa que aguarda al

espectador casi al final del film, y que seguramente lo deja tan sorprendido como a la propia Marcela. En el inicio, se muestra a Nelson como un ‘pícaro’ que utiliza el hurto y el engaño para vender flores. Más tarde, es Marcela quien tiene que agudizar su ingenio y fingir que Amador sigue con vida para seguir cobrando sus 500 euros mensuales. El sufrimiento y la culpa que siente la joven por no reportar la muerte de Amador y el dilema moral que esto le provoca, se cortan en seco cuando Yolanda le pide a Marcela que siga “cuidando” de su padre. La revelación de que ya era consciente de su fallecimiento y la chocante petición de alargar los cuidados a su padre resultan toda una ironía, teniendo en cuenta que son los inmigrantes, Nelson y Marcela, quienes aparecen como ‘pícaros’, cuando la pareja de españoles termina siéndolo también. Es más, la aparente tranquilidad con que Yolanda le pide a Marcela que continúe unas semanas más con el engaño la sitúan moralmente por debajo de esta última, en tanto que no parece sentir remordimiento alguno, como sí lo sufre Marcela. La película iguala, de esta forma, a los inmigrantes y a los españoles, dejando claro que la cultura picaresca aflora cuando la necesidad aprieta, independientemente de la clase social, la raza o el país de origen.

De la “madre ama de casa” a la mujer vulnerable: el sujeto del feminismo en España

El régimen de cuidados representado en *Amador* deja en evidencia la “sistémica vinculación de los cuidados a las mujeres en un doble sentido material y simbólico” (Amorós 121), en tanto que son ellas quienes asumen de hecho la mayoría de tareas relacionadas con la familia y el hogar, a la vez que se ha ido construyendo socialmente la noción de capacidad innata en ellas para desempeñar este rol. Esta supuesta disposición

biológica para el servicio social, la entrega a los demás, la maternidad sacrificada y la circunscripción al ámbito doméstico se viene prescribiendo y justificando desde hace siglos tanto por hombres como por las propias mujeres. Basta traer a colación el célebre manual de María del Pilar Sinués, *El ángel del hogar: obra moral y recreativa dedicada a la mujer* (1859). Esta obra influiría profundamente en la posterior concepción franquista y nacionalcatólica sobre el rol social de las mujeres, donde además de sugerir la dualidad “hombre/inteligencia, mujer/corazón” (Palacios 122), su autora insiste en el deber social al que la mujer está destinada por naturaleza. Posteriormente, una vez terminada la dictadura franquista, legalizado el Partido Feminista en 1981 y con la progresiva aparición de organizaciones feministas institucionales y para-institucionales, las feministas españolas concuerdan mayoritariamente que al sujeto del feminismo lo encarna una madre ama de casa, pues este era el modelo femenino ideal impuesto en el periodo histórico justo anterior, y este era, por tanto, el sujeto al que el feminismo de los años 70 y 80 se había propuesto liberar de su yugo patriarcal y de su casa-cárcel. Pues bien, pese a no representar la realidad material de todas las mujeres españolas, el sujeto femenino hegemónico que puso de acuerdo a las feministas de este periodo dejó de ser unitario a partir de los años 90 y sobre sobre los 2000. María Martínez apunta a la influencia del feminismo norteamericano como causa de este giro: “It is very common to situate the implosion of the feminist subject in the 1980s, mainly due to criticism by black, lesbian, Chicana, and later, queer feminists, especially in the United States” (335). En el caso español, la crítica que el feminismo hace de este sujeto blanco y heteronormativo viene, según Martínez, de tres fuentes principalmente: las lesbianas, los sujetos transgénero y las mujeres jóvenes. Estos colectivos no se sienten en absoluto

identificados con un sujeto del feminismo construido en base a una oposición franquista que excluye las múltiples identidades de género que defiende la crítica queer. Estas discrepancias entre los distintos feminismos junto con políticas institucionales que promulgan la igualdad de género son las que culminan con la creación de un nuevo sujeto del feminismo que sustituya al de “madre y ama de casa blanca y heterosexual”.

El gobierno del Partido Socialista, que gana las elecciones generales en 2004 y termina así con ocho años del gobierno conservador del Partido Popular, apoya una ley fundamental para constituir este nuevo sujeto: la Ley Orgánica Integral contra la Violencia de Género (LOIVG).⁷⁸ Esta Ley, que conlleva una batería de medidas para proteger a las mujeres de la violencia machista, es esencial para comprender la experiencia común que los distintos feminismos atribuyen a las mujeres españolas en su conjunto: la vulnerabilidad y violencia a la que se ven sometidas bajo el patriarcado (Martínez 339). Así surge el sujeto “mujer vulnerable”, que recibe el apoyo del feminismo institucional y para-institucional, pero que desata las críticas de otras feministas⁷⁹ que ven en este nuevo sujeto una forma de consolidar los viejos binarismos ‘feminidad-vulnerabilidad’ y ‘masculinidad-invulnerabilidad’, victimizando así a las mujeres. Estas feministas sostienen que el hecho de limitar el nuevo sujeto del feminismo

⁷⁸ Así comienza el Artículo 1 de dicha Ley según el Boletín Oficial del Estado: “La presente Ley tiene por objeto actuar contra la violencia que, como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre éstas por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia” (www.boe.es)

⁷⁹ En 2006, un grupo de feministas firman un manifiesto en el diario *El País* en el que celebran la aprobación de la Ley Orgánica Integral contra la Violencia de Género (LOIVG) pero al mismo tiempo muestran su preocupación por lo que consideran un exceso de medidas protectoras con las mujeres. Según estas, un proteccionismo excesivo podría implicar que las mujeres no son sujetos del todo autónomos. Dicho manifiesto iba firmado por: Empar Pineda, María Sanahuja y Manuela Carmena, juezas, Justa Montero y Cristina Garaizabal, feministas, Paloma Uría, Reyes Montiel y Uxue Barco, diputadas, y 200 mujeres más de toda España.

a una experiencia compartida por todas las mujeres que conlleva sufrir violencia de género o ser potenciales víctimas de esta bajo el patriarcado solo genera jerarquías entre las propias mujeres: aquellas que han sufrido violencia y aquellas que no, las mujeres que han escapado de una relación abusiva y las que no, aquellas que tienen la capacidad de enfrentarse a la violencia y aquellas que no, etc.⁸⁰ (Martínez 344). La propuesta de Martínez, en línea con la teoría sobre la vulnerabilidad de Judith Butler, reside en concebir esta última como una cualidad inherente a la condición humana, y no solo a ciertos grupos sociales y que vaya especialmente asociada a la feminidad. Pienso que esta concepción es problemática, en tanto que cae en el relativismo e ignora la violencia real y simbólica que sufren las mujeres. No estoy de acuerdo en que reconocer la realidad material de las mujeres lleve a victimizarlas e impida la creación de lazos solidarios entre ellas y otros individuos sujetos a ser vulnerables. La historia reciente ha demostrado lo contrario: casos de sentencias judiciales injustas como el de “la manada”, en el que cinco jóvenes violaron en grupo a una chica de 18 años en los Sanfermines de 2016 han provocado una ola de indignación ciudadana y sobre todo de solidaridad entre mujeres. En muchas de estas protestas en toda España se repitió el lema “Hermana, yo sí te creo”, que ha terminado enraizando en la sociedad española como lema solidario ante casos de abuso sexual y violación que son puestos en duda por el poder judicial. En su ola reaccionaria contra el feminismo, la ultraderecha política se apropia del lema para atacar a algunas feministas de una forma ya clásica en el patriarcado: la burla y la ridiculización.

¿Cómo puede llamarse victimización a señalar desigualdades de género históricas? “Como afirma Gerda Lerner en su influyente *La creación del patriarcado*

⁸⁰ La traducción es mía.

(1986), “Es un craso error intentar conceptualizar a las mujeres esencialmente como víctimas. Hacerlo oscurece lo que debe asumirse como un hecho de la situación histórica de las mujeres” (21). Actualmente, por ejemplo, reconocer que las mujeres son más vulnerables a sufrir violencia sexual que los hombres no es victimización, sino una realidad material a la que está expuesta en mayor o menor medida la mitad de la población mundial por el hecho de su sexo. El sujeto del feminismo se ha ido transformando en función del periodo histórico y de los frentes abiertos que tenían las mujeres en cada periodo. Si en los años 80 del pasado siglo se consiguieron derechos como la ley del divorcio y una ley de plazos para el aborto, por no irme muy atrás, en 2022 existen antiguos y nuevos retos a conseguir para las mujeres, no solo para el feminismo institucional, que ha de redactar las leyes y tiene en su contra a toda la reacción política de las derechas,⁸¹ sino para el feminismo que se ejerce en casa (como diría Sara Ahmed). Actualmente, con el controvertido ante-proyecto de Ley Trans que permitiría la autodeterminación de género, un amplio sector del feminismo y del colectivo queer en España problematiza sobre qué es una mujer y se cuestiona el dimorfismo sexual que lleva ocurriendo seiscientos millones de años de reproducción sexual binaria.

⁸¹ Desde que en 2019 se formó el gobierno de coalición de izquierdas formado por el Partido Socialista y Unidas Podemos, su Ministerio de Igualdad está siendo una de las carteras más criticadas y sus propuestas las más perseguidas. Entre ellas están la ampliación de la actual ley del aborto, que permitiría a las adolescentes de 16 y 17 años interrumpir su embarazo sin necesidad de consentimiento paterno, penalizar la gestación subrogada, dar una baja laboral a mujeres con menstruaciones dolorosas y la no menos polémica conocida como Ley Trans, que permitiría “el cambio de sexo sin necesidad de pruebas médicas o psicológicas, y recoge como único requisito para el cambio en el Registro Civil la ‘declaración expresa’ de la persona” (El Confidencial). Este ante-proyecto de ley ha provocado el rechazo en las propias filas de sus socios de gobierno (el Partido Socialista), los partidos conservadores y de extrema derecha, así como de numerosas feministas que ven en la autodeterminación de género lo que han convenido en llamar “un borrado de las mujeres”. Para más información, ir a la página web de la plataforma: <https://contraelborradodelasmujeres.org>

Volviendo la mirada al personaje de Marcela en *Amador*, esta es un buen ejemplo de que el sujeto del feminismo “mujer blanca heterosexual ama de casa y madre” queda obsoleto a comienzos de los años 90, coincidiendo también con una mayor llegada de inmigrantes sudamericanos a España. Esta irrupción, junto con las reivindicaciones de los nuevos feminismos mencionados más arriba, propicia que a partir de 2003 se introduzca “de manera general y pública en el mundo académico y político la triple discriminación, género, etnia, clase social (mujer, inmigrante y trabajadora), y se la eleva a la categoría desde la que hay que interpretar, entender y enfocar las intervenciones con las mujeres inmigradas” (Expósito 212). Por su condición de inmigrante irregular, esta sin duda se encuentra en una situación de vulnerabilidad, y en su caso, sí concuerdo con María Martínez cuando afirma que “the vulnerable woman subject is no longer an agentless subject” (346), en tanto que la joven inmigrante recupera su agencia al romper lazos con Nelson y comienza con ilusión una nueva vida con su futuro hijo/a. Esta no estará exenta de dificultades, pero al menos ahora tendrá total control de su cuerpo y de las decisiones que tome. A esto contribuye, sin duda, la relación que entabla con Amador, quien a través de las conversaciones que ambos mantienen, parece ir poco a poco despejando las dudas de la joven sobre qué debe hacer. Con esto no quiero decir que Amador aconseje a Marcela o la instruya en modo alguno. Su influencia es mucho más sutil, y tiene más que ver con un aprendizaje recíproco, sobre formas de entender la vida, y en cómo Marcela aplica ese conocimiento para crecer y por fin verse a sí misma. Un símbolo clave de esa búsqueda está el puzzle que Amador se dedica a completar mientras está postrado en su cama. Marcela no comprende la molestia que se toma el hombre en unir las piezas de un rompecabezas cuando podía haber comprado la fotografía ya hecha. Amador entonces le

responde: “No es lo mismo. Con la vida pasa también. Antes de nacer tú ya tienes todas las piezas, y a ti te toca ir colocándolas todas en su sitio, no te creas que es más complicado” (21:55-22:04). Marcela: “A mí no me dieron nada” (22:13-22:17). La amarga respuesta de Marcela recuerda que forma parte de los desposeídos del Sur Global, que nació sin las herramientas para vivir una existencia próspera y libre de preocupaciones económicas. Sin embargo, Amador se refiere a las piezas del puzle, no como capital económico heredado, sino más bien como símil del destino de cada individuo, de las cartas que le son dadas al nacer, de cómo encontrar el camino y el sitio de uno. Para Amador, cada persona tiene la obligación de auto-conocerse utilizando sus propios instrumentos, no los de otros, algo que acaba haciendo Marcela: “A ti te las dieron también, lo que pasa es que no lo sabes, pero las tienes, y es tu responsabilidad saber dónde va cada una” (22:19-22:27). Cuando, más tarde, Marcela descubre el cuerpo de Amador en la cama, este aún sostiene en su mano rígida una de las piezas del puzle. La joven, quien se entera por la hija de Amador de que a este “no le gusta dejar nada a medias”, comprende que es tarea de ella ahora terminar el puzle por él, y de paso, tomar sus propias decisiones y encontrar su camino. De nuevo, la inmigrante que busca respuestas mirando las nubes sentada en un autobús, encontrará fin a la culpabilidad que siente por no dar sepultura al cuerpo de Amador terminando y enmarcando el puzle que él no pudo terminar. De esta forma, encapsulando el mar y las nubes del paisaje que conforma el puzle en los límites de un cuadro, Marcela termina simbólicamente por ordenar y dar sentido a las piezas que componen su vida. La escena final en el parque será el colofón para terminar con la fragmentación del espacio privado del piso de Amador. Fuera del espacio de trabajo, Marcela y la prostituta vuelven a encontrarse, esta

vez sin constricciones, anónimas, en una localización, –el parque– distintiva como punto de encuentro para trabajadoras migrantes que comparten sus experiencias y acumulan resistencias.

Conclusiones

El personaje de Marcela en *Amador* es representativo de la transformación que ha acaecido respecto a las características de las personas migrantes en España en las últimas tres décadas. Como afirma Floya Anthias: “Today, there are a range of posible categories of population involved: they include refugees and asylum seekers; new commuter migrants; profesional and skilled migrants; and undocumented migrants” (6). En este último grupo se encuentra Marcela, y con ella, se produce una serie de alteraciones en las relaciones de identidad y pertenencia respecto a su país de origen y el de acogida. En el film, esta re-organización de la nueva identidad de la migrante es propuesta, a mi parecer, mediante la metáfora del puzle: todos los seres humanos nacemos con unas piezas que nos vienen dadas y a lo largo de la vida tenemos que ir colocándolas en su sitio para saber quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el mundo. ¿Qué ocurre? Pues que las piezas de Marcela, para empezar, no son literalmente tuyas, sino de otro, del hombre que cuida, y aunque termine por colocarlas ella, no deja de ser el puzle de otro, lo que nos devuelve a la premisa de Audre Lorde: “the master’s tools will never dismantle the master’s house”. Es decir, que aunque uno de los mensajes del film pueda ser que los inmigrantes vienen a aliviar el proceso de envejecimiento de la población española con nuevos nacimientos, el mismo *Amador* lo deja claro: el sitio que él deja al morir es para el hijo no-nato de Marcela, no para Marcela. Su plaza pasa de un hombre autóctono a un hombre

inmigrante, pues la película insinúa en la conclusión que el hijo que espera Marcela se llamará también Amador. Un hombre, eso sí, que será español de pleno derecho y que podrá ejercer “trabajos de hombres” en espacios públicos, no trabajos feminizados y en la sombra como su madre. Aquí, Marcela es considerada “soporte de la nación” en tanto que madre de un futuro ciudadano, pero se la desposee de nacionalidad propia. La realidad material de esta sigue estando marcada por las categorías de género, etnia, clase social y estatus migratorio. Es decir, las mujeres como Marcela siguen siendo invisibles en la sociedad española, al igual que el trabajo de cuidados sigue siendo una tarea desempeñada por mujeres mayoritariamente.

El film también iguala en cierto modo los trabajos que realizan Marcela y Puri, la trabajadora sexual. Cuando acude por primera vez al piso de Amador, Puri contesta a Marcela que ella también cuida de él, legitimando que los hombres puedan seguir usando, como un derecho, los cuerpos de las mujeres para su satisfacción personal previo pago. No es un tema nuevo el de la prostitución en el cine de León de Aranoa, quien lo trató como tema central en *Princesas* (2005), y que aparece de soslayo en *Los lunes al sol* (2002) cuando el protagonista, Santa, contrata asiduamente los servicios sexuales de una madre soltera que, como Puri en *Amador*, lo hace “por necesidad”. El hecho de que Puri tenga cierta edad, ya no pueda competir con las “que vienen de fuera” y que no ejerza su oficio de manera forzada por un proxeneta, arroja una luz amable sobre su personaje. No podía ser de otra forma, ya que haber recurrido a una prostituta joven y/o explotada sexualmente, hubiese dejado en mal lugar a Amador. Sin embargo, no deja de resultar contradictorio que en el caso de este personaje se legitime la cosificación del cuerpo femenino en nombre de los cuidados, mientras que en el caso de Marcela se aboga por la

emancipación corporal y material de su pareja. El acceso al cuerpo femenino como mercancía no se problematiza en el film, más al contrario, se contempla como algo legítimo, una necesidad más de cuidados, como la de ser lavado o alimentado. Es cierto que en la escena final, el parque constituye un espacio público de socialización y visibilidad, a la vez que un punto de partida para Marcela, pero esto no quiere decir que las dos mujeres abandonen para siempre su condición precaria y salgan del circuito cerrado de sus espacios privados invisibles a partir de ese momento. Esta será, sin duda, una tarea difícil para Marcela, condicionada por su estatus migratorio y la discriminación que sufrirá con toda seguridad por mor de su origen, clase social y género.

En este capítulo, se han visto los efectos que la crisis económica de 2008 ha tenido sobre las mujeres representadas en tres producciones fílmicas. En los tres casos, sus protagonistas han sufrido un proceso de desarraigo y pérdida provocados por la lógica neoliberal que afecta de manera distinta a mujeres que a hombres, entre otros factores, por el peso que sigue teniendo el trabajo de los cuidados para ellas. Los procesos de pérdida que atraviesan las protagonistas evidencian el conflicto actual entre el proceso de acumulación de capital y el de sostenibilidad de la vida. En *El olivo* (2016), Alma se erige en salvaguarda de unos valores familiares materiales y simbólicos casi extintos, que la crisis arrebató de la forma más cruel. El progresivo deterioro de la salud de su abuelo Ramón en paralelo al desarraigo del olivo familiar milenario ponen frente a frente dos formas diametralmente opuestas de entender la vida: una basada en la ecodependencia y la interdependencia de seres humanos y naturaleza, y otra basada en la acumulación de capital y el crecimiento ilimitado a costa de los recursos naturales. Por otro lado, es Alma como sujeto femenino protagonista, quien lucha por mantener al abuelo en el hogar

familiar y no ingresarlo en una residencia como quieren sus dos hijos varones. Es Alma quien entiende que lo que aflige a su abuelo es haber arrancado y vendido un olivo familiar que no concibe como suyo, sino como un patrimonio incalculable que ha de seguir preservándose por las generaciones venideras encarnadas por Alma. Esta invitación a mejorar el futuro abanderado por un cuerpo femenino evoca el eslogan “the future is female”, acuñado por las lesbianas separatistas americanas de los 70. Recientemente recuperado y puesto en boga gracias a un discurso de Hillary Clinton, la frase se comercializa en camisetas al tiempo que reivindica un mundo más justo para las mujeres en un tiempo en que sus derechos reproductivos están en entredicho en EE.UU.

La misma lógica refractaria al sostenimiento de la vida se evidencia en *Techo y comida* (2015), donde Rocío y su hijo Adrián se ven desahuciados del piso de alquiler en el que viven. Al igual que ocurre en *El olivo*, la protagonista sufre un proceso de desarraigo, pues le son arrebatados dos bienes básicos para la subsistencia como son un techo bajo el que vivir, y alimento para ella y su hijo, lo que la obliga a abandonar la vivienda en la conclusión. Como madre soltera, Rocío constituye la única fuente de ingresos en su hogar monomarental, y al llevar meses desempleada, su situación se vuelve límite. El trabajo asalariado sería su vía principal de acceso a derechos, ya que las ayudas económicas que provee el estado a personas en su situación no llegan, y si llegan ya será tarde. Su caso es un ejemplo más de cómo el estado utiliza la división sexual del trabajo para que la tarea de cuidados siga recayendo en los hogares y las mujeres. Este conflicto irresoluble entre capital y vida se caracteriza, asimismo, por la invisibilidad de las personas que sufren un proceso de desahucio como el que retrata el film. Por el estigma social que conlleva, los afectados como Rocío sufren su problema en silencio,

también porque saben que en una sociedad individualista como la actual se ha adoctrinado para creer que cada uno tiene lo que se merece, y se ha agudizado la ausencia de una gestión colectiva del bienestar.

Desarraigo es también lo que siente la inmigrante latinoamericana a la que representa Marcela, quien tiene que encontrar su nueva identidad en el país de acogida. Como muchas mujeres en situación migratoria irregular en España, su única salida laboral es cuidar de una persona mayor, lo cual la expone a una indefensión total para negociar su sueldo o aspirar a derecho alguno. Las tareas de cuidados que realiza se consideran, por darse en el espacio privado y no ser remuneradas, actividades residuales respecto de las de mercado. Por tanto, quienes las realizan son a menudo invisibles, a pesar de que la experiencia y el conocimiento siempre son situados y se dan en cuerpos concretos, incluso cuerpos sin vida como el de Amador, que sin saberlo ayuda a Marcela a emanciparse. El film también muestra lo que se ha dado en llamar ‘crisis de los cuidados’ en el Norte global, por la que se externaliza y mercantiliza una gran parte del trabajo que antes se hacía gratuitamente en los hogares. Por otro lado, la separación de Marcela de Nelson supone para ella romper con un patrón de dominación patriarcal del que ella formaba parte a través de la cadena de trabajo inmigrante que controla Nelson. Al romper esta cadena de trabajo precario, Marcela escapa, aunque sea temporalmente, de la invisibilidad y la sumisión domésticas para empezar un proyecto vital propio. Su personaje, además, representa la mayor diversidad social que existe en España desde las tres últimas décadas, con lo cual ya no existe “un mítico sujeto oprimido homogéneo cuya óptica sea preferible” (Pérez Orozco 69) cuando se trata de hacer un análisis con las gafas moradas de género. En la actualidad, existen muchas realidades distintas que hay

que reconocer, y las mujeres siguen enfrentándose a retos viejos y otros más nuevos. Como afirma la economista Amaia Pérez Orozco: “(la crisis) en el comienzo pudo golpear más duramente a los hombres, la dinámica posterior, así como el peor punto de partida hacen que podamos afirmar sin género de dudas que la crisis tiene un mayor impacto sobre las mujeres. Como siempre: “las mujeres, peor” (62). Estas tres películas son ejemplos representativos de cómo las mujeres lo tienen más difícil durante tiempos de crisis porque también parten de una situación de desventaja. También reflejan lo que aún viene ocurriendo en la realidad, y es que las mujeres siguen ocupándose mayoritariamente de las tareas de cuidados y que aún, pese a los enormes pasos dados para erradicar la desigualdad de género, se sigue asociando el carácter femenino con la preservación y la conservación de aquello que han conquistado los hombres. Desde el ecofeminismo se insta a universalizar estos atributos y prácticas, porque haciéndolo las tareas que tradicionalmente realizan las mujeres tendrían el estatus y el prestigio del que disfrutaban los hombres. Pero ya se sabe que estos cambios se producen muy lentamente. Como mantiene Alicia Puleo, no se trata de exhortar a una vuelta ingenua a la pureza de los orígenes, sobre todo cuando estamos en un punto de no-retorno en cuanto a emergencia climática. Se trata de alcanzar una ética del cuidado postgenérica y ecológica, que respete las conexiones del proceso de los sentimientos, el intelecto y la racionalidad práctica. Alma, Rocío y Marcela pueden ser la nueva Ariadna. Ya no se quedan esperando a que actúe el héroe, sino que quieren ser protagonistas del cambio para transformar la cultura.

CAPÍTULO IV: DE UNA CRISIS A OTRA: LOS EFECTOS DE LA PANDEMIA DEL COVID-19 EN LAS MUJERES

La crisis de 2008 y la crisis sanitaria del COVID-19: diferencias y similitudes

En los capítulos anteriores, mi análisis se centró en cómo se representa a las mujeres en diversos productos culturales durante la crisis económica de 2008. Cuando la economía española estaba ya recuperándose del impacto de esta recesión global, irrumpió la pandemia del COVID-19 a principios de 2020, frenando así más de cinco años de crecimiento. ¿Cómo ha afectado el periodo más duro de la crisis sanitaria a las mujeres en España? ¿Qué repercusiones sociales, políticas y económicas ha tenido esta pandemia para las mujeres? Antes de entrar en esta cuestión, hay que señalar algunas diferencias entre la crisis provocada por el Covid y la que se inició con la quiebra de Lehman Brothers en septiembre de 2008. En primer lugar, hay que destacar la rapidez con la que se adoptan medidas una vez que se declara el estado de alarma el 15 de marzo de 2020 ante la aparición del coronavirus, lo que lleva a pasar “en tan solo una semana de una vida normal a estar confinados en casa” (Rebolledo 39). Hasta esa fecha y pese a que ya hay casos de Covid en la península desde el 24 de febrero, no se suspende el calendario de celebraciones, encuentros deportivos y demás concentraciones multitudinarias, incluida la marcha por el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Para entonces, ya “hay 1.231 casos y 30 fallecidos en España” (Rebolledo).

De acuerdo con el catedrático de Análisis Económico de la Universidad de Valencia, Rafael Doménech, “la crisis de 2008 fue consecuencia de una serie de desequilibrios que se acumularon en muchas economías al mismo tiempo, como consecuencia de una burbuja inmobiliaria y financiera, con un elevado nivel de

endeudamiento de empresas y hogares, y un exceso apalancamiento de buena parte del sistema financiero” (bbvaresearch.com). La crisis sanitaria reciente, en cambio, se trata de un evento inesperado, similar a una catástrofe natural, y “por el momento, su carácter es cíclico, no sistémico, con destrucción tanto de oferta como de demanda, además de que fue más abrupta” (bbvaresearch.com). La situación de partida de la economía a principios de 2020 era, como mencioné antes, de recuperación, y por lo tanto, diferente a la que precedió el estallido de la burbuja inmobiliaria. Las familias y empresas estaban menos endeudadas, y el sistema financiero, tras el rescate, estaba más saneado en 2020 que hace una década. Sin embargo, en lo que se refiere a la rápida destrucción de empleo y al endeudamiento público, ambas crisis son similares. Mientras que la recesión de 2008 fue “una crisis de demanda generada por la desconfianza, la crisis del Covid comenzó siendo una crisis de oferta: las fábricas chinas cerraron por la emergencia sanitaria y eso llevó a que muchas empresas occidentales se quedaran sin componentes. En una segunda fase, se creó una gran crisis de demanda, porque debido al confinamiento no había consumo, y eso provocó un desempleo tremendo” (Niederleytner ieb.es). Ante esto, el gobierno de coalición de izquierdas actual puso en marcha un plan de recuperación que conlleva una inyección de capital de hasta 140.000 millones de euros y una agenda cuyo cuarto eje se centra en la igualdad de género. Sorprende que, entre las medidas para reavivar la inversión pública y privada, así como reorientar el modelo productivo, tenga cabida una serie de proposiciones que pretenden “elevar la tasa de empleo femenino, mejorar, fortalecer y reorganizar el sistema de cuidados de larga duración, elevar el potencial educativo, la igualdad de oportunidades y reducir la brecha digital” (mineco.gob.es). Estas medidas revelan hasta qué punto son importantes las políticas de

género en la agenda del gobierno de coalición actual, y en concreto del Ministerio de Igualdad. Su ministra, Irene Montero, ha sido desde que juró su cargo en 2020 objeto de ataques misóginos y clasistas viralizados en redes sociales y reproducidos por medios de comunicación y representantes de la derecha y la ultraderecha⁸². Este acoso reproduce el que ya sufrió su antecesora en el cargo, la ministra más joven de la historia de España, Bibiana Aído (31 años), cuando se creó el Ministerio por primera vez en 2008. Su juventud y el cargo que ocupaba, al que los sectores conservadores ridiculizaban llamándolo “Ministerio de Igual-da”, la convirtieron en blanco de descalificativos y comentarios misóginos. El hecho de que estas dos ministras y otras mujeres jóvenes de su gabinete sean el objeto constante de bulos, vejaciones, insultos y calumnias en diversos foros, evidencia que existe aún una resistencia poderosísima y alarmante a cualquier medida que pretenda mejorar la vida de las mujeres. En otras palabras, la reacción desmesurada de un sector social y político conservador que niega la existencia de la violencia de género solo constata lo errado del post-feminismo occidental que sostiene que ya habíamos alcanzado la igualdad, que por lo tanto el feminismo no tenía ya razón de ser. Solo un dato muy revelador: España es el primer país de Europa en consumo de prostitución, y el tercero en el mundo (www.público.es). Cuando cuatro de cada diez hombres en España admiten haber pagado por acceder al cuerpo de una mujer, se explica entonces que la misoginia llegue hasta el Congreso, más si cabe, cuando algunas de las tramas corruptas destapadas en los últimos años, celebraban salir airoso de una

⁸² Su caso recuerda al de la representante demócrata estadounidense por Nueva York Alexandria Ocasio Cortez (elegida en 2019), quien, como Irene Montero, ha sido vilipendiada en los medios y las redes sociales, así como por la derecha política por sus orígenes humildes y expresar su orgullo de clase trabajadora. Irene Montero y AOC ejercieron de cajera de supermercado y camarera respectivamente antes de dedicarse a la política de manera profesional. Ambas han sufrido y continúan sufriendo hoy en día ataques misóginos y clasistas por el hecho de ser mujeres jóvenes de clase trabajadora en un espacio tradicionalmente copado por hombres blancos de mediana edad y alto poder adquisitivo.

declaración judicial con un “volquete de putas”⁸³. En suma, cuando la mera existencia de un Ministerio de Igualdad provoca recelo y rechazo en una amplia bancada de los políticos en el Congreso, es que aún queda mucho por hacer.

El efecto de la crisis derivada del Covid en las mujeres

¿En qué medida ha afectado la pandemia del Covid a las mujeres en España?

Según el Instituto de las Mujeres, esta ha profundizado aún más en la brecha de género debido a varios factores: “la sobrecarga del trabajo sanitario y de servicios esenciales, la centralidad de las tareas de cuidados, la mayor precariedad y pobreza laboral, y un aumento del riesgo de violencia de género derivado del confinamiento” (3). Las mujeres representan el 70% de los trabajadores sanitarios en todo el mundo, y esto coloca en primera línea de asistencia a enfermeras y auxiliares de geriatría que han estado más expuestas al virus y a las secuelas psíquicas y emocionales derivadas de esta exposición prolongada. A estas profesionales “se suman limpiadoras, dependientas, cajeras de tiendas de alimentación y supermercados, así como empleadas del hogar y cuidadoras” (www.cpage.mpr.gob.es 6), empleos feminizados que se han enfrentado también a esta crisis en primera línea. Respecto a las mujeres que se encuentran al otro lado de los cuidados, es decir, las pacientes, un estudio publicado el 12 de marzo de 2021 en el Observatorio de Salud de las Mujeres por la catedrática de Medicina Preventiva María Teresa Ruiz Cantero señala lo siguiente: que, pese a que al comienzo de la pandemia parecía haber una mayor mortalidad por Covid-19 en hombres, existían lagunas “dadas la

⁸³ El hombre que pronunció semejante frase es actualmente presidente de la Cámara de Comercio de Madrid: Alejandro Halfter Gallego. En 2015, el diario *El Mundo* desveló “el testimonio de un guardia civil imputado en el llamado ‘caso espías’ que aseguró que Halfter (consejero de la Comunidad de Madrid de 2007 a 2012) le dijo: “Habéis declarado muy bien, hay que celebrarlo con un volquete de putas”, tratando de no incriminar en la trama (corrupta) al exconsejero Francisco Granados, según relató el policía ante el juez” (el periódico.com).

escasez de estadísticas y datos clínicos y, en la práctica, los datos revelarían incluso que ha existido cierta preeminencia en un primer momento a la hora de evaluar, diagnosticar y tratar gracias al conocimiento de los síntomas más habituales en hombres, en detrimento de las mujeres” (elmundo.es). Es decir, al limitar las pruebas sintomáticas a patrones comunes en los hombres, se obviaron aquellos más propicios en las mujeres, con lo que durante el periodo de confinamiento de enero a mayo de 2020 “fallecieron más mujeres sin confirmación diagnóstica (...), mientras que más hombres fallecieron por Covid-19 con prueba diagnóstica confirmada” (elmundo.es).

En lo que respecta al empleo, la crisis económica provocada por la pandemia ha agravado la situación laboral ya precaria de las mujeres españolas, que padecen una tasa de temporalidad más alta que los hombres y una brecha salarial del 11,7% (Instituto de la mujer). A nivel mundial, “cerca de cincuenta millones de mujeres han caído en la pobreza como consecuencia de la crisis económica originada por la pandemia de la covid-19”, según asegura la vicedirectora ejecutiva de la ONU-Mujeres, Anita Bhatia (Otazu). Si en el capítulo anterior me refería al tema de los cuidados como uno de los marcadores de desigualdad de género más sobresalientes en España, ha de señalarse que precisamente un sector muy vulnerable como es el de las trabajadoras del hogar, se ha visto aún más precarizado durante los meses más duros de la pandemia. Como recogen datos del Instituto de la mujer, las empleadas de hogar se han visto desprotegidas ante “la existencia del despido por desistimiento, la no inclusión plena en el régimen general de la Seguridad Social, el no reconocimiento de la prestación por desempleo y el elevado nivel de exposición al contagio” (10)⁸⁴. En términos generales de empleo, el desempleo ha

⁸⁴ El mes de septiembre de 2022 el gobierno de España aprobó un “real decreto ley que da derecho a desempleo a las empleadas de hogar, que comenzarán a cotizar por ese concepto desde el 1 de octubre”

aumentado para los hombres en un 13,2% (siendo el sector más alto el de la construcción), mientras que para las mujeres ha sido del 6.5%. Sin embargo, aún pesa la histórica dificultad de las mujeres de acceso al empleo, que sumado a un mayor impacto de la crisis en los sectores del comercio, el turismo y la hostelería, hacen que su recuperación sea más lenta.

Por otra parte, en lo que se refiere a la violencia de género, el Ministerio de Igualdad ha realizado un estudio que revela cómo la pandemia ha potenciado ciertos factores que contribuyen a un aumento de la violencia machista, así como a un mayor número de suicidios de mujeres que de hombres durante 2020. El confinamiento ha contribuido a fomentar las herramientas que utilizan los maltratadores con sus víctimas: aislamiento, control, y justificación de su conducta. Además, el hecho de convivir con su agresor ha limitado el acceso de las mujeres a los recursos asistenciales, ha disminuido sus opciones de salir de la violencia a través de la separación y la denuncia, y ha potenciado la percepción de impunidad de los agresores (violenciagenero.igualdad.gob.es 26). Si bien durante el confinamiento “la pandemia ha creado unas circunstancias que han dado lugar a una disminución significativa del número de homicidios por violencia de género (...), los homicidios de mujeres por otras causas distintas aumentan (3). La restricción total de movimiento provocada por el confinamiento explica la disminución del 11,9% de los homicidios por violencia de género respecto a la media de 2015 a 2019 (14,6%), los cuales vuelven a aumentar en agosto de ese mismo año. Este incremento

(efe.com). Las trabajadoras domésticas logran así un derecho histórico, pues además, el decreto “también restringe la figura del desistimiento, que permitía el despido sin justificar causa alguna (...) y a partir de ahora el empleador deberá acreditar los motivos que puedan dar lugar a la finalización del contrato” (efe.com). Aún no se han concretado los determinados supuestos para que las familias aleguen un despido, de manera que habrá que ver si estas medidas son realmente efectivas, y si de hecho los empleadores se atienen a la legalidad vigente.

puede estar relacionado, de nuevo, con el levantamiento de las restricciones generadas por la pandemia y la relación directa entre la pérdida de control del agresor y una mayor movilidad de la víctima.

En relación con esto último, el aumento de la violencia sexual en forma de violaciones grupales se ha vuelto preocupante en años recientes en España. En un artículo publicado en el diario *Público*, se alerta de un crecimiento de estos delitos de hasta un 34% en 2021 con respecto al año anterior, el más marcado por la pandemia. Aunque el artículo señala que “no hay datos oficiales que concreten las cifras sobre las agresiones sexuales en grupo” (Vasco), también informa que actualmente se denuncian más estos delitos debido a las políticas activas de concienciación social. El fin de las restricciones por la pandemia junto con el factor estacional confluyen para favorecer el aumento de estas agresiones: “La mayoría se concentran en los meses de primavera y verano ya que estas agresiones sexuales se cometen en un marco de entretenimiento y ocio” (Vasco). La pornografía y la negación de la violencia machista están entre las causas que explican por qué se producen este tipo de delitos. En los últimos años, el auge de la extrema derecha en España viene alimentando una campaña contra cualquier propuesta que pretenda mejorar la vida de las mujeres y avanzar una agenda de igualdad. La creencia de que la violencia machista es un invento ideológico está cada vez más extendida entre los jóvenes (un 20% lo piensa), y la normalización de la pornografía hace que su contenido, a menudo muy violento hacia las mujeres, se reproduzca en espacios públicos donde los perpetradores se sienten legitimados por un ambiente festivo donde “todo vale”.

Con este estado de cosas se afronta un periodo postpandemia incierto en lo que refiere a la salud en el planeta, pues según la ONU, “las enfermedades infecciosas siguen

siendo un peligro que acecha a todos los países” (news.un.org). A la vista de la mutabilidad de la variante ómicron, así como de la reciente aparición de la viruela del mono, esto no parece sino confirmar que se ha abierto la caja de Pandora de este tipo de enfermedades, y que estas formarán parte del nuevo paisaje de amenazas globales. Por otro lado, el confinamiento impuesto por el Covid-19 en España (y el mundo), no fue obstáculo para frenar la creación artística y su necesidad de plasmar la incertidumbre, el dolor, la alienación y la desesperación presentes en los meses más duros de las restricciones. Algunas de estas creaciones surgieron en pleno confinamiento, y otras un año más tarde, cuando las medidas se volvieron más laxas.

Productos culturales surgidos a la luz de la pandemia

A continuación, referiré algunos de los productos culturales nacidos a la luz de un periodo excepcional de la historia reciente en España. Sin embargo, antes de hacerlo, he de aclarar que las obras fílmicas (tanto los documentales como los productos de ficción) que destaco en el siguiente apartado no se distinguen por representar el desigual impacto de la pandemia en hombres y mujeres, y por tanto, ninguna de ellas permite aplicar un enfoque de género como el que he venido haciendo hasta ahora. Creo que el hecho que explica que estos productos audiovisuales no reflejen los efectos dispares que la propia enfermedad y el confinamiento han tenido en hombres y mujeres radica en que los autores de las obras producidas durante los meses más duros del estado de alarma – cuando se producían más fallecimientos y apenas se vislumbraba la magnitud de la pandemia– han querido destacar por encima de todo la tragedia, el miedo y la incertidumbre de esos días, sin distinción de sexo. Trazando un paralelismo con las películas de temática apocalíptica, ya sean hollywoodienses o producciones españolas

más modestas, el fin de mundo (independientemente de si llega en forma de pandemia, invasión extraterrestre, impacto de un meteorito, etc.) afecta a toda la humanidad sin excepciones, recordando la universalidad de la muerte, como ya lo hacían las danzas medievales del mismo nombre. Esta idea del poder igualatorio de la pandemia, que no distingue entre sexos, razas, ni clases sociales, es la que guía la gran mayoría de las obras filmicas que señalo a continuación, ya que, insisto, el objetivo de las mismas es reflejar el impacto que el Covid ha tenido sobre el conjunto de los ciudadanos.

Testimonios de la pandemia: documentales

En el terreno audiovisual han surgido una serie de documentales que dan testimonio del drama humano que padecieron los afectados por el Covid durante las primeras semanas de contagio y transmisión. De estos, quizá el más llamativo es *2020*, del director Hernán Zin, un film documental que retrata la crisis sanitaria desde varios frentes: hospitales, ambulancias, residencias de ancianos, morgues, y controles policiales. La película se centra en Madrid, y pone rostro humano a las cifras y estadísticas de enfermos y fallecidos que daban los medios de comunicación en el periodo de marzo a junio de 2020. Recoge, entre otros, los testimonios de un trabajador del Hospital de Torrejón de Ardoz (Madrid), donde se atendió al primer paciente de coronavirus en España, un ‘sintecho’, un enterrador del cementerio de La Almudena, la gerente del Hospital Doce de Octubre, y una mujer que sacó a su madre de una residencia de ancianos donde habían muerto ya 100 residentes por Covid. *2020* recibió varios galardones en ese mismo año, incluyendo el Premio Forqué a mejor documental.

Otros reportajes se centraron en cómo afectó la enfermedad a los ancianos, los más vulnerables ante la pandemia, sobre todo en la primera ola, donde se estima que

entre marzo y junio de 2020 murieron 20.268 personas en residencias de servicios sociales (de mayores y de discapacidad). *Coronavirus. Mayores, cuando el virus llegó a las residencias* es un documental de noviembre de 2020 dirigido por Teresa Martín que compara la experiencia de los afectados por el virus en zonas más pobladas de España (pueblos cercanos a Madrid) y en territorios muy despoblados como Cedrillas, en la provincia de Teruel. En este pueblo de 647 habitantes, no se registró ni un solo contagio en la única residencia de ancianos existente, algo que ocurrió también en otros lugares de España con baja densidad de población. Lo contrario se vivió en residencias de grandes núcleos urbanos como Madrid, la comunidad autónoma con más fallecidos en residencias: 6.187. En la misma línea, el documental *La muerte más cruel* (2021), de Belén Verdugo, se pregunta “qué pasó en estos centros para que produjera tal nivel de mortalidad, y cuenta con los testimonios de los familiares que perdieron a sus seres más queridos, los trabajadores de los centros y expertos desde juristas a psicólogos” (www.seminci.es). *Testimonios de la Covid* (2020) es un reportaje de la Asociación Madrileña de Atención a la Dependencia (AMADE) en el que se denuncia “la falta de reconocimiento a los profesionales de las residencias de mayores en España” (www.65ymas.com). Dirigido por Sonia Villarroel, el objetivo del documental es reivindicar la labor de muchos trabajadores que no solo se volcaron con los ancianos en los peores meses de la pandemia, sino que en pueblos pequeños sufrieron el rechazo de algunos vecinos que temían contagiarse al menor contacto con estos trabajadores. También los hospitales y centros de salud, tanto públicos como privados, han sido prolíficos documentando las experiencias de sus profesionales sanitarios con pacientes de Covid. Quizá precisamente porque estos trabajadores estuvieron en primera línea de

lucha contra la enfermedad, quisieron no solo dejar constancia de sus vivencias durante la primera ola de la pandemia, sino reivindicar su rol esencial en una crisis global de esta magnitud. La clínica Universidad de Navarra, por ejemplo, produjo el documental *El viento de la muerte* (2020), con “la intención de concienciar a la población de las consecuencias del coronavirus y de la importancia de seguir siendo rigurosos con las medidas de prevención” (www.cun.es). Según la página web de la clínica, el documental se realizó con las imágenes de su propio archivo gráfico_durante el Covid: “contar con un equipo de Audiovisual en la propia Clínica permitió hacer un registro gráfico en formato profesional de video y foto de la vivencia dentro de las dos sedes de Pamplona y Madrid en un momento en el que el altísimo riesgo de contagio y la escasez de equipos de protección individual restringieron el acceso de los medios al escenario de la noticia” (cun.es). Se trata, pues, de un proyecto colaborativo donde no quiere destacarse ningún nombre en particular, de ahí que en los títulos de crédito solo aparezca el de la institución médica. Por su parte, el grupo de clínicas privado Ribera también produjo un documental dirigido por Miguel Vizcaíno titulado *COVID 19, la Historia de Nuestros Héroes*, en el que pacientes y profesionales sanitarios comparten con el espectador testimonios sobre los primeros meses de la pandemia en cuatro de los centros que la clínica tiene distribuidos por España. El documental se filmó durante la primera ola del Covid y se estrenó en cines el 17 de junio de 2021. El objetivo es, una vez más, reconocer la labor de los sanitarios, muchos de los cuales también perdieron su vida durante la pandemia, y al mismo tiempo dejar constancia del antes y el después que este periodo excepcional supuso para muchas personas.

La pandemia en clave de ficción: series, películas y narrativa

Entre las películas y series de ficción surgidas a propósito de la pandemia se encuentra *Madrid, interior* (2020), de Juan Cavestany. Se trata del primer largometraje español rodado durante el confinamiento, concretamente entre el 24 de marzo y el 24 de abril. El film cuenta con más de un centenar de colaboradores (tanto personas anónimas como actores famosos) que rodaron pequeñas piezas sobre su rutina diaria durante esos meses. El objetivo era mostrar las emociones de los participantes: “es un documental no sobre el coronavirus, sino sobre la vivencia íntima del confinamiento (...), con momentos dramáticos, cómicos, sobre todo tocados por la introspección, la espera, el miedo a veces” (www.el país.es). Precisamente, el director de *Madrid, interior* estaba trabajando en otro proyecto con el cineasta Álvaro Fernández Armero cuando ambos directores tuvieron que posponerlo al decretarse el estado de alarma. Entonces, este último puso en marcha una serie en la televisión pública española titulada *Diarios de la cuarentena*, rodada y emitida en abril de 2020. Esta consta de ocho episodios y fue filmada en diez hogares diferentes donde cada equipo interpretativo (en su mayoría parejas formadas por actores y actrices conocidos) contaba para la filmación con un iPhone, un micrófono, un trípode y un programa informático con el que enviar las imágenes al director. Al contrario que en el largometraje *Madrid, interior*, donde prima la introspección y la desnudez de los personajes, en *Diarios de la cuarentena* todas las tramas son ficticias y prima la comedia y la frescura en las relaciones.

Por su parte, en la cadena privada Telecinco se estrenó en marzo de 2021 la mini-serie *Besos al aire*, protagonizada por los conocidos actores Leonor Watling y Paco León. En sus dos únicos episodios, el argumento gira en torno a dos personajes

principales: la doctora Cabanas⁸⁵ (Watling) y Javi (León), un enfermero que se enamora de ella. La serie relata, además, la experiencia durante los primeros meses de pandemia de varias personas sin ningún vínculo entre sí, aunque todas ellas tienen como nexo de unión al enfermero Javi. En total se cuentan ocho historias que, según el entonces consejero delegado del grupo Mediaset, Paolo Vasile, quieren recordar al espectador “cómo en una situación extrema todos hemos hecho algo que no habríamos hecho en otras condiciones” (telecinco.es). De esta forma, la mini-serie conecta a personas a priori incompatibles, a las que la incertidumbre, el miedo, y el periodo de excepcionalidad provocados por la pandemia acaban uniendo: una chica vegana intima con un carnicero, una trabajadora de supermercado tiene una relación lésbica con su conflictiva vecina, el risueño e idealista enfermero Javi acaba conquistando a la distante y antipática Dra. Cabanas, y así hasta completar cinco historias más que reivindican el heroísmo de los sanitarios y representan el lema que se repetía en la calle cuando se decretó el estado de alarma: “la pandemia nos ha unido más y nos ha hecho más fuertes”. La serie refleja el idealismo y la esperanza de aquellos que pensaron ingenuamente que de la experiencia de la pandemia saldría una sociedad mejor, pero el tiempo ha demostrado que no ha sido así.

En cuanto a la narrativa española que trata el tema del coronavirus, destacan algunas novelas como la póstuma de Almudena Grandes, *Todo va a mejorar* (2022). Se trata de una distopía política en la que “un partido encabezado por un empresario llega al poder para imponer un estado totalitario donde el acceso a internet es restringido y se

⁸⁵ Pienso que este apellido recuerda al del renombrado cirujano español Pedro Cavadas, prolífico en los medios de comunicación que alaban sus exitosas operaciones de trasplantes y cirugías reconstructivas, las cuales han salvado la vida a multitud de pacientes de todo el mundo. La similitud del apellido no es casual, ya que se busca la asociación del personaje femenino con un profesional de prestigio internacional como Cavadas.

alternan sucesivas pandemias que se presentan como la excusa para imponer un sistema de vigilancia estatal” (infobae.com). Solamente un grupo de hombres y mujeres corrientes se atreven a cuestionar las mentiras del nuevo régimen. Por otro lado, *Cien años después* (2020) de Alberto Vázquez Figueroa se presenta como la primera novela basada en el coronavirus, en la que el escritor usa como punto de partida la efeméride del fin de la pandemia causada por la llamada ‘gripe española’ de 1912. Narrada en clave apocalíptica, la novela se centra en los miembros de una familia que, a su vez, constituye un reflejo social más amplio de deshumanización y falta de valores. A través de los errores y aciertos de esta familia, la novela se propone demostrar que la pandemia solo se superará cuando los miembros olviden sus diferencias y actúen unidos contra un frente común.

Marta Sanz, escritora cuya novela *Clavícula* examino en el segundo capítulo, también aporta su particular visión sobre los meses de confinamiento que vivió en su casa de Madrid en *Parte de mí* (2022). Se trata de un diario de la pandemia que surge de compilar las sucesivas entradas de la autora en Instagram bajo la etiqueta #ParteDeMí durante su confinamiento. En su diario, Sanz destaca la importancia de lo cotidiano a través de los objetos de su casa, los cuales adquieren un cariz nuevo durante el periodo excepcional de encierro. Así, objetos como el costurero de su abuela permiten a la autora enlazar estos con las historias de vida de personas esenciales en su vida. Primero la red social y después el diario ya publicado le sirven también a Sanz de plataforma para promocionar la novela que acababa de sacar (*pequeñas mujeres rojas*) justo antes de decretarse el estado de alarma y que no estaba generando ningún beneficio en las librerías desiertas en la primavera de 2020.

De las obras fílmicas que he mencionado más arriba, ninguna destaca por su calidad textual, pero como avancé anteriormente, tampoco hay en ellas una clara representación de cómo la pandemia ha afectado de forma diferente a hombres y a mujeres. Es comprensible, ya que el objetivo de estas obras es poner de relieve cómo la llegada del coronavirus y las medidas que tuvieron que adoptar los diferentes gobiernos afectaron a la ciudadanía en su conjunto, cómo la irrupción del coronavirus impactó en las vidas de todos, hombres y mujeres. Algunas obras lo abordan de una forma más introspectiva y reflexiva, y otras lo hacen simplemente con el ánimo de entretener al espectador. El poco tiempo transcurrido desde el fin de la pandemia tampoco permite la perspectiva necesaria para realizar un análisis más profundo de lo ocurrido. Así pues, a la hora de hacer un análisis textual voy a centrarme en una novela escrita en clave autobiográfica, protagonizada por una escritora y dramaturga joven cuya escritura se ve interrumpida por la pandemia del Covid: *Hermana. (Placer)*. En ella convergen muchos de los temas que he analizado en los capítulos anteriores y que iré desmenuzando a continuación. Pero, ante todo, me interesa lo que la narradora de esta novela en cuestión tiene en común con aquellas que protagonizan las novelas del segundo capítulo: la creación artística, la autoría, la escritura, y un malestar difícil de describir que conecta a una genealogía de escritoras españolas.

***Hermana. (Placer)* (2021), de María Folguera**

Tras el sugerente título de la novela se esconde una declaración de sororidad dirigida a su interlocutora a lo largo de la novela, una amiga cuyo nombre nunca se desvela, pero de quién se dan pistas que permiten rastrearla, pues el texto de María Folguera está escrito en clave autobiográfica y por tanto en primera persona. Eso sí, como

en toda autoficción, resulta difícil comprobar qué es fabulado y qué no, de modo que esta amiga puede ser una invención de la autora de la que esta se sirve para probar que es indispensable la búsqueda de una interlocutora en la literatura y en la vida. En todo caso, en ningún momento se desvela el nombre de esta amiga e interlocutora (usar la segunda persona ‘tú’ como en una relación epistolar le permite esta ocultación). En cuanto a la protagonista, al ser un texto autobiográfico, se trata de la propia autora: María Folguera. En la novela, se van alternando los capítulos de modo que, si en uno la protagonista se dirige a su amiga para recordar vivencias juntas y narrar sus experiencias como escritora, mujer y madre, en el siguiente capítulo, esta suele describir el proceso de escritura en la que se halla inmersa, que no es otro que una *Enciclopedia de los Buenos Ratos de las Escritoras*, del que hablaré más adelante.

La palabra “hermana” (del latín ‘germanus’: verdadero, auténtico) del título de la novela también alude a un sujeto más abierto y tiene una lectura más amplia: por un lado, constituye un homenaje que la autora rinde a la genealogía de escritoras españolas que componen su *Enciclopedia de los Buenos Ratos de las Escritoras*. De hecho, el texto evoca al de Carmen Martín Gaité *Nubosidad variable* (1992), una novela en la que dos amigas retoman su amistad a través de cartas donde se sinceran, cuentan sus deseos, decepciones y preocupaciones vitales. Este reencuentro también supone para ellas una especie de “revolución interior que irá creciendo a lo largo del libro” (anagrama-ed.es). Por otro lado, el apelativo “hermana” en la novela de Folguera es una invitación para establecer lazos de unión con todas las mujeres, un modo de expresar solidaridad y empatía con ellas, sobre todo hacia aquellas que vivieron en otro tiempo y sufrieron las constricciones de su época. “Hermana” recuerda también el lema repetido durante las

manifestaciones y concentraciones feministas recientes desde España hasta Latinoamérica: “hermana, yo sí te creo”, en referencia a la falta de credibilidad ante la justicia de una víctima de violencia sexual. Al sustantivo “hermana” acompaña entre paréntesis y separado por un punto el de “placer”. La razón para hacer este aparte está en la investigación que realiza la narradora sobre escritoras españolas, concretamente “nuestras autoras del canon, las maltrechas, heroicas, victimizadas, autoras del canon literario” (11). El objetivo de la *Enciclopedia de los Buenos Ratos de las Escritoras* es justamente, como su título indica, compendiar los momentos de goce y placer que vivieron algunas de las escritoras más sobresalientes de la literatura española y también rescatar la memoria de otras que han sido olvidadas. La narradora lo explica en la novela de esta forma: “A mí me parece que más que un canon hemos tenido un martirologio: Silvita metió la cabeza en el horno, Alfonsina se metió en el mar, Emilita enloqueció, Virginita se echó al río con piedras en el bolsillo. Lo que yo quiero, por el contrario, es recopilar sus momentos de triunfo. Pero no me refiero a triunfos laborales o editoriales. Me refiero a los momentos en que se lo pasaron bien” (11). Con esta premisa, la narradora explica el proyecto que va desgranando a lo largo de la novela, hasta que la pandemia del coronavirus irrumpe en la narración y trastoca la vida de la protagonista. El texto es un producto híbrido que consta de 34 capítulos sin título –tan solo van numerados– donde además del ‘yo’ real y el fabulado de María Folguera, confluyen las entradas de su *Enciclopedia* en las que glosa a escritoras que admira y con las que dialoga, reflexiones metaliterarias sobre el proceso de escritura, confesiones sobre la relación con su ex y su actual pareja, las dificultades de ser madre, así como las apelaciones que hace a su interlocutora y amiga en capítulos que evocan las relaciones

epistolares de algunas de las escritoras de su proyecto enciclopédico.

Revisión feminista de la memoria literaria femenina

La autora de la novela, María Folguera, es escritora, dramaturga, directora teatral y directora del Teatro Circo Price de Madrid. Ha dirigido una obra teatral con el nombre de *Elena Fortún*, que refiere en la novela *Hermana. (Placer)* con un nombre algo distinto: *Mi relación con Elena Fortún*. Quizá María Folguera se permite la licencia de cambiarle el nombre a la obra real para expresar la admiración personal que siente por Elena Fortún, una escritora madrileña cuyo verdadero nombre es Encarnación Aragonese y que en España es conocida sobre todo por sus historias para niños, en concreto la saga de Celia. La narradora explica que la obra de teatro surge debido al interés súbito que se produce a partir de 2016 por autoras españolas olvidadas o escritoras que fueron solo apreciadas en el ámbito de la literatura infantil, como la propia Fortún y Gloria Fuertes, por nombrar las dos más destacadas. De esta manera, siguiendo la estela de manifiestos feministas que se ponen de moda e inundan las librerías, se empiezan a reeditar autoras consideradas ‘menores’ por el canon con el objetivo de devolverles el lugar que nunca tuvieron en la literatura. La narradora de la novela cuenta cómo recibe el encargo del Centro Dramático Nacional de representar una obra sobre la vida de una de estas escritoras relegadas al olvido, y Folguera no elige a otra que a Elena Fortún. Tanto en entrevistas como en la propia novela, la escritora admite que siempre le había dado vergüenza reconocer a Fortún como su mayor influencia literaria, siendo como era conocida sobre todo como autora infantil. Es aquí cuando la narradora reconoce su

dificultad para encontrar referentes literarios femeninos, y no sabe qué contestar cuando le hacen esta pregunta en entrevistas: “Me preguntaban por mis mentores artísticos y tenía entonces que improvisar una manualidad, un collar de macarrones con purpurina, y bautizar cada macarrón, “Este se llama Chéjov, este se llama Melville”, cada cuenta del collar un nombre prestigioso y aceptable en un entorno serio. No era tan fácil con escritoras de literatura para niñas; no antes del año 2016 o 2017, cuando se popularizó la revisión feminista de la cultura general, y de repente las librerías empezaron a vender bolsos de tela donde ponía “Yo – corazón – Gloria Fuertes” (*Hermana. (Placer)* 32). María Folguera reconoce que la excelencia literaria es aún un coto vedado de los escritores varones, que son los que escriben literatura con mayúsculas; mientras que las escritoras producen novelas comerciales, pero no literatura. De ahí que para ser tomada en serio al principio de su carrera, Folguera se viese compelida a nombrar escritores consagrados del canon, y solo más tarde, con la reivindicación de escritoras olvidadas, esta pudiese confesar también la influencia literaria de Elena Fortún.

María Folguera forma parte de “una tendencia ya bastante asentada entre las dramaturgas de finales del siglo XX y principios del XXI consistente en la voluntad de recuperación de figuras históricas femeninas” (Monmeneu 99). Esta nueva actitud se produce tanto en la dramaturgia como en la narrativa, donde las novelistas señalan de forma directa las obras relevantes escritas por mujeres, y de esta forma van incluyéndolas en el canon; no uno paralelo al masculino, sino en el ya existente. A las escritoras españolas de renombre –Emilia Pardo Bazán, Carmen Laforet, Mercé Rodoreda, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité– se han unido recientemente influencias como Belén Gopegui y Marta Sanz (Touton 60). No solo se hace una puesta en valor de estas

escritoras como referentes, sino que se pone en cuestión el antropocentrismo dominante del canon literario en las obras mismas. En *Hermana. (Placer)*, su narradora se plantea lo problemático que resultaría incluir a escritores varones en su *Enciclopedia de Buenos Ratos* y se alegra de no tener que escribir sobre sus placeres y vicios, puesto que hoy en día algunos serían reprobables: “A este le gustaba beber absenta hasta desfallecer. A este más alto le gustaba mucho viajar en tren con una maletita y muñecas recortables, para entablar amistad con niñas menores de diez años (...). A este le gustaba acusar a este otro de mal poeta y de judío. Y a este pícaro gordito... le gustaba ir a burdeles de niños cuando visitaba países más pobres que el suyo” (12). Las escritoras actuales ya no dudan en afejar su conducta a los escritores varones del canon, como tampoco dudan en separar al hombre del escritor cuando el primero ha cometido actos condenables⁸⁶, no en la era del *MeToo*.

Este ajuste de cuentas de las autoras jóvenes actuales con escritores consagrados ya aparecía, por ejemplo, en la novela de Natalia Carrero que analizo en el segundo capítulo. En ella, la narradora le da la vuelta al famoso verso de Pablo Neruda “me gustas cuando callas porque estás como ausente” cuando lo utiliza para describir el breve periodo de su vida en el que se prostituye. Al recontextualizar el verso, le otorga un sentido completamente distinto al original con el propósito de exponer la anulación y vejación que siente como mujer “que se deja hacer” (*Yo misma, supongo* 26) y que ha de abstraerse mentalmente como mecanismo de defensa cuando tiene relaciones sexuales

⁸⁶ “La revelación de ciertos episodios nefastos de la vida de Pablo Neruda, lo convirtieron en una personalidad cuestionada: una polémica que suma un nuevo capítulo ante la oposición de grupos feministas a que el aeropuerto de Santiago de Chile sea rebautizado con su nombre. Proponen, en cambio, que lleve el nombre de Gabriela Mistral, ícono de la poesía latinoamericana y la primera ganadora del Premio Nobel de Literatura en el continente” (clarín.com). Dos hechos ensombrecen la figura de Neruda: la violación de una sirvienta en Sri Lanka (antes Ceilán), donde ejercía como diplomático, y el abandono de una hija con hidrocefalia, fruto de su primer matrimonio en 1934.

con un cliente. La alusión al verso de Neruda revela que los referentes del canon masculino también son usados por estas escritoras jóvenes como armas contra el propio canon. El supuesto silencio que le gusta a Neruda en su amada, en la novela de Carrero se torna sucio e incómodo. Este repudio hacia “las vacas sagradas” de la literatura también se observa a pie de calle durante las reivindicaciones feministas y se ejerce en forma de anti-homenaje. En una de las pancartas de la manifestación del 8 de marzo (Día de la mujer) de 2019 se leía: “Neruda, cállate tú” (Varela 15). La cultura y la protesta callejera se retroalimentan; la conciencia feminista de la mayoría de las escritoras españolas actuales hace que cuestionen el canon establecido sin pudor. Esto se observa sobre todo en las que han nacido en los años 70 y 80 y por tanto no sienten el peso de la dictadura franquista como la generación que las precedió. Por ello, se rebelan con más vehemencia que sus predecesoras cuando, desde la crítica literaria, intentan clasificarlas dentro de una “literatura femenina” y por tanto limita y constriñe a las autoras en un subgénero. Creo que Natalia Carrero resume bien, no solo su actitud sino la de otras escritoras de su generación, al explicar esta postura más contestataria e insumisa: “Mi literatura me parece muy rebelde, no en plan gratuito sino de forma activa, muy del ‘no’, porque de alguna forma ha experimentado la anulación; como tú no sirves, te reafirmas contra el no” (Intrusas 38).

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar acuñan para las mujeres escritoras la noción de “ansiedad hacia la autoría”, frente a la “ansiedad hacia la influencia” que aportó Harold Bloom para referirse al temor del escritor varón a que “las obras de sus predecesores, al existir antes y más allá de él, asumen una prioridad esencial sobre sus propios escritos” (*La loca del desván* 61). Según Gilbert y Gubar, las escritoras no tendrían esta ansiedad

hacia sus influencias como la tienen sus homólogos masculinos, ya que sus precursores son casi exclusivamente masculinos (como lo es la genealogía que traza Bloom). Además de representar una autoridad patriarcal, o precisamente por eso, estos modelos o influencias literarios no logran definir las formas en las que una escritora experimenta su identidad como tal. De ahí que las autoras sientan “una ansiedad hacia la autoría aún más primaria: un miedo radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una ‘precursora’, el acto de escribir la aisle o la destruya” (Gilbert y Gubar 63). De la misma manera que Bloom arguye cómo la ansiedad hacia la influencia de los escritores provoca en estos “desviaciones, huidas o malinterpretaciones”, en las escritoras la ansiedad hacia la autoría produce un deseo de revisión contra la interpretación que de ellas ha hecho la tradición literaria masculina. Esta búsqueda de la precursora, que no es de ningún modo una influencia que haya que negar o matar, permite la posibilidad de rebelarse contra la autoridad literaria patriarcal. Esto justificaría la postura rebelde y desobediente de tantas escritoras actuales que cuestionan, niegan o reprenden a sus influencias literarias masculinas en tanto que no se sienten representadas por ellas.

Autoría y género: se escribe desde un cuerpo

Roland Barthes declaró la muerte del autor con su artículo de 1968: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Pérez y Torras 9). Esta desaparición del cuerpo resulta, sin embargo, problemática para el feminismo, y así lo expresan muchas de las autoras actuales como Marta Sanz y Elvira Navarro. La primera afirma: “una escribe desde su clase social, desde su nivel cultural, desde sus experiencias vitales y desde su sexo” (*Intrusas* 36). A este respecto, Navarro

opina: “uno no escapa a su condición. Yo no creo en la igualdad si esta no conlleva la igualdad de la diferencia” (*Intrusas* 155). Las escritoras coinciden en que es imposible no escribir desde la propia experiencia y desde el propio cuerpo, y de hecho, en el *corpus* de novelas de este trabajo, sus autoras tienen la marca del cuerpo como denominador común. Pero más allá de esta cuestión, que amplió más adelante, está también la de la identificación entre género y autoría, autoridad, y propiedad intelectual. Una de las controversias que generó “La muerte del autor” fue que, con su conclusión, Barthes invalidaba de forma prematura “una legitimidad lograda apenas frágil y recientemente e impedía examinar las razones de esta fragilidad” (Mary Eagleton cit. en Pérez y Torras 11), en referencia a la dificultad de las escritoras por encontrar validación y reconocimiento en el campo literario.

En la novela *Hermana. (Placer)*, María Folguera considera el tema de la relación entre género y autoría como uno central. Cuando llega el turno de hablar de María Lejárraga en su *Enciclopedia de los Buenos Ratos de las Escritoras*, la narradora señala cómo la escritora y diputada socialista escribía textos que luego firmaba su marido. Cuando este fallece, Lejárraga reconoce la co-autoría de sus textos en sus memorias *Gregorio y yo* (1953): “Puesto que nuestras obras son hijas de legítimo matrimonio, con el nombre de padre tienen honra bastante. Ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar maternidad para poder cobrar mis derechos de autora” (*Hermana* 56). La narradora de la novela se pregunta cómo una precursora del feminismo en España, la artífice del *Lyceum Club* para mujeres a imitación de los clubes femeninos en otras capitales europeas, oculta la autoría de sus obras. Lejárraga explica que lo hace principalmente por tres motivos: uno, por amor de recién casada; dos, porque como joven

maestra de escuela, no podía permitirse tener la mala fama que acarreaba ser mujer literata; y tres, porque su primer libro de cuentos no fue bien acogido por su familia. Pese a no predicar con el ejemplo, Lejárraga entabla amistad con Elena Fortún, diez años menor, y la anima a escribir, pero sobre todo, a no cometer el error que había cometido ella: la empuja a reivindicar su autoría. Se la presenta al director del periódico ABC “como fichaje estrella para el suplemento infantil. Elena Fortún se resistió, pudorosa, pero finalmente aceptó el seudónimo y la misión de ser pionera en la prensa para niños: entrevistas, crónicas, y aventuras por entregas de una niña soñadora y contestona: Celia” (*Hermana* 57). Existe una concepción de la teoría autorial distinta a la de considerar al autor/a como sujeto pleno anterior a su obra e independiente de su bagaje vital/profesional, tesis con la que personalmente no puedo estar de acuerdo. En lugar de consideraciones metafísicas, los estudios autoriales en convergencia con los de género, conciben al autor y la autora como un “objeto cultural”, es decir, como “el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un *ser imaginario* de génesis y uso colectivos” (Pérez y Torras 12). Es decir, que no solo existe una marca de género (y de otras tantas categorías identitarias más) que influyen en el texto, sino que son los discursos culturales a través de los cuales se construye la diferencia de género los que determinan la recepción y el valor que se le da a una obra. Esto es precisamente lo que hacen las investigadoras, escritoras y dramaturgas actuales, como María Folguera, cuando reivindican a autoras más o menos olvidadas y las ponen en valor, no solo rescatando sus obras, sino explicando los motivos que las llevan a escribir su particular “martirologio”, en palabras de la narradora. La protagonista de *Hermana*. (*Placer*) cuenta cómo un día, para su sorpresa, encontró en una librería un volumen que recogía capítulos

de *Celia*, así como un título de Elena Fortún desconocido para ella: *Oculto sendero*, al que me referiré más adelante. Reconoce que tenía a la autora olvidada, pero encontrarla en un lugar de prestigio y con una buena edición hicieron que el hallazgo fuese aún máspreciado: “Admito que la reconocí cuando otras las reconocieron; solo me arranqué el collar de macarrones cuando la encontré en un espacio de prestigio, (...) texto crítico adjunto, el rescate de su obra en nombre de la memoria y la revisión del canon” (34). Al reclamar esta re-evaluación de la tradición literaria, las escritoras actuales disputan la noción tradicional de autor, caracterizada por la autonomía, la singularidad o la originalidad, y la contraponen con los valores opuestos que siempre se han otorgado a la “escritura femenina” (intuición, sensibilidad, instinto), los cuales abarcan temas de mujeres tan presentes en los productos culturales que analizo: reproducción, cuidados, menstruación, menopausia, autocuidado, sujeción al cuerpo y a una comunidad. Se puede (y se debe) huir de la etiqueta “literatura femenina” y a la vez reivindicar ser distintas, como señala Elvira Navarro cuando reclama la “igualdad de la diferencia”.

Desde la crítica literaria se han minusvalorado no solo géneros considerados femeninos como el epistolar y el diario íntimo, por considerarlos tan solo transposiciones del habla natural o sucedáneos del lenguaje auténticamente creativo; también se ha juzgado como propiamente femenino el hecho de inscribir el cuerpo en la escritura. Así, se ha llamado autocorpografía a la asimilación del libro femenino a la mujer y a su cuerpo (Pérez y Torras 40), y las teóricas francesas como Hélène Cixous hacían premisas como: “es necesario que la mujer escriba su cuerpo (...). Las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura” (“La risa de la medusa” 58). En el mismo texto, Cixous compara la

pulsión de gestación con las ganas de escribir (51), a lo que más tarde Elaine Showalter contestaría: “Si escribir es parir metafóricamente, ¿con qué órgano pueden los hombres producir textos?” (Pérez y Torras 175). No puedo estar más de acuerdo con Showalter en que estas analogías biológicas esencialistas solo siguen marginando a las mujeres del proceso creativo de la escritura. En las novelas que examino en el segundo capítulo, como ya referí en su momento, es patente esta inscripción del cuerpo en el texto, pero esto no sucede porque sus autoras posean una capacidad innata o mística que les procure una mayor cercanía con la naturaleza. Estas lo hacen porque la precariedad vital que experimentan se manifiesta a través de algo tan real y mundano como el cuerpo, ¿dónde situar, si no, la propia experiencia? En *Una habitación propia* (1929) Virginia Woolf “concluye su periplo por la cuestión de las mujeres y la novela: «hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas». Una ‘prosaica’ conclusión que viene a recordarnos que «la obra de imaginación» no la hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligados a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos” (Pérez y Torras 45), en definitiva, los procesos de precarización que han padecido en algún momento de sus vidas las autoras de las novelas que examino aquí.

La novela *Hermana. (Placer)* de María Folguera constituye otro ejemplo de cómo la narradora trata temas “mundanos” y ensalza lo cotidiano, poniendo la vida en el centro, que diría Alicia Puleo. Su texto es parte de ese corpus reciente de obras que re-visitan a aquellas escritoras consideradas menores con el propósito de revertir el proceso de invisibilización y de exclusión de género que estas experimentaron. Como señala Aina

Pérez en *¿Qué es una autora?*, para contrarrestar esta exclusión no es suficiente con reivindicar una inclusión sin más, sin cuestionar los discursos dominantes que definen qué es el arte y qué no lo es, y quién puede o no ser considerado artista (45). Pérez propone “revisar los criterios que definen el valor literario o artístico (como unidad o integridad vs. fragmentación, claridad vs. oscuridad, armonía vs. caos, etc.), bien sea para reivindicar los términos negativos, bien para mostrar el carácter convencional de tales oposiciones y su distinta aplicación en la evaluación de obras firmadas por hombres y mujeres” (45). La tradición literaria ha considerado lo que ocurre en el espacio doméstico como algo menor. Así, la represión de los deseos, la soledad, el aislamiento, el sentirse culpables como madres y esposas, y la presión social han influido irremediamente en la escritura de las mujeres hasta bien entrado el siglo XX. Actualmente, el género sigue siendo un obstáculo doloroso que es difícil de superar para la mayoría de las escritoras, como ellas mismas confiesan a este respecto en diversas entrevistas⁸⁷, pues se sienten aún parte de una subcultura literaria para la que buscan sus propios referentes. Esta ansiedad autorial a la que se refieren Gilbert y Gubar es profundamente debilitadora, y produciría en las escritoras “el germen de una enfermedad o, por lo menos, una desafección, una alteración, una desconfianza que se extiende como una mancha a lo largo del estilo y la estructura de gran parte de la literatura escrita por mujeres, (...) sobre todo a lo largo de la literatura escrita antes del siglo XX” (65). La sombra de este desafecto es alargada, y me atrevo a afirmar que llega hasta hoy en día; no con la misma intensidad, desde luego,

⁸⁷ Como ya referí en mi segundo capítulo, el volumen *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras* (2018) de Isabelle Touton da voz a veinte escritoras escogidas para hablar de cuestiones profesionales y biográficas, preguntarse por las dinámicas de poder en el mundo literario, el impacto de la crisis económica, las condiciones de vida materiales de los escritores y escritoras y su relación con la crítica literaria.

puesto que los problemas y preocupaciones de las mujeres han cambiado. Pero, haciendo un símil ajedrecístico, a pesar de que tablero histórico donde juegan las mujeres actualmente se ha renovado ostensiblemente, las piezas con las que juegan son aún las de sus predecesores masculinos (o las herramientas del amo como las llamaba Audre Lorde). Como evidencia la novela *Hermana. (Placer)* de María Folguera, esta búsqueda de influencias está todavía muy presente incluso en escritoras jóvenes como su autora.

Los goces menudísimos y el malestar que sí tiene nombre

Antes de comenzar su *Enciclopedia de los Buenos Ratos de las Escritoras*, la narradora de *Hermana. (Placer)* cuenta que acaba de terminar la representación como directora de su obra de teatro *Mi relación con Elena Fortún* en el Centro Dramático Nacional, en la que su amiga e interlocutora en la novela interpreta el papel de la escritora María Lejárraga. Una vez que su obra de teatro echa el telón definitivamente la narradora anuncia en la novela que ya ha comenzado su proyecto de la *Enciclopedia*, del cual va dando detalles a lo largo de la misma. Así concluye el primer capítulo: “Voy a sumirme en el sofá, a cenar una bolsa de patatas fritas y el vino que me han regalado en la librería, a celebrar que ya voy por la C de Chacel” (14). Sin embargo, el primer obstáculo que enfrenta la narradora a la hora de abordar esta *Enciclopedia* es definir qué se entiende por felicidad. ¿Cómo cotejar si la información contenida en un diario es fidedigna y no una alterada para dar una mejor versión de sí misma? La narradora se pregunta si para hablar de los “buenos ratos” que pasaron las escritoras que admira hay que considerar el cuerpo, el deseo y la represión que encapsula ese deseo, y concluye que su *Enciclopedia* “tendrá como denominador común el patetismo del encierro y la vigilancia social, un cuarto propio como máxima aspiración” (*Hermana. (Placer)* 13). Partiendo de esta

problemática, la autora hace evidente que la tarea de encontrar la expresión del goce en estas escritoras será ardua, y que una de las formas de rastrear “los buenos ratos” que vivieron será contraponiendo estos a sus momentos menos gratos. Pese a esto, más tarde aclara que la mayoría de las veces tiene que especular y sacar sus propias conclusiones al respecto. Así, además de ocultar su autoría, de María Lejárraga le llama la atención que se sienta culpable cuando esta disfruta de su soledad en un viaje por Bélgica. La escritora había viajado allí con su marido, pero este tiene que regresar antes a España. Lejárraga se deleita entonces en pasear sola, leer en silencio, detenerse ante los escaparates, y en definitiva en gozar de una independencia que no había conocido hasta entonces. La narradora recoge esta reflexión de la escritora: “en cierto modo, allí empezó a nacer mi “egoísmo”, allí se rompieron no pocas sutiles pero fuertes ligaduras, las telas de araña de tantos prejuicios disfrazados de reglas con que nos atan e inmovilizan familia y costumbre” (66) y seguidamente le reprocha el término con el que define su regocijo: “«Egoísmo». ¿Te refieres a hacer lo que te apetece, María? ¿Te refieres a no limitarte a atender las demandas de los demás?” (66). Los escasos “goces” que describe María Lejárraga en sus memorias siempre son “menudísimos” o “suavísimos” en un empeño por atenuar la importancia de las palabras sensación, sensualidad o goce; “todo es menudo y suave, insiste, como para disculparse” (67), señala la narradora. Más tarde, esta examina la correspondencia entre Elena Fortún y Carmen Laforet, donde ya al final de su vida la primera le confiesa: “«he dejado crecer el árbol de mis deseos... algunas ramas han dado frutos venenosos... bien lo he pagado»” (79). La narradora de *Hermana*. (*Placer*) la lanza una pregunta a Fortún a propósito de *Oculto sendero*, la novela en clave autobiográfica que deja entrever el lesbianismo de la escritora: “¿A qué te refieres con

«venenoso», Elena Fortún? ¿Aquello que cuentas en *Oculto sendero*, cuando te invitó – perdón, invitó a la protagonista– aquella joven rica, a comer y a jugar al tenis en su mansión? (...) Cuando la protagonista prueba por primera vez el sabor de una boca deseada. Esto lo imagino yo, por supuesto; tú lo has resuelto con tres puntos, y yo siento que insinúan una escena de besos y caricias. ¿Estos son los frutos venenosos?” (79).

Fortún dejó una copia mecanografiada de *Oculto sendero* con esta dedicatoria: “A los que equivocaron su camino y aún están a tiempo de rectificar” (50). Mandó quemar el manuscrito que había escondido en Buenos Aires, pero nadie lo hizo, y pasó de mano en mano hasta que por fin se publicó en 2016.

Durante la relación epistolar que mantienen Elena Fortún y Carmen Laforet, estas revelan su insatisfacción vital: Laforet, madre de cinco hijos, no logra aceptar el éxito de *Nada* (1945), su primera novela. La escritora busca la evasión en sus siguientes textos, no soporta la vida social y literaria; “todas sus novelas empiezan con un viaje, y terminan con la promesa o el plan de otro traslado” (82). Por su parte, Elena Fortún se siente culpable por el suicidio de su marido en Buenos Aires y el reclamo de su hijo, exiliado en Nueva York, de una maternidad sacrificada. Fortún había regresado del exilio a España tras la dictadura franquista y preparaba los documentos necesarios para que su marido, un militar republicano, pudiese volver también. El suicidio de su marido provoca que Fortún “se arrepienta de todas sus pasadas incursiones en la felicidad y el atrevimiento” (79). En una carta que le escribe a su hijo días después de la muerte de su padre, la escritora renuncia a todo aquello que le había mencionado en la carta anterior: “Os decía yo que necesitaba amigas y teatro y cine y qué sé yo cuántas cosas, pues ya no necesito más que pensar en él y hablar con él y irme pronto con él” (86). Dos años más tarde se suicidaría

también su hijo.

La narradora de *Hermana. (Placer)* ahonda así en la represión de los deseos de las escritoras que vivieron entre el siglo XIX y el XX, su culpabilidad por creerse malas madres y malas esposas, las tensiones entre la tradición y la modernidad que las sitúan entre dos generaciones distintas de mujeres, dos modelos de feminidad: una que ha de conformarse a las normas sociales y a lo que se espera de ellas, y una mujer moderna que goza de más libertades y deja atrás la carga de no estar a la altura como esposa y madre. ¿Qué hace que una dramaturga y novelista como María Folguera se interese por estas autoras más allá de, como dije antes, buscar influencias literarias femeninas y participar, de paso, de la tendencia de reivindicar a unas escritoras olvidadas desde una perspectiva claramente feminista? Hay un fuerte deseo de empatizar con estas autoras, de comprender sus frustraciones, sus miedos, su represión, y a pesar de ser mujeres de generaciones tan distintas, la narradora de *Hermana. (Placer)* se identifica con algunas de las cuestiones que atormentaban a estas escritoras, como la maternidad culpable y la entrega total a la pareja. La protagonista de la novela está separada de su primer marido y padre de su hija Eladia. Esta se compara con su admirada Elena Fortún cuando se arrepiente de no haberle sido del todo sincera a su marido. La narradora le promete cuidarlo siempre, ser su enfermera, puesto que cuando se conocen él tiene quemaduras en la cara a raíz de un accidente de tráfico. “«Yo quiero que tú seas feliz», fue la clave que repetí para seducirlo. Él aceptó. En ningún momento dijo «Yo también quiero que tú seas feliz»” (51). La protagonista siente que, como Elena Fortún, no ha negociado los términos de su relación de pareja, aunque por muy diferentes razones: el lesbianismo de Fortún era inconcebible en la primera mitad del siglo XX. Lo que resulta llamativo es que la joven protagonista,

ejemplo de mujer moderna, intelectual y feminista del siglo XXI, cayera en la trampa de entregarse completamente a los cuidados de su marido. Como a María Lejárraga, la cegó el romanticismo de enamorada, hasta que aparecen la decepción y el hartazgo en la relación.

En su influyente texto *La mística de la feminidad*⁸⁸ (1963) Betty Friedan se refería al “malestar que no tiene nombre” para describir un síndrome antes no conocido que empezaron a manifestar muchas amas de casa estadounidenses en los años 50. Tras la Segunda Guerra Mundial, empezó a configurarse un nuevo modelo de feminidad que echó por tierra los avances en igualdad de las mujeres en la década de los 30. Conversando con una editora mayor que ella, Friedan descubre cómo esta nueva imagen de la mujer perfecta esposa y ama de casa va permeando en la sociedad estadounidense: “La vieja imagen de la ardiente chica de carrera había sido creada en gran medida por escritoras y editoras, que eran mujeres (...). La nueva imagen de la mujer ha sido creada en gran medida por escritores y editores, que son hombres (...). Al regresar los hombres jóvenes de la guerra, un gran número de escritoras tuvieron que abandonar su actividad” (92). Desde la televisión, las revistas, los periódicos, la publicidad, los libros y los artículos de expertos se les decía a las mujeres que su papel consistía en realizarse como esposas y madres. Este modelo de feminidad acabó llevando a muchas mujeres a una insatisfacción vital difícil de describir para ellas y más difícil aún de diagnosticar para los

⁸⁸ Friedan llama “mística de la feminidad” a “esa imagen de lo “esencialmente femenino”, eso de lo que hablan y a lo que se dirigen las revistas para mujeres, la publicidad y los libros de autoayuda. Es una horma moral, fabricada en esos años, en la que se pretende hacer vivir a todas las mujeres. Es algo inauténtico que, si se intenta llevar a cabo, produce consecuencias cada vez más graves. Comienza por un difuso malestar y termina por producir enfermedades verdaderas (...). Abundan clínicas que trataban malestares femeninos inespecíficos. Las mujeres se casaban cada vez más jóvenes, abandonaban más sus estudios, tenían más hijos (...). Y esto lo hacían las hijas y herederas de las sufragistas” (prólogo de Amelia Valcárcel a *La mística de la feminidad* 12).

profesionales de la medicina, alguno de los cuales lo denominó “síndrome del ama de casa”.

Superado el modelo fordista de la división sexual del trabajo, hoy en día no es posible achacar el malestar de las mujeres a una domesticidad obligatoria comparable a la de décadas pasadas. Los frentes de las mujeres hoy, gracias a los avances históricos conseguidos, son otros y diferentes a los del pasado. Algunas de estas luchas ya las he mencionado anteriormente: la violencia de género, la crisis de cuidados y el desigual reparto de estas tareas, la garantía de los derechos reproductivos, la feminización de la pobreza o la crisis medioambiental, el conflicto capital-vida; a los cuales se suman otros nuevos: los vientres de alquiler, la “ideología de género”, la abolición de la prostitución, y el aumento de una nueva misoginia⁸⁹, entre otros. En las novelas que examino en el segundo capítulo existe un claro malestar provocado por la lógica neoliberal que exalta el individualismo y el aislamiento social frente a lo colectivo, que quiere convertir a los individuos en autónomos empresarios de sí mismos, donde vivir en soledad y en una situación de precariedad normalizada se han convertido en una condición inevitable del ser humano. Como señala Silvia L. Gil: “la carencia de recursos básicos para el mantenimiento de la vida y la falta de redes comunitarias, está produciendo una serie de síntomas sociales expresados a través de sentimientos como angustia, miedo, culpa, depresión, ansiedad, soledad o frustración” (*Nuevos feminismos* 307). En *Hermana*.

⁸⁹ Según el diario británico *The Guardian*, el uso de amenazas de violencia y lenguaje degradante hacia las mujeres es ocho veces mayor dentro del movimiento *incel* desde 2016. “The incel (involuntary celibate) movement is an online subculture in which a misogynistic worldview is promoted by individuals who blame women for their lack of sexual activity. Academics from the University of Exeter also noted an increasing overlap between incel followers and the far right, which online algorithms blamed for pushing young boys towards extreme rightwing ideology” (Townsend). Los expertos temen que el aumento de este tipo de violencia desemboque en actos terroristas como los ya perpetrados por Jake Davison, que asesinó a 5 personas Plymouth (Inglaterra) en 2021, y Elliot Rodger, quien asesinó a 6 personas en California en 2014.

(*Placer*), el malestar procede tanto de la narradora como de las voces de las escritoras españolas que ella recoge en su *Enciclopedia*, cuyas vidas están constreñidas por el periodo histórico en el que vivieron. Se trata, sin embargo, de un malestar causado por motivos distintos (y a veces no tanto).

En la novela, el lector es testigo de la irrupción del Covid en el capítulo 24. La protagonista vive en Madrid con su hija de 4 años, y su novio, que también es separado y tiene un hijo, vive en Sevilla. Al llevar a su hija Eladia al colegio una mañana, la narradora se encuentra con las puertas cerradas y el conserje repartiendo “papeletas informativas a todas las madres” (93). Avisa inmediatamente a su novio: “Nos acaban de decir que cierran el colegio quince días. Por el virus” (94). La narradora entonces reflexiona: “No veíamos el tamaño de la pandemia. (...) Por lo menos todo esto me pillaba entre acabar las funciones de *Mi relación con Elena Fortún* en el Centro Dramático Nacional y empezar a impartir unos talleres de escritura, a mediados de mes. (...) Así empezó un estado de ingenuidad que duró toda la semana” (95). El novio de la narradora decide entonces mudarse de Sevilla a Madrid con la protagonista, justo antes de que se prohíban los desplazamientos entre comunidades autónomas. Ella va asumiendo que el estado de alarma provocado por la pandemia durará mucho más que 15 días, y describe la experiencia del confinamiento como una que produce a ratos ansiedad, a ratos una resignación hermética, y al fin miedo cuando su amiga se muda a su casa sin saber si está contagiada de Covid. La narradora reacciona con enfado ante la irresponsabilidad de la amiga, y se echa a llorar cuando se da cuenta de que tendrá que aislarse en el cuarto de su hija y no podrá verla durante al menos 15 días más. Para describir su estado de desorientación y miedo, dice recurrir a un *collage* de “citas de terceros, de episodios

biográficos de escritoras, de escenas de películas, de artículos, de tragedias griegas” (122). Al malestar que aquejaba a las protagonistas de las novelas que analicé anteriormente, ahora se añade el estado de pánico y la incertidumbre que provoca la pandemia. Esta constituye una nueva forma de crisis sobrevenida que es a su vez metáfora de un porvenir lleno de imprevistos y de cambios constantes donde las perspectivas de futuro pueden desvanecerse en un instante.

En el caso de la novela *Clavícula* (2017) de Marta Sanz, su protagonista no lograba encontrar el origen de su dolor, de la misma forma que, como señala Betty Friedan, las estadounidenses de la década de los 50 no acertaban a poner nombre a su malestar. Silvia L. Gil lo explica así a propósito del sujeto surgido de la crisis económica de 2008: “No existe un sujeto único de la lucha, no existe un contenido ideológico que la predefina, ni existe una estructura fija. (...) Lo que sí existe es una brecha, una crisis, un malestar, una sensación informe y sin nombre concreto que señala que «esto no marcha»” (309). Esta inquietud vital, para la que Betty Friedan hallaba explicación en *La mística de la feminidad* –la domesticidad forzada de las mujeres– también tiene una justificación para aclarar el malestar actual de las mujeres, y que aparece reflejado en las novelas y películas que examino. Dar nombre a lo que las aflige no es sencillo, pero hacerlo al menos permite plantear soluciones a condiciones de vida injustas; es, en definitiva, buscar respuestas, como hace la narradora de *Hermana. (Placer)* para comprender su presente. Tras rastrear “los buenos ratos” que tuvieron las escritoras de su *Enciclopedia*, esta llega a la conclusión de que es inútil intentar aislar los momentos de goce: “Mi *Enciclopedia de Buenos Ratos de Escritoras* está condenada a quedarse en un intento porque parte de una premisa imposible: la de clasificar por partes una vida que ya se ha

perdido, y solo ha dejado notas dispersas, que se pueden malinterpretar desde el presente. (...) Pero la cuestión más grave aquí es: ¿por qué necesito acreditar que en el pasado existió el placer de algunas escritoras, aunque no lo parezca?” (135). Pese a que los momentos de goce que puede documentar son escasos e imposibles de verificar, la narradora afirma consolarse al haber encontrado afinidades con estas escritoras, como la insinceridad de Elena Fortún con su marido o la dificultad de compaginar la escritura con la crianza de una hija pequeña, como Carmen Martín Gaité.

La amistad entre la narradora y su amiga se interrumpe cuando la última decide marcharse enfadada de la casa de la narradora, quien le achaca haberla expuesto a ella y a su novio a un posible contagio de Covid con su visita irresponsable. La protagonista no pierde, sin embargo, la esperanza de recuperar la amistad con su interlocutora y le lanza un guante desde la novela: “Me toca salir de la habitación porque ya han pasado los quince días y no he dado síntomas. Pero dejaré la ventana abierta, por si acaso. Tú tómallo como una señal de continuidad” (137). En las últimas líneas de la novela, toma prestado el poema de Bécquer *Volverán las oscuras golondrinas* para declarar: “Volverá la interlocutora / de mi jardín las tapias a escalar. Y, si decides no volver, por lo menos hubo un inmenso goce: el de conocerte” (138). La narradora concluye así haciendo una revisión de los “goces menudísimos” y culpables de las escritoras de su *Enciclopedia* al expresar sin pudor que siente un “inmenso goce”, al tiempo que emula a Carmen Martín Gaité no cejando en su empeño de buscar un(a) interlocutor(a). Irónicamente, la pandemia provoca que la protagonista tenga que aislarse de su pareja en el cuarto de su hija Eladia, recreando real y figuradamente la constricción y la soledad que experimentaron no solo la mayoría de las escritoras de su *Enciclopedia*, sino todas

aquellas que desde sus cuartos propios contribuyeron a crear una tradición literaria común.

Conclusión

En este capítulo examino cómo la llegada inesperada del Covid paraliza el mundo a comienzos de 2020 y cómo algunos productos culturales reflejan este impacto en España. Ya que la mayoría de estas obras no se centran en los efectos adversos y diferenciados de la pandemia en hombres y mujeres, escojo la novela *Hermana. (Placer)* (2020) para analizar cómo su protagonista femenina explora su propia subjetividad a través de la intertextualidad con escritoras españolas de generaciones anteriores como Elena Fortún, María Lejárraga, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité o Ana María Matute. La narradora de la novela forma así un *collage* con las vivencias positivas y negativas de estas escritoras con el doble objetivo de reivindicar su lugar en un canon literario androcéntrico, y también de destacar los momentos de goce que estas vivieron. Sin embargo, a medida que avanza su *Enciclopedia*, se percata de que su meta es inalcanzable por la imposibilidad de aislar estos “buenos ratos”, en tanto que la represión de los deseos y la sexualidad, la insatisfacción profesional y vital, y la maternidad culpable que estas experimentan son la fuente epistemológica de la que se nutren sus textos. El confinamiento por el Covid que vive la protagonista de *Hermana. (Placer)* le sirve, más si cabe, para reflexionar sobre sus propias influencias literarias y construir un puente de unión con las escritoras con las que dialoga: “Si ellas consiguieron encontrarse por carta (refiriéndose a Carmen Laforet y Elena Fortún), cómo no pensar que la

comunicación perdura a través de los libros cerrados que abro yo en el año 2020. Escribieron porque sabían que habría una lectora encerrada en un cuarto” (137). La narradora consigue de esta forma tejer un hilo que la une con las escritoras que la precedieron, creando un diálogo entre distintas generaciones, buscando constantemente a una interlocutora que durante la novela no ha sido solo una (su amiga y confidente), sino todas las escritoras que recoge en su *Enciclopedia*. Existe, pues, una línea continua en el proceso escritural que corre paralela a la crisis causada por el coronavirus, que no logra interrumpir esta labor, pues siempre necesita del silencio y el encierro de un cuarto propio.

CAPÍTULO V: CONCLUSIÓN

El Día de la Mujer de marzo de 2018 será recordado en España (y en el mundo) por haber convocado la mayor huelga feminista que se recuerda. Aquel 8 de marzo, las mujeres de hasta 70 países se movilizaron para exigir el fin de la discriminación de género y visibilizar el trabajo de las mujeres. Sería imposible recopilar aquí todas las demandas que la Comisión del 8M planteaba en su Argumentario para la huelga, pero su postura inclusiva estaba clara, las organizadoras se consideraban practicantes de un feminismo interseccional: “porque sabemos que estamos atravesadas por desigualdades y precariedades que nos sitúan en lugares muy diversos frente al patriarcado” (2). Tampoco olvidan a las generaciones de mujeres que lucharon antes que ellas por sus derechos (“nuestras hermanas que fueron asesinadas, quemadas, acusadas de “brujas”, para perpetuar el control del modelo social y económico masculino, que se sentía amenazado” (2). Las convocantes reivindican que sea un movimiento internacional, que no conoce fronteras y apela a todas las mujeres y hombres del mundo: “El nuestro es un grito global, transfronterizo y transcultural. Somos un movimiento internacional diverso que planta cara al orden patriarcal, racista, capitalista y depredador con el medio ambiente, y que propone otras vidas y otro mundo radicalmente distinto” (3). ¿Por qué de entre todas las adscripciones y demandas destaco estas? Pues porque estas, y otras reivindicaciones que no recojo aquí, aúnan las experiencias, conflictos, luchas y aspiraciones de las protagonistas de las novelas y películas que analizo en este trabajo.

Dos factores confluyeron a la hora de plantear el tema de mi tesis. De un lado, el reverdecer del movimiento feminista que se vivió en España a partir de 2014 como reacción al giro ultraconservador del gobierno de entonces, el conservador Partido

Popular, en materia de salud reproductiva. Este, además, recortaba los presupuestos al feminismo institucional y para-institucional, privando a muchas mujeres de una red social estatal que les daba cobertura. De otro lado, los efectos de la crisis y las medidas austericidas del Estado eliminaron escuelas infantiles, comedores escolares, cuidado de personas dependientes, etc., al tiempo que el gobierno incentivó el trabajo a tiempo parcial, el más feminizado. Esto trajo como consecuencia que muchas mujeres tuvieran que volver al hogar a ocuparse del trabajo de cuidados. El Estado utilizó la crisis financiera como excusa para hacer una reforma laboral, reducir los puestos de trabajo estatales, y dismantelar servicios públicos esenciales. En el terreno de la libertad reproductiva, como adelanté antes, el entonces ministro de Justicia (Alberto Ruiz Gallardón) impulsó la aprobación de un proyecto de ley que restringía el derecho a la libre interrupción del embarazo. Según sus palabras: “el derecho por excelencia de las mujeres es el de la maternidad” (elpais.es). España parecía haber retrocedido cuarenta años y muchas mujeres no estaban dispuestas a volver atrás. Es en este contexto de retroceso socioeconómico, de supresión de derechos y precarización del empleo para las mujeres cuando surge una pregunta a la hora de plantear esta tesis (y que formulé en mi primer capítulo): ¿de qué manera afecta esta crisis a las mujeres? ¿Y a los personajes femeninos de las novelas y películas de mi objeto de estudio? Es decir, ¿refleja fielmente la representación de la ficción la realidad material que viven las mujeres en España o, por el contrario, las presenta como individuos más resilientes que los hombres en tiempos de crisis, perpetuando así una noción (la mayor resiliencia innata de la mujer) que ha servido históricamente, y todavía sirve, para justificar su explotación?

Tanto en las novelas como en las películas que examino se muestra el malestar físico y mental que sienten sus protagonistas ante las dificultades que atraviesan durante los años de crisis financiera y el periodo de supuesta recuperación. Los personajes femeninos experimentan, en mayor o menor medida, una precariedad vital que a su vez se subsume a la precariedad laboral que viven. En las novelas *La trabajadora*, *Clavícula* y *Yo misma, supongo*, sus protagonistas comparten el hecho de querer vivir de la escritura, aunque con resultados desiguales. Elisa, el personaje principal de *La trabajadora*, malvive como correctora de textos y aspira a publicar los suyos propios algún día. Sin embargo, la inestabilidad laboral que sufre a lo largo de la novela y que asume como responsabilidad propia, la lleva a patologizar su precariedad vital. Elisa acaba normalizando su condición, y su miedo a traspasar la línea de la exclusión social la hace renunciar a cuestionar su situación. Por su parte, la protagonista de *Clavícula* sí reivindica su derecho a la queja ante un dolor que siente y no puede localizar ni con ayuda de los médicos. En realidad, la causa de su malestar es el estado de precariedad vital en el que vive: el no saber si podrá pagar las facturas, si enfermará y no podrá procurar ingresos, su miedo a envejecer y a la tiranía del autocuidado que se exige a las mujeres, su miedo a no estar a la altura como escritora. Al igual que en *La trabajadora*, en *Clavícula*, el trabajo precario enferma, duele, y produce desajustes en el cuerpo. En *Yo misma, supongo*, esta crisis de la subjetividad está más unida, si cabe, al texto mismo, puesto que su protagonista, Valentina, evidencia su insatisfacción vital, así como su agotamiento mental y físico a través de la escritura, cuando en ocasiones no consigue terminar un párrafo o convierte las palabras en garabatos. Esta ha llegado a un pacto con su marido por el cual ella se queda en casa cuidando de sus dos hijas mientras él trabaja

fuera, pero este trato termina siendo insoportable para Valentina, cuyo proceso de escritura se ve continuamente interrumpido por el cuidado que ha de dispensar a sus hijas. De ahí que la novela no tenga una estructura lineal sino fragmentada y que, a su vez, la narradora nunca llegue a terminar la novela que está escribiendo porque sus expectativas profesionales se frustran constantemente. Pero esta falta de continuidad es también una metáfora de hipersegmentación social, donde no solo las vidas de muchos ciudadanos están al servicio de las de unos pocos, sino que las vidas de todos están jerarquizadas y enfrentadas entre sí. En las tres novelas está muy presente la relación entre la escritura y el cuerpo como lugar de conocimiento y experiencia. La escritura en sí no cura las dolencias físicas y psíquicas de los personajes femeninos, pero procura cierta catarsis y constituye una promesa de curación a su trastorno (en el caso de *La trabajadora*), de alivio económico (en *Clavícula*), y de autonomía individual (en *Yo misma, supongo*). Ahora bien, esta promesa se queda solo en eso, en un horizonte cuyos objetivos nunca llegan a materializarse.

En cuanto a las protagonistas de las películas –*El olivo*, *Techo y comida* y *Amador*– estas sufren, de distintas formas, un proceso de desarraigo y pérdida provocado por la lógica neoliberal. En *El olivo*, la traumática extracción de un árbol milenario provoca que el abuelo de Alma deje de hablar y de comer, es decir, sufre un proceso de desarraigo paralelo al del olivo. Así, la película defiende que los seres humanos no pueden explotar los recursos naturales de forma ilimitada ni pretender vivir al margen de la naturaleza. El sistema antropocéntrico actual no puede sostenerse negando su ecodependencia ni contraponiendo Naturaleza a Civilización como si la segunda no necesitara los recursos del planeta para seguir creciendo. Este conflicto capital-vida se ve

también reflejado en *Techo y comida*, donde Rocío y su hijo son desahuciados de su piso de alquiler. El drama de Rocío retrata la realidad de otras muchas familias monomarentales como la suya que no cuentan con ninguna red social de asistencia en el periodo (y la provincia) de mayor desempleo en España. El tipo de trabajos a los que solo puede aspirar Rocío (dependienta en una panadería, limpiadora) suelen ser empleos feminizados y temporales, con lo que, a fin de cuentas, pertenecería a ese nuevo grupo de trabajadores pobres. La película muestra la delgada línea que separa la precariedad de la exclusión social, a la que finalmente Rocío se ve abocada cuando se ejecuta su desahucio y es expulsada de su casa. Por su parte, *Amador* representa, entre otros temas, la crisis de los cuidados en España a través del personaje de Marcela, una joven inmigrante latinoamericana. El fin del modelo familiar fordista⁹⁰ –marido “ganador del pan”/esposa ama de casa– ha llevado en muchos casos a la externalización de un trabajo que antes realizaban gratuitamente las mujeres. Como inmigrante, Marcela también experimenta el proceso de desarraigo que supone estar lejos de su país de origen, más si cabe en una situación migratoria irregular que la hace vulnerable a la explotación laboral. Finalmente, la última novela de mi análisis –*Hermana. (Placer)*– no solo condensa el malestar vital de una genealogía de escritoras españolas que detestaban el lugar que les había correspondido por su sexo, sino que conecta a autoras del pasado y el presente a través de

⁹⁰ El fordismo es un sistema de producción en cadena implementado por el empresario estadounidense Henry Ford a partir de 1908 cuando fabricó su primer modelo de automóvil. Aunque comienza a aplicarse a principios del siglo XX, no es hasta la década de 1930, y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se instaura como sistema de producción generalizado. Entre sus principales características se encuentran la automatización en los procesos de fabricación, así como la especialización de los trabajadores en una tarea o proceso concreto, incrementando así su productividad. El modelo fordista contribuye a la división sexual del trabajo en tanto que emplea mayoritariamente a hombres para sus cadenas de montaje, al tiempo que relega a las mujeres al espacio doméstico con el rol de esposas y madres que dependen económicamente de un marido. El modelo fordista entra en declive a partir de los años 70 del siglo XX cuando las mujeres empiezan a incorporarse progresivamente al mercado laboral.

temas comunes como la búsqueda de una interlocutora/amiga, la maternidad sacrificada y culpable, el fracaso amoroso, la falta de referentes colectivos y la importancia de la autoría. Irónicamente, la pandemia del COVID hace a la narradora volver a un encierro del que se quejan las escritoras que admira, con la diferencia de que el primero es real y físico, decretado por el estado de alarma, y el segundo es figurado y determinado por las estrictas normas sociales de otra época.

En suma, creo que los personajes femeninos de las obras que analizo reflejan certeramente la situación de precariedad vital que han sufrido y sufren muchas mujeres durante los años que van desde la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria provocada por el COVID-19 en 2020. La lógica neoliberal permea en el cuerpo de las protagonistas de tal forma que no solo las enferma, de ahí que incertidumbre laboral vaya unida a enfermedad mental, sino que las convence de que ellas son las culpables de su propio fracaso. Pese a vivir en una sociedad hiper-conectada a través de la tecnología, las vidas de los personajes de las novelas encarnan existencias atomizadas, fragmentadas y solitarias para quienes resulta imposible alcanzar el ideal de independencia y éxito que propugna el capitalismo. Es por eso por lo que el intento de crear un ‘yo’ autónomo empresario de mí mismas las lleva al fracaso. Asimismo, el desigual reparto de las tareas de cuidados es un tema común a casi todas las obras, y describe muy bien la dificultad que viven muchas mujeres para conciliar trabajo productivo y reproductivo. Estas situaciones de desarraigo y fractura que experimentan las protagonistas de las obras evidencian que el modelo de autonomía y perfección que propone el capitalismo es uno falso e inalcanzable, porque se basa en un abstracto y no en la experiencia del cuerpo, que está constantemente expuesto a la vulnerabilidad. Las obras demuestran que no es posible

vivir en la contradicción que supone llevar una existencia acorde a un sistema como el capitalista, que ataca las mismas condiciones que hacen la vida posible. Por eso, ni los personajes de ficción ni las mujeres reales a las que estos representan son más resilientes que los hombres en tiempos de crisis; tan solo reflejan las condiciones desiguales de las que ambos parten. Sería entonces deseable que los hombres fueran copartícipes, junto a las mujeres, de las tareas de cuidados en beneficio del bienestar de todos y todas.

Obras citadas

2020. Directed by Hernán Zin, Hernán Zin / Ana Pincus, 2020.
- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Duke University Press, 2017.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Alberich, Tomás, et al., editors. *Desde las asociaciones de vecinos al 15M y las mareas ciudadanas. Breve historia de los movimientos sociales*. Dykinson, S.L., 2015.
- Alcañiz, Mercedes and Monteiro, Rosa. "She-austerity. Women's precariousness and labor inequality in Southern Europe." *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, no. 72, 2016, pp. 39-68.
- "Alejandro Halffter, del "volquete de putas" a la Cámara de Comercio." *El Periódico*, 25 Jul. 2018, www.elperiodico.com/es/madrid/20180725/halffter-volquete-putas-secretario-general-camara-comercio-6960198.
- Amador*. Directed by Fernando León de Aranoa, Mediapro, 2010.
- Angulo Egea, María. "Autoras feministas en España: ¿nueva generación literaria o estrategia de marketing editorial?" *Infobae*, 16 Feb. 2019, www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/16/autoras-feministas-en-espana-nueva-generacion-literaria-o-estrategia-de-marketing-editorial/.
- Anthias, Floya. "Thinking through the lens of translocational positionality: an intersectionality frame for understanding identity and belonging." *Translocations: Migration and Social Change. An Inter-Disciplinary Open Access E-Journal*, Vol. 4, no. 1, 2008, pp. 5-20.
- Antón, Jacinto. "El Bósforo de Almassy." *El País*, 30 Apr. 2017, https://elpais.com/elpais/2017/04/28/gente/1493397888_602060.html.
- Becerra Mayor, David, editor. *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Tierra de nadie Ediciones, 2016.
- Belle de jour*. Directed by Luis Buñuel, Paris Film / Five Films, 1967.
- Benegas, Noni. *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Fondo de Cultura Económica de España, 2017.
- Berardi, Franco. *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de sueños, 2003.
- "Besos al aire." Created by Darío Madrona, *Telecinco*, 26 Mar. 2021.

- Bollaín, Icíar. “Me parece muy raro que alguien no sea feminista.” Interview by Ana del Barrio. *El mundo*, 2020.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2006.
- . *Contrafuegos*. Anagrama, 1998.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós, 2015.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- . *El género en disputa*. Paidós, 1990.
- . *Vida precaria*. Paidós, 2007.
- Butler, Robert N. “Age-ism: Another form of bigotry.” *The Gerontologist*, Vol. 9, no. 4, 1969, pp. 243-246.
- Cabezas, Marta. “Silencing Feminism? Gender and the Rise of the Nationalist Far Right in Spain.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 47, no. 2, 2022, pp. 319-345.
- Carbonell, Neus, et al., editors. *Feminismos literarios*. ARCO/LIBROS, S.L., 1999.
- Carrero, Natalia. *Yo misma, supongo*. Rata, 2016.
- Chamorro, Tomás, et al., editors. *Will the Pandemic Reshape Notions of Female Leadership?*, <https://hbr.org/2020/06/will-the-pandemic-reshape-notions-of-female-leadership>.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *Signs*, Vol 1, no. 4, 1976.
- Claesson, Christian, editor. *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Hoja de Lata Editorial, 2019.
- Covid, la historia de nuestros héroes*. Directed by Miguel Vizcaíno, Angélica Alarcón, 2021.
- Del Castillo, Juan Miguel. “Nunca va a haber tanta verdad como la que tú conozcas.” Interview by Enrique Barroso. *Cine con ñ*, 2020.
- D’Emilio, John. “Capitalism and Gay Identity.” *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove et al., Routledge, 1993, pp. 467-476.
- D’Eubonne, Françoise. *Écologie / Feminisme: révolution ou mutation?* Les Editions A.T.P., 1978.
- “Diarios de la cuarentena.” Directed by Álvaro Fernández Armero and David Marqués, *Televisión Española*, 2020, www.rtve.es.

- Díaz-Maroto, Nerea. “Covid-19: “La historia de nuestros héroes” en un documental.” *Efe: Salud*, 11 Jan. 2022, www.efesalud.com/covid-documental-historia-sanitarios/.
- Domingo, Andreu, et al. “¿Migración neohispánica? El impacto de la crisis económica en la emigración española.” *Empiria Revista de metodología de ciencias sociales*, no. 29, septiembre-diciembre 2014, pp. 39-66.
https://www.researchgate.net/publication/287566149_Migracion_neohispanica_El_impacto_de_la_crisis_economica_en_la_emigracion_espanola.
- Durán, M. Ángeles. *La riqueza invisible del cuidado*. Universitat de Valencia, 2018.
- Elices, Raquel. “Pero, ¿qué narices es la “mirada femenina” en el cine?” *Rtve.es*, 2022, <https://www.rtve.es/television/20220309/nueva-generacion-mujeres-directoras-brecha-genero-cine-espanol-roquet-alauda-hojman-pereda-reguera/2305240.shtml>.
- El olivo*. Directed by Itziar Bollaín, Morena Films / Match Factory Productions, 2016.
- El paciente inglés*. Directed by Anthony Minguella, Saul Zaentz Production, 1996.
- “España, tercer país en el ranking de demanda de prostitución, según datos de la ONU.” *Público*, 5 Feb. 2019, www.publico.es/sociedad/prostitucion-espana-tercer-pais-consumo-prostitucion.html.
- Expósito Molina, Carmen. “¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España.” *Investigaciones Feministas*, Vol. 3, 2012, pp. 203-222.
- Fallarás, Cristina. *A la puta calle. Crónica de un desahucio*. Editorial Planeta, 2013.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2004.
- . “El trabajo precario desde un punto de vista feminista.” *Sin permiso*, 3 Jan. 2010, <https://www.sinpermiso.info/textos/el-trabajo-precario-desde-un-punto-de-vista-feminista>.
- Fernández Abad, Ana. “Cuatro jóvenes escritoras a las que deberías conocer (y leer).” *El País*, 19 Dec. 2018, www.smoda.elpais.com/moda/actualidad/cuatro-jovenes-escritoras-a-las-que-deberias-conocer-y-leer/.
- Fernández Navarrete, Donato. “La crisis económica española: una gran operación especulativa con graves consecuencias.” *Estudios Internacionales*, no. 183, 2016, pp. 119-151.
- Folguera, María. *Hermana. (Placer)*. Alianza editorial, 2021.

- Fortún, Elena. *Oculto sendero*. Editorial Renacimiento, 2016.
- . *Celia en la revolución*. Editorial Renacimiento, 2020.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 1963.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-casa-de-bernarda-alba-775125/>.
- Ghorayshi, Azeen. "Why are Men More Likely to Die of Covid? It's Complicated." *The New York Times*, 19 Jan. 2022, <https://www.nytimes.com/2022/01/19/health/covid-gender-deaths-men-women.html>.
- Gil, Pablo. "Rosalia: mi abuela es una motomami, ojalá de mayor sea como ella." *El mundo*, 17 Mar. 2022, www.elmundo.es/cultura/musica/2022/03/17/6233527cfdddff9db38b45ba.html.
- Gil, Silvia. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de Sueños, 2011.
- . "Vidas precarias y la crisis global de la salud." *Diagonal*, 7 Nov. 2011, www.diagonalperiodico.net/cuerpo/vidas-precarias-y-la-tesis-global-la-salud.html.
- Gilbert, Sandra M. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Gopegui, Belén. *El comité de la noche*. Literatura Random House, 2014.
- . *Te cuento...Las zapatillas rojas*. Alkibla Editorial, 2015.
- Grandes, Almudena. *Todo va a mejorar*. Tusquets Editores, 2022.
- Guzmán Ramírez, Aura Daniela, et al., "La crisis económica y el movimiento independentista catalán." *Oasis*, no. 18, 2013, pp. 55-71.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, no. 14, 1988, pp. 575-599.
- Hellín, María José, et al., editors. *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*. Editorial UOC, 2018.
- Hernández, Miguel Ángel. "Cartografía de la precariedad." *No (ha) lugar*, 2 February 2014, www.nohalugar.blogspot.com/2014/02/presente-continuo-31-enero-6-febrero.html.

- Herrero, Yayo, et al., editors. *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*. Libros en acción, 2018.
- Herrero, Yayo, and Pascual, Marta. “Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir futuro.” *Rebelión*, 2 Apr. 2012, www.rebelion.org/ecofeminismo-una-propuesta-para-repensar-el-presente-y-construir-futuro/.
- Instituto de la mujer. *Las mujeres como sujetos emergentes en la era de la globalización: nuevas modalidades de violencia y nuevas formas de ciudadanía*. Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado, 2011.
- Instituto de la mujer. *La perspectiva de género, esencial en la respuesta a la COVID-19*. Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado, 2020.
- Jiménez, Irene. “En la oficina.” *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, edited by Andrés Neuman, vol. 5, Páginas de espuma, 2010, pp. 161-176.
- Johnson, Roberta L., et al., editors. *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*. Cátedra, 2012.
- La muerte más cruel*. Directed by Belén Verdugo, Ediciones El País / S.L., Quality / Media Producciones, S.L., 2020.
- Labrador, Germán. “Las vidas ‘subprime’: la circulación de “historias de vida” como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012).” *Hispanic Review*, no. 80, 2012, pp. 557-581.
- Las vírgenes suicidas*. Directed by Sofia Coppola, Paramount Vantage / American Zoetrope, 1999.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros, S.L., 2013.
- Lejárraga, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Biografías Gadesa, 1953.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press, 1986.
- López Menacho, Javier. *Yo, precario*. Los libros del lince, 2013.
- Lorde, Audre. “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House.” *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Ed. Berkeley, CA Crossing Press, 1984.
- Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de Sueños, 2012.
- Los lunes al sol*. Directed by Fernando León de Aranoa, Elías Querejeta PC / Mediapro, 2002.

- Madrid, interior*. Directed by Juan Cavestany, Productora Cuidado con el perro, 2020.
- Martín Gaité, Carmen. *Nubosidad variable*. Anagrama, 2006.
- Martínez-Jiménez, Laura. "Postfeminismo neoliberal: una propuesta de (re)conceptualización de los estudios culturales feministas." *Revista de Investigaciones Feministas*, no. 12, 2021, pp. 371-381.
- Martínez, María. "From the Subjected Subject to the Vulnerable Subject: An Unfinished Discussion in Contemporary Spanish Feminisms." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 43, no. 2, 2018, pp. 327-351.
- Mayores. Cuando el virus llegó a las residencias*. Directed by Teresa Martín, Domingo Isaba, 2020.
- Megía, Carlos. "Por qué Winston Churchill convirtió el pintalabios en un producto de primera necesidad en tiempos de guerra." *El País*, 11 Abr. 2020, www.smoda.elpais.com/belleza/winston-churchill-pintalabios-producto-tiempos-guerra/.
- Mesa, Sara. *Cicatriz*. Anagrama, 2015.
- Millás, Juan José. *Que nadie duerma*. Alfaguara, 2018.
- Millet, Kate. *Política sexual*, Cátedra, 2017.
- Ministerio de Igualdad. "Impacto de la pandemia por Covid-19 en la violencia de género en España." *Universidad de Granada*, 2022, www.violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/investigaciones/2022/pdf/resumenejecutivoimpactocovidVG.pdf.
- Moi, Toril. "I am not a woman writer: About women, literature and feminist theory today." *Feminist Theory*, no. 9, 2008, pp. 259-271.
- Moderna de pueblo. *Idiotizadas. Un cuento de empoderadas*. Planeta, 2018.
- Montero, Rosa. "La vida invisible." *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*, edited by Roberta Johnson et al., Cátedra, 2012, pp. 623-638.
- Moreno Caballud, Luis. "La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual." *Hispanic Review*, vol. 80, no. 4, 2012, pp. 535-555.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 4, 1975, pp. 6-18.
- Naciones Unidas. *Covid-19 y Liderazgo de las mujeres: para responder con eficacia y reconstruir mejor*. Documento de políticas no. 18, 2021.

Naciones Unidas. “La humanidad debe prepararse para la siguiente pandemia.” *Noticias ONU, mirada global Historias humanas*, 27 Dec. 2021, www.news.un.org/es/story/2021/12/1501942.

Navarrete, Lorenzo, editor. *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis. Análisis y datos de un fenómeno difícil de cuantificar*. Observatorio de la Juventud en España, Servicio de Documentación y Estudios, 2013.

Navarro, Elvira. *La trabajadora*. Random House, 2014.

Neuman, Andrés, editor. *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*. Páginas de espuma, 2010.

Olmos, Alberto. “La cruda realidad que las escritoras jóvenes deberían saber.” *El Confidencial*, 24 Sep. 2018, www.blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2018-09-11/escritoras-espanolas-nacidas-80-cruda-realidad_1614315/.

Oxfam International. “Why the majority of the world’s poor are women.” 2022. www.oxfam.org/en/why-majority-worlds-poor-are-women.

Palomo Garrido, Aleksandro. “El secreto de la recuperación económica en España y su coste.” *Contexto*, 28 Nov. 2018, www.ctxt.es/es/20181129/Politica/23067/aleksandro-palomo-fmi-crisis-econ%C3%B3mica-2008-espa%C3%B1a.htm.

Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Editorial Antropos, 1995.

Pérez Fontdevila, Aina et al., editors. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria, 2019.

Pérez Orozco, Amaia. *Subversión feminista de la economía*. Traficantes de Sueños, 2014.

--- and Gonzalo Fernández Ortiz de Zárate. “¿Y si el hámster dejara de mover la rueda capitalista?”, *elDiario.es*, 10 Nov. 2020, www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/si-hamster-dejara-mover-rueda-capitalista_129_6401441.html.

Precarias a la deriva. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Traficantes de sueños, 2004.

Princesas. Directed by Fernando León de Aranoa. Mediapro, 2005.

Puleo, Alicia H. *Ecofeminismo, para otro mundo posible*. Cátedra, 2011.

---. *Claves ecofeministas, para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés, 2019.

- Rebolledo, Marta. "El desarrollo de la crisis del Covid-19 en España: gestión de la crisis y percepción de la opinión pública." *Comunicación política en tiempos de Coronavirus*, edited by Antoni Gutiérrez-Rubí et al., Cátedra Ideograma-UPF de Comunicación Política y Democracia, 2020, pp. 39-44.
- Reuben Muñoz, Lindsey. "The Biopolitics of Domesticity in Fernando León de Aranoa's *Amador*." *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 96, no. 7, 2019, www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2019.1651009.
- Riaño, Peio H. "Nacho Cano y La Derecha Reescriben La Historia De La Fundación De México." *ELDiario.es*, 23 Nov. 2021, https://www.eldiario.es/cultura/nacho-cano-derecha-reescriben-historia-fundacion-mexico_1_8324407.html.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets editores, 1999.
- Rodríguez, Antonio J. "La generación: historia del último 'boom' de la literatura española." *El País*, 6 Jan. 2019, www.elpais.com/cultura/2019/01/05/actualidad/1546709440_938179.html.
- Rodríguez Canfranc, Miguel. "De la Gran Recesión a la Gran Pandemia: diferencias entre la crisis de 2008 y la de 2020." *BBVA*, 27 May 2020, www.bbva.com/es/de-la-gran-recesion-a-la-gran-pandemia-diferencias-entre-la-crisis-de-2008-y-la-de-2020/.
- Ruíz Garrido, Belén. "Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorrepresentaciones feministas." *Asparkía*, no. 29, 2016, pp. 127-144.
- Sáinz Borgo, Karina. "Marta Sanz: "Quiero sacar la autobiografía del espacio de las vanidades." *Zenda*, 24 Apr. 2017, www.anagrama-ed.es/view/16433/Sanz%20NH%20581%20-%20Zenda%20entrevista.pdf.
- Sales Gelabert. "Crítica y teoría feminista; por una nueva agenda feminista." *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, no. 20, 2017, pp. 179-191.
- Sánchez, María. *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Seix Barral, 2019.
- Sánchez Madrid, Nuria. "La verdad pasa a ser algo privado. Algunas consecuencias políticas del silenciamiento del malestar laboral." *Ideas y Valores*, no. 67, 2018, pp. 219-241.
- Sanz, Marta. *Clavícula*. Anagrama, 2017.
- , editor. *Tsunami. Miradas feministas*. Sexto piso, 2019.
- . *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*. Anagrama, 2018.

- . *Te cuento...Blancanieves*. Alkibla Editorial, 2014.
- . *La lección de anatomía*. Anagrama, 2014.
- . *Parte de mí*. Anagrama, 2021.
- Sinués, María del Pilar. *El ángel del hogar: obra moral y recreativa dedicada a la mujer y escrita por la señora doña María del Pilar Sinués de Marco*. Imp. y Estereotipia Española de los Señores Nieto y Compañía, 1859.
- Silva, Ester. “Los roles de la mujer en la actualidad y sus consecuencias emocionales.” *Clínica López Ibor*, 8 Mar. 2021, www.lopezibor.com/los-roles-de-la-mujer-en-la-actualidad-y-sus-consecuencias-emocionales/.
- Somolinos, Cristina. “Cartografías de la precariedad laboral: la escritura colectiva de Precarias a la deriva.” *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 14, 2019, pp. 389-412.
- Sontag, Susan. “Illness as a Metaphor.” *The New York Review of Books*, Vol. 24, no. 21 & 22, 1978.
- Sosa Troya, María. “El Gobierno estima en 20.268 los fallecidos por covid en residencias de servicios sociales durante la primera ola.” *El País*, 5 Nov. 2020, www.elpais.com/sociedad/2020-11-05/el-gobierno-estima-en-20268-los-fallecidos-por-covid-en-residencias-de-servicios-sociales-durante-la-primera-ola.html.
- Standing, Guy. *El precariado, una nueva clase social*. Pasado y presente, 2013.
- Surcos*. Directed by José Antonio Nieves Conde, Atenea Films, 1951.
- Techo y comida*. Directed by Juan Miguel del Castillo, Diversa Audiovisual, 2015.
- Tejerina, Benjamín et al., editors. *Crisis y precariedad vital*. Tirant lo Blanc, 2013.
- Testimonios de la Covid*. Directed by Sonia Villarroel. AMADE, 2020.
- Townsend, Mark. “Experts fear rising global ‘incel’ culture could provoke terrorism.” *The Guardian*, 30 Oct. 2022, <https://www.theguardian.com/society/2022/oct/30/global-incel-culture-terrorism-misogyny-violent-action-forums>.
- Torres, Maruja. *Manuela Carmena en el diván de Maruja Torres*. Planeta, 2015.
- Touton, Isabelle. *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Letra última, 2018.
- Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*, Routledge, 2002.

Unicef, oficina de investigación. *Bienestar infantil en los países ricos, un panorama comparativo*. Report Card no. 11, 2013.

“Un millón de españoles se ha ido a vivir al extranjero desde el inicio de la crisis.” Público, 15 Mar. 2017, www.publico.es/actualidad/millon-espanoles-extranjero-crisis.html.

Valcárcel, Amelia. *Ahora, Feminismo: cuestiones candentes y frentes abiertos*. Cátedra, 2019.

Valdivia, Pablo. “Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones.” *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 15, 2016, pp. 18-36.

---. “Literature, crisis, and Spanish rural space in the context of the 2008 financial recession.” *Romance Quarterly*, Vol. 64, no. 4, 2017, pp. 163-171.

Varela, Nuria. *Cansadas: una reacción feminista frente a la nueva misoginia*. Ediciones B, 2017.

---. *Feminismo 4.0, la cuarta ola*. Ediciones B, 2019.

---. *Feminismo para principiantes*. B de Bolsillo, 2013.

Vasco, Celia. “Alerta por la violencia sexual en España: al menos cuatro violaciones grupales en las últimas tres semanas.” *Público*, 24 May 2022, www.publico.es/mujer/alerta-violencia-sexual-espana-cuatro-violaciones-grupales-ultimas-tres-semanas.html.

Vázquez Figueroa, Alberto. *Cien años después*. Kolima, 2020.

Vives, Alejandra et al., “Employment precariousness and poor mental health: evidence from Spain on a new social determinant of health.” *Journal of environmental and public health*, vol. 2013, 2013.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Seix Barral, 2016.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama, 2017.

Zarulli, Virginia, et al., “Women live longer than men even during severe famines and epidemics.” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* vol. 115,4, 2018: E832-E840. doi:10.1073/pnas.1701535115.

Zecchi, Barbara. “Mujeres y cine: Nombrar un corpus, rescatar un legado y definir un lenguaje propio.” *Muestra internacional de cine con perspectiva de género (MIC 2016)*, forthcoming.

---. *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013.

VITA

EDUCATION

- 2018 M.A. *en passant* in Hispanic Studies, University of Kentucky, with a Certificate in Gender and Women's Studies.
- 1999 Teaching Certificate C.A.P. (Certificado de Aptitud Pedagógica) (Honors), Ministerio de Educación y Ciencia, Spain.
- 1998 B.A. in English Studies, Universidad de Córdoba (Spain), with a semester abroad at Université Paris 13 (France).

TEACHING EXPERIENCE

- 2021-present Adjunct, Lecturer and Visiting Assistant Professor of Spanish, World Language Dept., Georgetown College
- 2015-2021 Graduate Teaching Assistant, Hispanic Studies, University of Kentucky
- 2014 Adjunct, Northern Kentucky University
- 2006-2015 Spanish teacher, Williamstown Independent Schools, KY
- 2003-2006 Spanish teacher, Powell Co. High School, KY

AWARDS AND HONORS

- 2018 PhD Qualifying Exams passed with excellence, University of Kentucky
- 2018 "Rueda-Keller Professorship Graduate Student Research Paper Award", University of Kentucky
- 2015 "Teacher of the Year Award", Williamstown Independent Schools

PROFESSIONAL PUBLICATIONS

- 2019 "*Rojo y Negro: Feminismo con disimulo en las filas de Falange Española.*" *Journal of Gender and Sexuality Studies / Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, vol. 45, no. 2, 2019, pp. 1-21.
- 2018 "Maternidad y psicoanálisis en *Julieta*, de Almodóvar." *Cincinnati Romance Review*, 44, 2018, pp. 36-47.

Silvia Encinas Caballero