


2017

La Transgresora Fetichista: Los Efectos de la Dictadura Franquista en la Evolución del Discurso Sexual Español

Marisa Lee Iola Yerkes

The College of Wooster, myerkes17@wooster.edu

Follow this and additional works at: <http://openworks.wooster.edu/independentstudy>

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Yerkes, Marisa Lee Iola, "La Transgresora Fetichista: Los Efectos de la Dictadura Franquista en la Evolución del Discurso Sexual Español" (2017). *Senior Independent Study Theses*. Paper 7679.

<http://openworks.wooster.edu/independentstudy/7679>

This Senior Independent Study Thesis Exemplar is brought to you by Open Works, a service of The College of Wooster Libraries. It has been accepted for inclusion in Senior Independent Study Theses by an authorized administrator of Open Works. For more information, please contact openworks@wooster.edu.

The College of Wooster

La transgresora fetichista: los efectos de la dictadura franquista
en la evolución del discurso sexual español

by Marisa Lee Iola Yerkes

An Independent Study Thesis
Presented in Fulfillment of the Requirements of The College of Wooster
and the Department of Spanish

March 27, 2017

Advisor: Dr. Brian Cope

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada, gracias al profesor Brian Cope por ayudarme en cada paso de mi carrera académica. No hubiera podido terminar este proyecto sin su apoyo firme.

Gracias a la profesora Katie DiDomenico por inspirarme a estudiar el español. Tus consejos han cambiado mi vida en maneras que no se puede expresar.

A Romina Gómez, cuya simpatía y bondad me han animado. Gracias por ser fiel amiga y consejera estupenda.

A Gina, gracias por caminar conmigo por las calles de Madrid y escuchar mis preocupaciones tontas cuando no tenía nadie más con quien contar. Nunca olvidaré tu compasión y sabiduría. Te quiero, tía.

Mom, thank you for telling me that everything would be okay every single time I thought I couldn't keep going and every single time I doubted myself. It's so annoying. But you're always right.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	7
Las limitaciones de la expresión libre	12
La extensión del estudio	15
Enfoque teórico	17
CAPÍTULO I: “QUIETA Y FURIOSA COMO UNA OQUEDAD”: LAS HOGUERAS Y EL CONTEXTO FEMINISTA DE LA LITERATURA FEMINISTA ESPAÑOLA..	21
La situación de la mujer	21
La cultura de evasión.	30
La división social	36
La perspectiva de Concha Álos- un contexto feminista	39
CAPÍTULO II: CADENAS Y CADERAS- LA SEXUALIDAD DE LA MUJER MODERNA ESPAÑOLA	43
La transgresión de Lulú	43
La mujer como objeto fetiche	44
El feminismo de Almodena Grandes... ¿O no?	48
Consecuencias de ser mujer- por los ojos de Lulú	60
CAPÍTULO III: LA VIDA DURANTE LOS ESTERTORES DE LA DICTADURA....	63
Una romantización de la tragedia	63
Los transgresores de la héteronormatividad.....	67
La realidad olvidada- la vida en España durante la transición	70
Fronteras rotas.....	73
CONCLUSIÓN.....	77
Obras Citadas	83

RESUMEN

Para una perspectiva teórica del feminismo interseccional, analizo tres obras subversivas sobre la época franquista/posfranquista hacia la transición hacia la democracia en España. Este análisis interseccional toma en cuenta la variedad de factores que contribuyen a la discriminación que afronta una persona. Las obras analizadas son dos novelas (*Las hogueras* de Concha Álos y *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes) y una película (*El Calentito* de Chus Gutiérrez). Estos tres trabajos revelan las expresiones de la sexualidad de las mujeres que vivieron durante estos períodos y demuestran un cambio significativo en el discurso sexual español.

La primera obra, *Las hogueras*, es una crítica sutil desde una autora que vivió durante el meollo de la dictadura franquista. Debido a la censura de la prensa y la invalidación de las opiniones de mujeres, su trabajo fue en gran parte olvidado e ignorado. La segunda novela analizada, *Las edades de Lulú*, es una obra drásticamente diferente a la primera. Es considerada una novela erótica en la que no se censura nada y aborda temas sexuales muy gráficos. *El Calentito*, cuyo enfoque se centra en el tercer capítulo, es un film subversivo muy crítico de la sociedad española de la época posfranquista. Demuestra los efectos del franquismo en las vidas de la gente que no cumple con los deseos conservadores de la iglesia católica.

Como resultado de este estudio, se puede evidenciar un desarrollo del discurso sexual que influye las vidas de las mujeres y otras personas subyugadas hasta el día de hoy. Como se puede observar en la evolución de las expresiones de la sexualidad de mujeres españolas, todavía hay que avanzar sobre el contexto de la subyugación y objetificación de gente, y la dominancia social del hombre heteronórmativo.

INTRODUCCIÓN

En 1939, después de “casi tres años de guerra civil, años de compromiso apasionado, de acción bélica y, como es lógico, de pocas, poquísimas facilidades para el cultivo intelectual” España se convirtió en una dictadura (Garrido Gallardo 31). Francisco Franco asumió el control del país, el cual mantuvo hasta su muerte en 1975, llevando al país a adoptar “el nacionalcatolicismo como ideología legitimadora” (García de Cortázar 11). Es decir, la iglesia católica propuso sus ideales y Franco aseguró que estos fueran obedecidos. La iglesia legitimó su régimen, con justificación de la aprobación de Dios (García de Cortázar 12). Esto le dio toda la autoridad que necesitó para hacer el todo lo que quisiera. Franco escribió las leyes que le ayudaron a lograr sus metas- el conservatismo y el control absoluto. El historiador Fernando García de Cortazar, profesor de la historia española contemporánea describe:

Nada pudo ayudar más a la longevidad del régimen que la falta de conciencia política y la frustración cultural en que el franquismo mantuvo a los españoles. Todos forzados a vivir en un mundo donde fieles burócratas mantienen un férreo control de la palabra y la imagen, donde las consignas empujan a formar fila vestidos...donde cada enemigo actual o potencial tiene su anatema, donde las generaciones más jóvenes reciben una educación fundada en la mística del tradicionalismo y en el servicio patriótico a España, y donde la prensa, la radio y después la televisión resaltan insistentemente los méritos de[l] régimen (18).

Franco tuvo a toda España bajo su control y creó un sistema que proponía sus creencias y deseos.

Los españoles experimentaron una falta del libre albedrío no solo en la época franquista sino también en años anteriores. Había leyes escritas específicamente para callar a la gente que pensaba en contra del gobierno, por ejemplo, la Ley de Prensa de 1938. Esta ley restringía las libertades de prensa y limitaba la expresión de escritores, activistas, académicos, y todas las personas que querían publicar sus opiniones. En la España franquista, “quedaba bajo control gubernativo todo tipo de publicaciones, así como cualquier otra manifestación cultural (las conferencias, películas, obras de teatro, etc.) (Jiménez 4). Los habitantes de España, bajo el régimen franquista, vivía con miedo y la mayoría permanecía callada. Años más tarde se sancionó la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, también conocida como la Ley Fraga. Ésta proveía una nueva “libertad” de prensa, y le dio un sentido (aunque sutil y borroso) de libertad a la gente española. Franco se dio cuenta de que “iba a ser necesario remodelar la cara del régimen para que este resultara más aceptable en la Europa democrática de la posguerra,” así que le concedió esta pequeña libertad a los españoles (García de Cortazar 19). La Ley Fraga tuvo

“un famoso artículo segundo, en el que se especificaban las limitaciones de la proclamada libertad de expresión...muchos escritores y periodistas sometían sus obras a la consulta “voluntaria” para evitar secuestros, multas, y procesos. Con relación a la situación anterior esta supuso un progreso pero seguía manteniendo la ambigüedad y la arbitrariedad, dejando al criterio de las autoridades la interpretación del citado artículo 2” (Jiménez 4).

Se puede decir que después del desarrollo de esta ley hubo una nueva libertad, pero no una de verdad. La gente todavía vivía bajo el franquismo y sin la libertad de

expresión necesaria, mientras que en este momento el gobierno fingía que les daba libertad de expresión a sus ciudadanos.

Esther López-Zafra y Rocío García-Retamero en *Journal of Gender Studies* discuten su teoría que, debido al aislamiento social del resto de Europa durante esta época, “gender inequality in economic and political participation and decision making was much higher in Spain” (171). Las mujeres españolas experimentaban una subyugación específica durante la época franquista esperable de que una dictadura. Las mujeres españolas vivían en una cultura que no valoraba sus existencias como personas independientes y las reprimía.

Durante los años siguientes a la muerte del dictador Francisco Franco, los ciudadanos de España experimentaban una nueva libertad auténtica, la que cambió de verdad el estilo de vida de los españoles. Diego Manrique, un pinchadiscos en Madrid durante esta época, le explicó a Bob Spitz de Rolling Stone Magazine que:

When democracy began in 1976, all social order collapsed in Madrid. Young people began hanging out together, living together - all of which initiated a very liberated lifestyle. And the voices of *La Movida*- the musicians and poets and teachers the believers [sic] - kept it alive. Every night you can go places here and find people with your same attitudes and same tastes (1985).

Los españoles reaccionaron a su nueva libertad como se esperaba, con mucha fuerza. Se puede observar una explosión del arte y la cultura en los años después del fin de esta época opresiva. A este cambio se lo denomina “la movida madrileña.” Con la nueva democracia vino un despertar profundo. Esto sucedió específicamente en Madrid,

el capital del país, un lugar que fue el epicentro del franquismo durante la dictadura. Era, antes, un centro de la represión, pero se convirtió en ser un centro del nuevo movimiento de la libertad.

Las leyes que controlaban las acciones del pueblo español estuvieron relacionadas intrincadamente a los deseos de la iglesia. Las personas con más influencia eran aquellas que pertenecían a la Iglesia Católica y que utilizaban su conocimiento para demostrar lo que las personas deben y no deben hacer. Un tal hombre, el Reverendo Padre Remigio Vilariño habló sobre los peligros del cine moderno:

El cine es un constante peligro para la castidad, escenas que hasta hace pocos años jamás, jamás, jamás, jamás eran presenciadas sino en la intimidad de los que el santo vinculo había unido en una persona, ahora las ven los niños, las niñas, no sólo cuando aún no han perdido la virginidad, sino cuando todavía son incapaces de perderla (Colmenero Martínez 143).

Este “marco de la visión general de la iglesia” demuestra lo que pensaba el grupo de personas más tradicionales en España durante esta época (Colmenero Martínez 143). Su mensaje era claro: hay que vivir con las creencias católicas para proteger a los niños.

Los gobiernos occidentales han escrito muchas leyes bajo la apariencia de proteger a los niños vulnerables. Gayle Rubin, una antropóloga americana discute este fenómeno en su obra sobre la sexualidad *Thinking sex: notes for a radical political theory of the politics of sexuality* (Aggleton y Parker 146). Según ella,

no tactic for stirring up erotic hysteria has been as reliable as the appeal to protect children... The laws produced are...ill-conceived and misdirected. They represent far-reaching alterations in the regulation of sexual

behaviour and abrogate important sexual civil liberties. (Aggleton y Parker 146)

Las leyes que fueron escritas para proteger a los niños y los valores católicos servían para oprimir a las personas y controlar sus vidas. Estas leyes sí escondían las realidades de las variedades y complejas vidas de la gente, pero ¿a quién protegían? y ¿de qué?

Durante esta nueva época de cambio, los españoles reaccionaron a esto y comenzaron a expresar sus sentimientos reales mediante la expresión libre que esperaban durante décadas. Hubo muchísimos ejemplos de nuevas expresiones con el arte, siendo el cine uno de los más importantes e influenciales. En este género,

La homosexualidad estaba estrictamente prohibida por unos códigos que, aunque ambiguos, sí que eran certeros con una serie de cuestiones. La homosexualidad no estaba ciertamente sola en este panorama de represión, sino que se encontraba arropada entre otra serie de elementos tabúes para el cine: el incesto, la prostitución, el ataque a la familia tradicional.

(Melero 195)

La represión de la expresión se extendía a cada faceta de la sociedad. El arte fue censurado de manera extrema mientras el gobierno mantenía un sistema estricto para regular el cine. Había “censura de todo lo que pensará publicar o representar” (Jiménez 4). Esto cambió durante la transición, y la gente respondió creando nueva arte que hubiera sido considerada obscena en las épocas anteriores. En este sentido, durante la transición el pueblo español experimentó un renacimiento artístico. Por ejemplo, la novela erótica de Almudena Grandes que exploraré en el capítulo dos es algo que

ciertamente hubiera sido ilegal, pero bajo las nuevas reglas, fue aceptada abiertamente por muchas personas.

Las limitaciones de la expresión libre

Debido a la censura de la prensa, hay cierta información que simplemente no existía o no circuló durante esta época. Como resultado, hay mucha información que el investigador moderno no puede encontrar. Por ejemplo, hay pocas referencias a la gente transgénero¹, la homosexualidad como algo natural y sano, y el feminismo². En las representaciones de la sexualidad que sí existían durante la época franquista, estaba la connotación del fetiche y lo malo. También se puede atribuir la falta de representación de la variedad sexual al hecho que no existían estos términos feministas durante esta época, y muchos de estos temas eran tabúes³.

La censura española de la época franquista no es tan clara y simple como parece a primera vista. “La característica fundamental de la censura” española durante este periodo era “su arbitrariedad” (López 11). Hay ejemplos de novelas (*Algo pasa en la calle* de Elena Quiroga) cuyas publicaciones fueron prohibidas “simplemente porque el tribunal de censura nunca leyó la novela” (López 12). Se puede preguntar, ¿por qué la novela crítica de Concha Álos fue publicada, a pesar de su crítica de la sociedad española? Se puede asumir que las voces sin importancia de las mujeres eran ignoradas y

¹ Transgénero: *adj.* Describe una persona que se identifica con un género diferente que lo que fue asignado a ella al nacer.

² El feminismo: *m.* La creencia que la gente de cada género y sexo es igual y merece los mismos derechos. La definición que yo proveo es más inclusiva y diferente que la definición tradicional que se enfoca en la “sisterhood” del movimiento feminista (Moses y Hartmann 761).

³ Hay que reconocer que mucho del vocabulario en el discurso feminista todavía no está reconocido por la Real Academia Española (por ejemplo: transgénero, interseccionalidad, etc.) El país sigue operando con muchas tradiciones católicas y hay mucho conservatismo social.

olvidadas. Su crítica no fue censurada porque a nadie le importó lo que dijera una mujer, sea bueno o malo (López 13).

Debido al silenciamiento de las mujeres durante este período, las escritoras femeninas tenían que cambiar sus modos de expresión. Las mujeres ocupaban un espacio privado que no estaba disponible al resto del mundo. Como mujeres sencillas y débiles, eran escondidas de la vista de los demás.

A los escritores les concierne más el espacio público, ya que éste es el que les había reservado la estructuración social de la posguerra, y de ello dejan constancia en su producción novelística. Para la mujer, en cambio, su única posibilidad de actuación estaba ligada al espacio privado, al que toda una serie de mitos sobre su naturaleza la tenían recluida. (López 28)

Las tres artistas en este estudio rompen esta barrera por expresarse en una manera que no era aprobada por los hombres en el sistema dominante. “La experiencia femenina” se convirtió en su “lucha interior” en una fuerte y portentosa expresión del arte que le permite al lector observar las nuevas expresiones de la sexualidad. Con su arte, estas mujeres dan una voz a la experiencia olvidada e ignorada. Estas mujeres

Elevan la experiencia femenina...y la lucha por supervivencia en un mundo cuyos mitos la marginan, a la categoría de materia narrativa, a la vez que aíslan esa experiencia como específica de un grupo determinado, el integrado por las mujeres... La mujer, como grupo, tiene experiencias similares, mientras que, como integrante de una clase social concreta, esas experiencias se diversifican. (López 123)

No hay suficiente análisis de los trabajos de mujeres artistas de esta época en la historia española. Hay muchísimas mujeres novelistas que escribían durante la época franquista que no han recibido los honores de sus homólogos masculinos y han sido olvidadas. Algunas obras que afrontan temas polémicos han desaparecidos bajo las sombras de los trabajos similares publicados por hombres que mantenían la atención del público español durante este tiempo. Lo que tenemos ahora es un tesoro de obras creadas por mujeres que merecen la investigación crítica para entender los mensajes de las mujeres que no tenían una voz en la época en la que vivían. Aún los trabajos más recientes, por ejemplo, *Las edades de Lulú*, no han recibido la atención adecuada como las obras de importancia académica que realmente son. Siguiendo la tradición de presentar las mujeres como productos vendibles, “the media took the image of Grandes out of her original context and superimposed on it that of her character Lulú. The writer’s image...changed according to the chapter or perspective from which the readers of her work (re)viewed her” (Henseler 96). El público español no la tomó en serio y descartó su obra como algo puramente erótica y sin valor crítico. Comentan Lucía Etxebarría y Sonia Nuñez Puente, “vivimos en una sociedad puramente fetichista. Una sociedad que valora más la apariencia que la realidad, lo artificial que lo genuino (34). Aunque Almudena Grandes afirmó su independencia y feminismo por escribir tal novela, no podría vivir sin los límites de la sociedad que hace mercancía del cuerpo femenino. España ha experimentado un cambio drástico, pero no han desaparecido los problemas que plagaban al pueblo español en el pasado.

La extensión del estudio

Este estudio provee un análisis de tres obras que reflejan la cultura española durante el periodo del franquismo y en las siguientes décadas. Las tres obras, *Las hogueras* de Concha Alos (1964), *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), y *El Calentito* de Chus Gutiérrez (2005) son obras que describen las vidas de tres distintos grupos de personas que vivían durante la dictadura y la transición en España.

El primer capítulo se enfoca en la novela *Las hogueras* de Concha Álos y el clima social de la España de Franco. Aunque no se menciona a Franco la novela es una exploración de las expectativas y los estereotipos del género y la gente subyugada que vivía en España durante su régimen. Esta obra estableció un estándar para la crítica que seguía como resultado de la nueva libertad de expresión. Concha Álos escribió una novela “que exploraba las zonas más delicadas del alma humana: la confusión entre el amor y el deseo, el escepticismo ante las convenciones, la ambición como motor vital, la amargura del fracaso” (Menendez 2011). La autora murió en 1926, 49 años antes de la liberación de la gente española por lo que nunca vio los resultados del trabajo que ella y sus contemporáneas hicieron, y nunca experimentó la libertad de la prensa que mereció (Menendez 2011). Esta “mujer luchadora” vivió gran parte de su vida bajo la dictadura franquista; nunca “se libró de la censura y no contó con la bendición de los expertos, pero algunas de sus novelas llegaron a obtener grandes tiradas” (Menendez 2011). Luchaba contra un sistema que intentó callarla y publicó su arte para lectores de una sociedad que no estaba acostumbrada a la libre expresión de una mujer.

En el segundo capítulo, sobre *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes, analizo un tipo de novela muy diferente que la primera. Esta obra es una novela erótica que

rompe todas las fronteras que existían para las escritoras femeninas durante la época franquista. Almudena Grandes nació en 1960 en Madrid, durante el apogeo de la dictadura (*El País*). Almudena Grandes escribe sobre unos temas recurrentes: “sexo, hambre, amor, y literatura” (Carballo-Abengózar 13). Cada uno de estos temas está interconectado y demuestra la confluencia de varias identidades personales. Con su literatura, su expresión del sexo, amor, y deseo manifiesta y revela una evolución del acto de escritura para las mujeres en España durante este período. Almudena Grandes usa diferentes herramientas para expresarse en su obra que previamente estuvieron prohibidas, por ejemplo, las escenas gráficas que aparecen en *Las edades de Lulú*. En el contexto del discurso sexual de Almudena Grandes, “la pasión es amor, el amor es deseo, el deseo produce hambre, y la literatura es una manera de expresarlo todo... Almudena Grandes utilice tanto el romance, tan problemático, como motor de sus narraciones, ese lugar donde confluyen placer, subversión, identidad, y feminismo” (Carballo-Abengózar 13-30). Grandes es la primera escritora que salta lejos de lo aceptable y se queda en un terreno ajeno- el que contribuye al desarrollo del discurso sexual en España por transgredir las normas tradicionales.

El tercer capítulo se enfoca en la transición hacia la democracia, la que está presentada en *El Calentito* de Chus Gutiérrez. En las décadas siguientes, ya había empezado la transición a la democracia y la gente de España vivía con los derechos que les faltaba hacía muchos años. Una directora española, Chus Gutiérrez hizo una película controvertida en el 2005. La película aborda temas menos gráficos que los que vemos en *Las edades de Lulú*, pero todavía contiene muchas representaciones de la diversidad española que rompe las fronteras de lo aceptable y lo profano. En esta película, Chus

Gutiérrez presenta un mundo que evoluciona, pero todavía tiene las restricciones que plagaban a la gente durante este periodo. La tercera obra es una buena combinación de las dos anteriores y conecta las otras cosmovisiones de las dos autoras, manteniendo un punto de vista único. La directora Chus Gutiérrez (María Jesús Gutiérrez) nació en Granada en 1962 ("Chus Gutiérrez & Revolution Lab: Home."). Creó una serie de películas y obras enfocadas en la experiencia femenina e española en la nueva época de la transición y el siglo veintiuno. Un tema que aborda frecuentemente con su obra es la contracultura. Como sus personajes en *El Calentito* la directora también era miembro de un grupo musical *Los Xoxonees* en los años ochenta. Siguiendo su tradición del arte crítica, "sus actuaciones en directo eran una mezcla de música, performance, provocación y humor. Sus letras eran antirracistas, anti-depilación, anti-maquinas contestadoras, anti-televisión... Eran unas rebeldes y, sobre todo, divertidas y frescas" ("Chus Gutiérrez & Revolution Lab: Home."). Esta rebelión artística puede ser entendida como un rasgo crítico al entendimiento del arte tradicional y conservador que se buscaba para promover en la España del posfranquismo.

Esta obra chocante y llamativa, está lejos de la novela sutil de Concha Álos, y muestra una faceta diferente al erotismo extravagante de Almudena Grandes. Cada artista que analizo en este estudio utiliza herramientas únicas y tiene preferencias personales que forman la apariencia de su arte.

Enfoque teórico

Para los objetivos de este estudio, se debe aplicar un análisis interseccional al discurso sobre la sociedad española durante esta época. La interseccionalidad fue incorporada al discurso académico por primera vez por la activista y académica Kimberlé

Crenshaw en su trabajo *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics* de 1989. En esta obra la autora discute la falta de coherencia y la necesidad de tener la multidimensionalidad en el discurso feminista. Según esta definición, hay varios rasgos personales que contribuyen al nivel de privilegio social que recibe una persona, incluyendo la raza, la clase económica, el género, y otros. Hasta este punto, la mayoría de los escolares que han discutido el patriarcado han ignorado este hecho. A Crenshaw, de origen afroamericano le llamó la atención que dentro de la comunidad académica los problemas que afrontan no solamente las mujeres, sino todos aquellos que no tienen los rasgos “preferibles” ni poderosos (por la perspectiva del patriarcado). Un análisis interseccional toma en cuenta que:

People live multiple, layered identities... Intersectional analysis aims to reveal multiple identities, exposing the different types of discrimination and disadvantage that occur as a consequence of the combination of identities... [It] posits that we should *not* understand the combining of identities as additively increasing one’s burden, but instead as producing *substantively different experiences*... It helps us to understand and assess the impact of these converging identities on opportunities and access to rights, and to see how policies, programs, services and laws that impact on one aspect of our lives are inextricably linked to others.

(“Intersectionality: a tool for gender and economic justice” 2)

Mediante el estudio de tres obras españolas de 1964 a 2005, analizo el desarrollo de las representaciones y expresiones de la sexualidad de unas mujeres que han vivido en estas

épocas. En cada de estas tres obras hay representaciones variadas de gente subyugada que expresan la variedad de experiencias españolas durante este periodo. Cada personaje en estas obras se relaciona con la estructura del poder dominante (p ej. el gobierno español, la Iglesia) en una manera diferente que se está atada a sus rasgos y papeles personales.

A través del análisis de estas tres obras innovadoras, proveo un trabajo que explora el desarrollo de las expresiones de sexualidad y género de tres mujeres españolas durante la época franquista y la transición a la democracia que ocurrió posteriormente. Estas obras no solamente son expresiones de lo que pasaba en la sociedad española durante estos tiempos (aunque ciertamente lo hacen) sino que son declaraciones feministas en las que las artistas intentan proclamar su agencia y autoridad como mujeres en una sociedad que favorece a los hombres. Cada obra es una manifestación poderosa que propone la libertad de expresión y vivencia de las mujeres que las crearon, en contra del sistema dominante que las oprimía bajo la apariencia del conservatismo de los valores de la sociedad española.

CAPÍTULO I: “QUIETA Y FURIOSA COMO UNA OQUEDAD”: LAS HOGUERAS Y EL CONTEXTO FEMINISTA DE LA LITERATURA FEMINISTA ESPAÑOLA

Las hogueras fue la cuarta novela escrita por María Concepción “Concha” Álos Domingo (Concha Álos), y fue publicada en 1964. La novela, publicada durante una época transformativa en medio de la dictadura de Francisco Franco, provee un retrato del paisaje cultural español. Debido a la censura de la prensa en el país durante esta época, la autora tuvo que escribir sutilmente y con mucha ambigüedad metafórica para evitar las restricciones gubernamentales. El resultado es una representación y crítica de la sociedad que finge no criticar nada. La autora deja la crítica de la sociedad española al lector y le permite ver unos aspectos de su cultura que son frecuentemente olvidados e ignorados.

La situación de la mujer

El primer personaje a quien le conocemos es una mujer atrapada en una situación desafortunada con un hombre. Inmediatamente es obvio que esta mujer, Sibila, tiene menos autoridad que su esposo Archibald. Por el desarrollo de la novela vemos un sinnúmero de mujeres cuyas vidas están controladas por los hombres que conocen, en una u otra manera. Sibila, por ejemplo, literalmente está atrapada en una isla que odia. Ha salido de su vida glamorosa en París y ha llegado a una pequeña isla rural de España. No es la vida a la que estaba acostumbrada, y este cambio la transforma, física y espiritualmente.

Sibila describe una conversación de su niñez con su padre en la que discuten su valor como mujer (Álos 50). Su padre le dijo que era “la reina de belleza,” algo que ya no es porque es mayor y gorda (Álos 50). Para leer sobre la situación interna de Sibila, el lector puede interpretar un cambio grave en la autoestima de esta mujer. Su valor, según lo que sabe, estaba basado en el aspecto de su cuerpo. Directamente después de esta

conversación, el narrador cuenta que “su marido no la miraba ni le hacía caso. Y no había ningún otro hombre. No existía” (Álos 51). La frase breve “no existía” está abierta a la interpretación del lector. Puede significar que no existía ningún otro hombre, o que no existía Sibila. En ambas situaciones, algo muy grave está dicho sobre la existencia de esta mujer. En el primer caso, el narrador dice que no existe ningún hombre en todo el mundo que le haría caso a Sibila, porque ella no es importante para nada porque le falta la belleza que el patriarcado espera de una mujer. En el segundo caso, un poco más deprimente, el lector entiende la declaración del narrador que Sibila simplemente no existe. Esta mujer no existe porque no mantiene la atención de los hombres, porque esta mujer no puede ser el objeto de deseo para los hombres en su pueblo, no vale para nada. La existencia de Sibila no es importante porque no tiene un valor fuera de la que deriva de la apariencia de su cuerpo.

Al principio de su vida, después de la garantía de su padre, Sibila entiende que tiene valor y tiene confianza. Es modelo y basa su vida en la apariencia de su aspecto físico. Cuando esto cambia, la mujer pierde todo lo que entendía sobre sí misma. Como cambia su cuerpo, su entendimiento de su vida se transforma también. La verdad es que el valor de Sibila ha cambiado, por la perspectiva de la sociedad patriarcal. Concha Álos, en 1972, discute el valor personal de las mujeres en la sociedad española. Dijo, “Casi todos mis personajes femeninos toman el matrimonio como un recurso... Esto es un reflejo de la sociedad española hasta ahora... la mujer no tenía más salida para el sexo, lo práctico, lo económico, lo social” (Rodríguez 51). Aunque los personajes femeninos de Concha Álos pueden parecer débiles y subordinadas, su existencia tiene una propuesta fuerte e intencional. Dicho esto, las mujeres en *Las hogueras* no tienen los derechos que

se alinean con su significado simbólico. El poder de estos personajes no se concentra en la autoridad que tienen (porque les falta), sino en el simbolismo de su representación. Escribir esta novela y crear personajes femeninos así fue un acto de resistencia de la autora.

Fermín Rodríguez en su libro *Mujer y sociedad* cita un artículo que fue publicado en *Newsweek* (una revista americana) el 24 de julio de 1972 sobre una ley que prometió una emancipación para las mujeres. El artículo dice:

The much-trumpeted emancipation caused hardly a ripple among Spanish women... The new law still leaves women in the position of being virtual chattels of men. A married woman, for instance, still may not hold a job, open a bank account, apply for a passport, sign a contract, or obtain legal control of her children without her husband's written permission. A wife found guilty of adultery can still be sentenced to a jail term...As for single women, they are no better off. 'The solution to the problem of Spanish women,' says a former nun who now teaches sociology, 'requires a change in our traditional view of the woman as mother and wife patterned on the virtues of the Virgin Mary' (51).

Las citas que recoge Fermín Rodríguez afirman una cosa: que las mujeres obtienen su valor como ciudadanos de sus esposos. En la novela vemos este ciclo por las historias de las mujeres restringidas. Una mujer no tiene una voz, legalmente, y está bajo la voluntad de los hombres en su vida. En términos francos, el valor de Sibila ha depreciado con el cambio de su cuerpo, y ella ya no es tan valiosa.

Rodríguez argumenta que “Sibila se convierte en el portavoz de Concha Álos y expresa su amargura por la condición a que el hombre ha relegado a la mujer” lo que se hace evidente en el transcurso de la novela. Su evidencia es amplia. Rodríguez escribe que los pensamientos sobre el desequilibrio de género de Álos son claros; da aún más evidencia con estas citas:

“En Ninguna parte somos iguales a los hombres” (Álos 186).

“Lo bueno hubiera sido nacer hombre. Eso sí que hubiera sido buena cosa” (Álos 185).

“En mi pueblo las mujeres...valen menos que un burro, menos que una orza de aceite” (Álos 185).

Lo que vemos es clarísimo: los personajes femeninos mismos reconocen su mala suerte y el desequilibrio que afrontan a base diaria.

Como progresa la novela, aprendemos que Archibald está muy enfermo y de repente todo cambia. Mientras su esposo se pudre y se marchita, la mujer crece y recupera la confianza que tenía en su juventud. Al principio de su enfermedad, Sibila está enojada. Nota el narrador que “su condena no tenía fin” y que “tiene que andar persiguiéndolo, comiéndose el orgullo, para acostarse con él” (Álos 113). En esta novela, Sibila nunca estaba contenta con su matrimonio, pero en estos momentos el lector entiende que una fuerza está creciendo en ella y que está harta de vivir con este hombre. Sibila parece pensar que nunca tenía la habilidad de escoger su propio destino; “Rabia era. Rabia lo que sintió ella. Es mejor ser azotada, vendida en un burdel contra la propia voluntad. Eso que le ocurría era algo superior a lo que ella podía soportar” (Álos 112). Lo

que describe ella es una situación en la que se encuentran muchas mujeres: las mujeres viven sin sus derechos humanos, claramente en una situación donde son oprimidas.

Sibila quiere obtener la independencia que han obtenido su esposo y amante. Ella “comprendió que él poseía un talismán. Un objeto duro, el diente de un extraño animal, tal vez, lo que libraba de mala suerte. Pero no, más tarde lo comprendió, no era un objeto. Era su voluntad” (Álos 110). Sibila anhela vivir como un hombre; en este sentido, quiere obtener la independencia y voluntad que tienen los hombres en su sociedad. Lo que distingue a un hombre de una mujer es, en términos más sencillos, la voluntad. Los rasgos personales que deciden quién tiene el privilegio en la sociedad patriarcal se reducen a un solo: la agencia personal. Es algo que un hombre héteronormativo⁴ tiene sin dudas, y algo que los demás solamente pueden esperar. Comenta el narrador:

Su condición de mujer se lo impedían. Su condición de mujer. Los hombres pronuncian discursos, se emborrachan, echan abajo los árboles, ahorcan a los reos, arengan a las muchedumbres en las plazas... los hombres cogen con el puño lo que desean y dicen: ‘Eso quiero.’ Lo agarran. Se apoderan de lo que sea. Y no vuelven a pensar más. (Álos 143)

Los hombres hacen algo que no pueden hacer las mujeres. Tienen derechos no expresados e implícitos que son tan poderosos como las leyes que explícitamente discriminan entre los géneros. Lo que piensan las mujeres en esta novela es que hay algo intrínsecamente malo sobre ellas porque son mujeres. Una de ellas comenta, “Yo solo he conseguido hacerme mala. Una resentida con la peor de las amarguras: la de la

⁴ **Héteronormativo:** *adj.* Que fija la norma construida por el grupo social dominante con relación al género/sexo y la pauta de vida que se espera de una persona (i.e. ser heterosexual y casarse con una persona del género/sexo contrario).

inferioridad social, la de la inferioridad física” (Álos 132). Hay una percepción clara que la equivocación de las mujeres fue pensar en ser igual, porque son simplemente menos importantes que los hombres.

Esta percepción cambia por el desarrollo de la novela en el caso de Sibila Strokmeier. El lector puede observar un cambio súbito en Sibila después del comienzo de la enfermedad de su esposo. Ahora, la mujer tiene sentimientos positivos sobre la apariencia de su cuerpo. Mira su cuerpo y está feliz con la apariencia. “Sus brazos estaban bien proporcionados, morenos, igual que sus piernas; sus pechos se mantenían firmes y el vientre, aunque un poco abombado ahora, continuaba siendo hermoso... Hubiera querido desdoblarse para alcanzar con ojos nuevos su propia belleza” (Álos 139). Sibila tiene una perspectiva nueva que le permiten mirar su cuerpo en una manera que celebra su existencia, en vez de criticar cada aspecto de su físico. Más tarde, Sibila recuerda su memoria de este momento con su padre en el que él le llamó “la reina de belleza” (Álos 183). Entonces, “Sibila se miró complacida las piernas, los bonitos pies, la cadera” (Álos 183). Ya que se ha escapado de la influencia opresiva de su esposo, puede mirarse con una nueva claridad que le permite estar contenta con su ser. A pesar de que su esposo todavía está vivo, tiene menos poder y autoridad que antes.

Sibila elabora sobre la memoria de este encuentro con su padre cuando era niña. En ella, el hombre dice: “Nuestra hija nunca trabajará. No estará esclavizada a esos quehaceres tan mezquinos. La niña tendrá criados. Todo el mundo se inclinará ante ella. ¿Verdad, tesoro? – Y su madre les servía la mesa, cambiaba los platos, procuraba que todo estuviera a punto, obsesionada por el orden” (Álos 183). El padre piensa que la belleza de su hija le va a permitir ser libre. Implica que su felicidad depende de su

belleza, y que es su rasgo más importante. Más allá, implica que vivir en una casa sin tener que hacer nada es la definición de la libertad. No tiene en cuenta los deseos de las mujeres en su vida, solamente quiere que estén seguras en casa. Quiere que no tengan que pensar ni trabajar ni preocuparse de nada. Sería difícil no preocuparse de nada en una situación que niega la independencia y la voluntad. Directamente después de este discurso, hay una yuxtaposición entre la libertad y el trabajo de las mujeres. La madre limpia la casa y cuida a su familia. Está “obsesionada por el orden” porque es su único trabajo que valora la sociedad. Se puede entender que, en la mente de su padre, la madre de Sibila es libre también. Por eso es curioso que esta mujer tenga que trabajar cuando su belleza debe permitirle no tener que preocuparse de nada.

Se puede notar la descripción del padre de Sibila que la retrata como “la niña bonita” por enfocarse estrictamente en su belleza. La Niña Bonita es un icono de la propaganda republicana durante la época antes del régimen franquista (Cuesta y Johnson 415). “Spanish republican iconography often included a female figure as an allegory of the Spanish nation from the early nineteenth century until 1939 when the Second Spanish Republic was vanquished by Francisco Franco’s Nationalist forces” (Cuesta y Johnson 415). Después del comienzo del régimen franquista, la imagen popular de la Niña Bonita desapareció y “the female allegory was relegated to the role of ‘*Madre España*’ primarily in depictions of victory (Cuesta y Johnson 456). En esta escena de *Las hogueras*, hay una yuxtaposición fuerte entre la belleza y simplicidad de la “niña bonita” y su madre fuerte y buena trabajadora. En esta familia tradicional podemos ver ambas representaciones de los iconos españoles que representaban el papel de la mujer en estas respectivas épocas. Al

madurar, Sibila rechaza su destino predeterminado y lucha contra estas expectativas patriarcales de la sociedad española.

Otra mujer de la novela que lucha contra el patriarcado⁵ es la maestra Asunción Molino. Asunción es diferente que las otras mujeres en España, es “solterona” e independiente (Álos 68). El narrador escribe:

Asunción Molino va vestida con una bata enguatada y debajo lleva un largo camisón de franela abrochado hasta el cuello. Piensa que alguna ventaja ha de tener con haberse quedado soltera. Al menos no tiene que gastar la absurda coquetería de llevar las piernas descubiertas y los brazos al aire para encandilar a un marido. Ella se puede permitir el lujo de no pasar frío. Nadie la ve. (Álos 68)

La mujer lleva la ropa que quiere porque a ella no le importa lo que digan ni piensen los hombres que criticarían su moda. Asunción no cumple con las expectativas de la sociedad ni de los hombres. No se cambia para aliviar el estrés de confrontar la mirada masculina. Ella permanece igual porque no tiene que cambiarse para complacer a un hombre. Según el punto de vista tradicional del patriarcado, “la solterona es un ser fracasado y, por tanto, desprestigiado socialmente, que no ha sido capaz de lograr la única meta digna en la vida de una mujer” (López 21). Los deseos del patriarcado sirven para alcanzar alguna meta. En el caso de la mujer solterona, “las razones prácticas para apoyar esa condena social de la mujer soltera fueron la necesidad de aumentar la población nacional que había sido seriamente menguada durante la guerra civil y el deseo de alejar a la mujer del mercado

⁵El patriarcado: *m.* Un sistema social que beneficia a los hombres (en específico, los que siguen la pauta tradicional y tienen los rasgos personales que son más dominantes) y oprima a las mujeres.

de trabajo” (López 21). Para callar a las mujeres y condenarlas a ser amas de casa, la sociedad española mantuvo el control sobre ellas y cumplió con sus metas de controlar a la gente.

Con Asunción, otra vez tenemos un ejemplo de una mujer que “nadie...ve” porque no es la mujer perfecta típica. Al leer *Las hogueras*, se entiende el lector que la mujer sin esposo es invisible, un fenómeno que está magnificado si no es estereotípicamente atractiva. Las mujeres en esta sociedad entienden que reciben su valor de su belleza y utilidad a los hombres. Asunción ciertamente se preocupa por ser “solterona” y sabe que no es típica. Dice “No puedo soportar mi soledad. Me muero. Me moriré” (Álos 69). Asunción cree que va a recibir su valor por casarse con un hombre, hasta tal punto que no cree que pueda vivir sin cumplir con esta expectativa. Esta mujer no puede vivir sin un hombre porque nuestra sociedad dice que el casarse es algo necesario. La presencia de los hombres en la sociedad española es tan penetrante que causa la incomodidad en Asunción. El narrador cuenta que, para ella, “a veces la impresión de sentir la vista del hombre era obsesionante, insoportable” (Álos 70). La mirada de los hombres es palpable, un hecho que afronta cada mujer en la sociedad patriarcal, porque posee un poder específico. Como resultado del poder que tienen los hombres, su presencia puede ser una amenaza para una mujer en cada situación. En ésta, Asunción puede reconocer (conscientemente o no) que su valor depende de la opinión de los hombres que conoce. Los hombres determinan sus derechos legales, autoridad personal, situación económica, y felicidad que pueden controlar por darle la cosa que desee: el compañerismo. La mirada masculina representa todo el poder que tiene un hombre y que le falta a una mujer.

La cultura de evasión.

En España durante la época franquista había un silenciamiento profundo que callaba la expresión de la gente. Según el historiador español Juan Pablo Fusi Aizpurúa, Fútbol, toros, literatura de quiosco, cine, radio, integraron la ‘cultura de la evasión’ (en palabras de Raymond Carr) del país: forjaron un “silencio artificial”, según la expresión de la novelista Carmen Martín Gaité, sobre los problemas reales de la sociedad. La canción ligera, popularizada por la radio, -- canciones andaluzas, zarzuelas, boleros...canción mexicana...melodías románticas españolas, francesas e italianas--, fue así el vehículo de la sentimentalidad de la sociedad española de la posguerra, de una España del subdesarrollo y la miseria...que hallaba en aquellas formas de entretenimiento un ocio ameno que le compensaba de las dificultades de la vida cotidiana. (115)

Esta es la misma técnica de distracción de *panem et circenses* (pan y circo) que usaba el gobierno romano en el año 122 antes de cristo, “an efficient instrument in the hands of the Emperors to keep the population peaceful” (“Fabbi Studio”) La meta era mantenerse ocupado para no tener tiempo para cuestionar las decisiones del gobierno. Este fenómeno de no pensar y no criticar funcionaba para permitir al gobierno promulgar sus leyes restrictivas. “La vigencia de aquella cultura popular permitiría al régimen de Franco enmascarar de alguna forma el fracaso de su propia cultura oficial” (Fusi Aizpurúa 116). Esta evasión de la realidad está evidenciada por las representaciones de los personajes que atraviesan una fase de rechazo. Se puede observar una clara imagen de la gente que prefiere ignorar y olvidar su realidad desafortunada en *Las hogueras*.

Vemos varios ejemplos del escapismo español. El narrador de *Las hogueras* cuenta que a Archibald “le gustaba el presente, no el pasado, y en el futuro prefería no pensar” (Álos 77). Por la duración de la novela Archibald escapa la realidad por leer sus libros y discutir los temas trascendentales y filosóficos (Álos 11-12). Para Archibald vivir era sinónimo de leer; “Pensaba que leer era una actividad superior a cualquier otra. Era, en cierta manera, como vivir muchas vidas al mismo tiempo. La vida de los otros, la propia” (Álos 28). Efectivamente vive en su propio mundo ficticio y experimenta la realidad por los ojos de los que han escrito novelas y ensayos. Cuando su esposa le habla sobre su deseo de tener otra vida en otro lugar le aconseja: “Deberías hacer alguna cosa. Distráerte” (Álos 27). En un país en que no se podría hacer cualquier cosa, se tendría que buscar distracciones para no volverse loco (como Archibald acusa a Sibila por querer tener otra vida) (Álos 25).

Otro personaje que escapa la realidad en su vida diaria es Asunción Molino. Vive toda su vida fuera de las expectativas para las mujeres españolas, pero es evidente que se siente presionada a actuar de una manera más “normal”. El narrador no nos da la impresión que Asunción esté feliz. Dice:

Estas dos horas que faltan para dormir son las que más le gustan de todo el día. Allí encerrada ignora todo lo de fuera. No le importa que la montaña se quemara ni tampoco si los Chipre andan o no muy acordes, el juicio de Ruby, as asesino del presunto criminal que mató a Kennedy, le tiene sin cuidado. Ella y sus objetos. Ha aprendido que fuera de sí misma todo cojea y falla. (Álos 67)

Asunción ya está muy consciente de lo que está pasando en el mundo con respecto a los eventos sociales y políticos, pero prefiere vivir bajo sombras. Prefiere un estado anímico de la inconsciencia a uno que le permite afrontar la realidad. También a ella le gusta preocuparse con los asuntos económicos más que pensar en su propia vida. Dice el narrador, “Es uno de los placeres de Asunción Molino: llevar escrupulosamente al día los asuntos de dinero” (Álos 67). Si ella puede pensar exclusivamente en cosas que realmente no son importantes, puede olvidar la realidad que afronta. Es un rasgo crucial al entendimiento de Asunción; como dice muy aptamente Archibald, “los personajes de la tragedia se caracterizan por sus obsesiones” (Álos 53).

Asunción es un personaje que tiene una obsesión; está obsesionada por su lugar en la sociedad española. Se fija en los derechos que no tiene y en los que quiere tener. Asunción le pregunta a un hombre: “¿Qué he conseguido con tanta lucha? ¿Qué?” y le responde: “Ser independiente. Tener conciencia de que eres un ser libre. Sentirte necesaria. Ver que tu vista tiene un objeto” (Álos 131). Esta mujer hastiada no acepta esta respuesta. Ella sabe que, como una mujer que vive en una sociedad patriarcal, nunca podrá obtener la independencia de la que habla este hombre. Responde ella: “Nada de eso es verdad. Literatura. Frases. Lo que acabas de decir no es más que palabras que nos vamos repitiendo los desgraciados para no caer en la desesperación. Los tópicos que nos enseñan para que no nos rebelemos” (Álos 131). A Asunción no le importa lo que diga este hombre, porque sabe la realidad. Sabe que las mujeres no pueden alcanzar lo que pueden los hombres a causa de tener útero y senos. Asunción rechaza su cuerpo porque a ella le representa su cuerpo su desequilibrio. Tiene “una especie de vergüenza, la vergüenza de tener dos senos, por lo cual nadie podía dudar que se encontraba ante una

mujer, la hacía encogerse con un oculto deseo de esconderlos” (Álos 120). Su cuerpo, una señal de su falta de igualdad e independencia, le molesta hasta tal punto que no quiere existir como existe. Ni quiere ser la persona que es, ni tener el cuerpo que tiene porque nunca la ha ayudado para nada, al punto de vista de esta mujer “desagraciada” (Álos 131).

Asunción siente mucha vergüenza sobre su soledad y se preocupa por su estado de soltería ya que se considera un ser diferente a los otros que conoce. Desde su punto de vista, “ella sería toda su vida el eunuco disconforme, el gato al que se capa para que se engorde y no huya y la mujer que se queda sentada en los bailes” (Álos 188). Casi cada interacción en la cual está incluida es una reflexión triste sobre la ineptitud de la mujer y el cuerpo femenino. Ella quiere ser diferente. Rechaza la vida que tiene y anhela cambiar. Refleja en los seres que no tienen las restricciones de los humanos, “se sorprendía a menudo pensando en las abejas. La sociedad de estos insectos con sus elementos asexuados que tienen como única misión el trabajo” (Álos 188). Para ella, los insectos tienen el lujo de poder vivir sin conformarse a una expectativa estándar. A veces parece que esa mujer quiere tener una vida héteronormativa—es decir, quedarse en casa mientras trabaja su marido, tener hijos, ponerse el maquillaje y cuidar a los niños. Las cosas que debe hacer una buena mujer. Más tarde, sin embargo, reconoce los aspectos negativos de vivir como se espera la gente en la sociedad española. Dice el narrador, “No era leal unirse a un hombre para toda la vida sin tener en cuenta el amor, ni el deseo, ni esa misteriosa corriente que lleva a los individuos de una misma especie y de distinto sexo a unirse contra todo cálculo. No era leal, pero por el cerebro de Asunción había pasado la idea” (Álos 189). Hay ciertas señales, algunas sutiles y otras claras, que

controlan el comportamiento de mujeres en una sociedad patriarcal. Estas señales les dicen a ellas que, aunque pueden querer algo diferente o saben que algo es mejor, necesitan tener una vida típica y seguir la “pauta” que les lleva al éxito. Hay dos tipos de mujeres en una sociedad así: las que sí cumplen y las que no. Las que hacen lo que deben están más seguras que los demás, pero no es cierto que vayan a estar más contentas. Hay ciertas personas que no apoyan esta idea de “lo ideal” y son resistentes a esta opresión.

Estas mujeres que siguen la pauta tradicional de casarse con un hombre están presentadas como parásitos. Asunción, como mujer soltera, está atenta a estas percepciones y está muy crítica de las otras mujeres que ve. Hay ciertas cosas que son muy importantes para ella, y Asunción piensa que ninguna otra mujer quiere tenerlas en sus vidas. El narrador describe,

“Las chicas, según ella, no tenían más ambición que llegar a ser un parásito del primer hombre que se les pusiera a tiro. Su carrera, sus libros le importaban muy poco. Se pintaban los labios, escondiéndose bajo el pupitre mientras el profesor explicaba, y alguna vez que salió a la calle con ellas tuvo que abandonarlas desesperada. No soportaba su juego: un juego de acoso y obsesión hacía el sexo contrario. (Álos 135)

Asunción critica los deseos y las decisiones de las otras mujeres que conoce, supuestamente porque sus vidas le parecen superficiales y poco profundas. Aquí vemos un rechazo fuerte de la superficialidad implícita de la vida tradicional de la mujer española típica. Las actividades que prefiere Asunción son las que demuestran su inteligencia e independencia; leer y hacer matemáticas demostraba su superioridad percibida. Ella no desea ser una más de estas mujeres que vive para complacer a los

hombres. Rechaza esta “obsesión” con la feminidad tradicional e intenta proclamar su libertad personal. Asunción escapa su realidad de opresión y subyugación por ignorar los problemas que afrontan las mujeres en su sociedad. Su punto de vista crítica que pretende afirmar su superioridad ante las mujeres tradicionales, es realmente una reflexión de su propia misoginia. Esta mujer juzga los demás por aclimatarse en un sistema que castiga los que no obedecen. Estos que no obedecían el gobierno franquista estaban en peligro constante.

Aquellas personas que no se sentían complacidos con el *panem et circenses* vivían con una realidad más cruda. El mismo Francisco Franco dijo lo siguiente el 27 de julio de 1936: “Salvaré a España del marxismo, cueste lo que cueste. No dudaré en matar a media España si es necesario para pacificarla” (Fouce Fernández 108). Con su chivo expiatorio conveniente Franco podía hacer lo que hizo sin objeciones de las personas con las voces más escuchadas (el hombre héteronormativo). Los que le impedían a Franco llegar a sus metas se encontraban en peligro. Estos eran obstáculos que Franco se vio obligado a quitar de la situación. Como dijo el dictador, no dudaría en matarles. Los personajes en *Las hogueras* ciertamente viven con esta realidad, pero hay pocas referencias explícitas al clima social. Mientras unos personajes disfrutaban de cervezas en el bar están los que reconocen lo que estaba pasando en España durante esta época. Dijo uno: “Era la guerra. Quemaban las iglesias y las personas chillaban corriendo debajo de los aviones que volaban. Caían hombres y los periódicos traían fotografías de gente con la cara reventada. En las panaderías se formaban colas y las mujeres, en grupos, iban por los pueblos buscando patatas para comprar” (Álos 60). Esta es la primera referencia a la crisis que el lector encuentra en la novela. Lo que la antecede es una historia triste sobre unas

personas que se sienten una infelicidad profunda, pero sin saber la historia de España durante esta época, no se sabe lo que realmente estaba pasando durante la duración de la novela.

La división social

Los españoles entendían muy bien lo que eran los rasgos personales que o protegerían o lastimarían a una persona y de esto dependían para permanecer seguros. Las personas que estaban seguros lo sabían, porque podían vivir casi sin interrupciones, si siguieran las normas sociales. Los que estaban en peligro ciertamente lo entendían porque era una realidad que tenían que afrontar cada día de su vida bajo el régimen. La gente internalizaba los deseos del régimen y proponía los ideales de la iglesia a la que tenían que asociarse. Estos ideales fueron la homofobia, el racismo, y el clasismo.

Vemos unos ejemplos en *Las hogueras* de personajes que ejemplifican el racismo en su comunidad. Hay varias referencias hacia el valor de las personas, específicamente hacia los inmigrantes que llegaban a Mallorca durante esta época. En algún momento, un hombre de la isla (Telmo Mandilego) dice: “Esta gente no son como nosotros. Son... ¿cómo diría yo? Otra raza” (Álós 95). Durante esta época, “empezó a imponerse una mitología muy particular, fruto de la mezcla de valores procedentes del catolicismo con aquellos que se suponían inherentes a la raza. La idea de la existencia de unas características “esenciales” que determinan la “casta hispánica” ...y es recogida por los ideólogos de la Falange española (López 18). Los rasgos preferibles por la perspectiva del gobierno patriarcal influían en el valor de una persona bajo este sistema. La desvalorización de la gente menos dominante era palpable y esto se infiltró a cada relación interpersonal. No solamente eran las mujeres las que eran desvalorizadas e

oprimidas. Hay que reconocer que había muchísimos grupos de gente que no tenían los derechos civiles, como la gente ajena a España. La gente sin los rasgos del ser español nacionalista era menos valorable y como resultado, oprimida.

En *Las hogueras* también hay una lucha visible entre los pobres y los ricos en la sociedad española, como ha existido en toda la historia del mundo. Las circunstancias en ésta ciertamente fueron más exageradas debido a la subyugación social y política que seguía la dictadura y que pueden ser claramente vistas. Archibald, mientras está reflexionando sobre su pasado, describe su niñez en una manera que llama la atención al lector a la situación económica durante la guerra civil de España. Tuvo un momento solo “cuando pensó con rabia en la injusticia que supone el ser pobre” (Álos 78). Por medio de la perspectiva de él, vemos una injusticia social que le ha lastimado. Viéndolo de manera más generalizada, vemos las posibilidades que le permite la sociedad a un hombre héteronormativo. Este chico pobre se convirtió en un hombre con su propia casa, una buena educación, y una esposa modelo de París. Hay que entender que todos tienen algunas partes de sus vidas que son difíciles para ellos, pero también hay que entender a la vez que algunas personas no pueden entender el sufrimiento de los que llevan un peso diferente al suyo. Archibald, debido a su estatus social, tuvo la oportunidad de mejorar su vida. Una mujer transgénera y negra, por ejemplo, nunca tendría las mismas oportunidades y siempre tendría que afrontar las realidades del desequilibrio social mientras estuviera viviendo en esta sociedad.

Hay otros ejemplos de personajes que sufren por el clasismo, por ejemplo, Asunción. Asunción es una maestra de español. Es “una profesión despreciada a la que nadie tiene en cuenta. ¿Qué aportamos para merecer el respeto de la sociedad” (Álos

191)? No solamente es una maestra que enseña el español a la gente de la clase baja social, sino una mujer también. No hay ningún aspecto de su carácter que sea valorado por la sociedad española. Había una clara distinción entre los derechos que tenían los españoles y los que ellos necesitaban. La gente estaba muy acostumbrada a no tener los derechos humanos, y para muchos, eso fue lo normal. La dictadura duró tres décadas; para muchos, eso fue la mayoría o la totalidad de su vida, así que no conocían nada diferente. Vemos en *Las hogueras* un sentido de impotencia y apatía. Se menciona que “a algunos les toca la lotería, a otros, mientras trabajan, se les rompe la cuerda del andamio y se matan... Cada persona tiene escrito su destino” (Álos 194). Los españoles, especialmente los marginados, creían que no podían cambiar su destino, y vivían bajo el control de un gobierno que no les respetaba ni les valoraba.

Existen momentos en los que entendemos que los personajes han descubierto que su vida no era así cómo pensaban. Después de descubrir que la relación entre Sibila y *El Monegro* era una mentira, la mujer cambia su cosmovisión rápidamente. Antes, sentía un sentido de paz. Su relación cambia cuando descubre la verdad sobre este hombre;

Y ahora, en medio de esta paz, vuelve a parecerle mentira todo hasta los besos y las caricias que vinieron después. Toda la lujuria de una fiera descargada como una tormenta sobre ella, que ya no era más que una superficie de tierra reseca y sedienta. Quieta y furiosa como una oquedad.

(Álos 204)

Todo lo que sabía sobre su relación romántica era falsa. Las personas en la sociedad española que cabían en los espacios apropiados provistos por la iglesia católica y el gobierno podían tener un sentido de confort, siempre y cuando cumplían con los deseos

de la iglesia y la dictadura, se encontraban seguros. Al cambiar el estilo de vida o los modos de pensar, tal gente tendría que afrontarse a la idea que la sociedad no era tan segura como pensaban. Irónicamente, Sibila vivía cómodamente, pero sin felicidad. Después de entender las restricciones que tenía, toda su cosmovisión fue rota y tuvo que inventarse de nuevo. Su realidad existía bajo una superficie fina, y después de encontrar otro modo de vida, apareció algo totalmente nuevo para ella. Descubre que su nueva relación con *El Monegro* fue una mentira y que la realidad no es tan justa ni fácil como esperaba. Hasta este momento, Sibila ha aparecido ser apática y aburrida, pero de repente estaba furiosa y llena de rabia.

La perspectiva de Concha Álos- un contexto feminista

Al final de la novela, después de una explosión, dice “alguien” que “La gente hoy en día no le tiene miedo a nada. Juegan con la dinamita, juegan con todo... No tienen temor de Dios” (Álos 95). Tal vez los españoles no tenían temor de Dios, pero seguro que tenían miedo de *algo*. Tal vez tenían miedo de una fuerza más concreta, algo que objetivamente podría hacer algo para lastimarles. Esto era representado por la dictadura militar. Si todo el mundo religioso vivía con la expectativa de la interferencia de su Dios en su vida, lo que no se esperaba antes del régimen era la mano de un ser que controlaba su vida con el poder de matar a su propia voluntad. En un sentido, el dictador Francisco Franco era lo que deberían de temer los españoles, porque actuaba como un tirano a su propia manera. Durante esta época, la gente española tuvo que luchar contra esta fuerza en las maneras que podían.

Aunque los ejemplos de los personajes que nos presenta Concha Álos parecen sombríos, hay una luz en el horizonte. La autora explica que las mujeres son “quietas y

furiosas como una oquedad” (Álos 204). Las mujeres no tenían mucho poder, pero estaban haciendo *algo*. Las mujeres y las otras personas marginalizadas esperaban su momento perfecto en el que iban a poder alcanzar su libertad. Con las maneras quietas y suaves que eran aceptables al ojo inatento, se rebelaban. El nombre de la mujer Asunción seguro tiene algún significado. La Real Academia Española define la palabra “asunción” así:

f. Acción y efecto de asumir.

f. En el catolicismo, hecho de ser elevada al cielo la Virgen María en cuerpo y alma

f. Elevación, generalmente, del espíritu

f. Acto de ser ascendido a una de las primeras dignidades, como el pontificado, el imperio, etc., por elección o aclamación.

Asunción, la mujer que se conforma, representa una ascensión a la gracia. Esta mujer que se siente sin ningún valor tiene un nombre que representa algo más fuerte, quizá su nobleza de espíritu. La mujer que ha sido oprimida y desvalorada tiene algo inherente que le hace poderosa. Este personaje representa una tormenta que se está acercando, aunque no hace ningún ruido. Álos quiere decir que tiene más poder de lo que ella entiende.

La autora entonces, como Asunción, ha hecho algo muy sutil y a la vez poderoso. Esta novela escapó la atención de la censura del gobierno español en 1964. Aunque ganó un premio prestigio (El Premio Planeta) nunca no recibió la censura que mercería una novela que criticaba la sociedad española tan obviamente. La novela parece una historia aburrida sobre la vida en el campo; hay poca acción y mucho diálogo, pero eso no es la verdad. Casi escondidas entre las líneas hay críticas del gobierno y la sociedad patriarcal

que dicen algo muy poderoso sin atraer la atención del gobierno. La autora misma es la mujer “quieta y furiosa” que ha descrito. La “oquedad” es un agujero negro que ha abierto, un movimiento de la expresión libre de las mujeres que empezó en estas décadas de opresión.

CAPÍTULO II: CADENAS Y CADERAS- LA SEXUALIDAD DE LA MUJER MODERNA ESPAÑOLA

La transgresión de Lulú

En *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes cuenta la historia de una mujer que rechaza los roles de género que ha establecido su sociedad. Esta mujer, Lulú, pertenece a la secta fetichista que se esconde en las sombras de la noche. Experimenta con su sexualidad, participando con sexo intergeneracional, el sadomasoquismo, las orgías, el sexo público, y otras formas de expresar su sexualidad que son tabúes en la sociedad en general. La narración sigue la vida de Lulú (formalmente María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda y García de la Casa) y demuestra la desviación de la vida típica de esta chica hacia una vida fetichista que experimenta al final de la novela. Rechaza su estatus formal y vive con lo que piensa es la libertad. Ella vive sin pensar en las consecuencias y desde la edad de quince años, se encuentra en situaciones sexuales una y otra vez (las que son, a veces, peligrosas). Su comportamiento es, por lo menos, arriesgado.

A los quince años, Lulú tiene su primer encuentro sexual con Pablo, un hombre mayor (de veintisiete años) quien más tarde será su esposo. Pablo es un amigo cercano del hermano de Lulú y la conoce desde hace muchos años. Después de este primer encuentro, la base de su nueva relación es el sexo, un nuevo estándar para casi todas las relaciones de ella. Experimentan con actividades tradicionalmente etiquetadas como perversas y pervertidas. En algunos casos, su comportamiento cruza la línea del sadomasoquismo a pura violencia, de la búsqueda de la emoción al abuso. Este desarrollo de la sexualidad de ella cambia la trayectoria de su vida y le atrapa en un ciclo de situaciones incómodas y peligrosas. En su intento de vivir con libertad sexual, se convierte en una mujer atrapada por las restricciones de género y sexo en la sociedad. Al final de la novela, Lulú participa en relaciones sexuales que la lastiman psicológica y

físicamente sin su consentimiento. Lulú ha perdido la ilusión del control que mantenía en el pasado, y lo curioso es que no es claro si le molesta este desequilibrio.

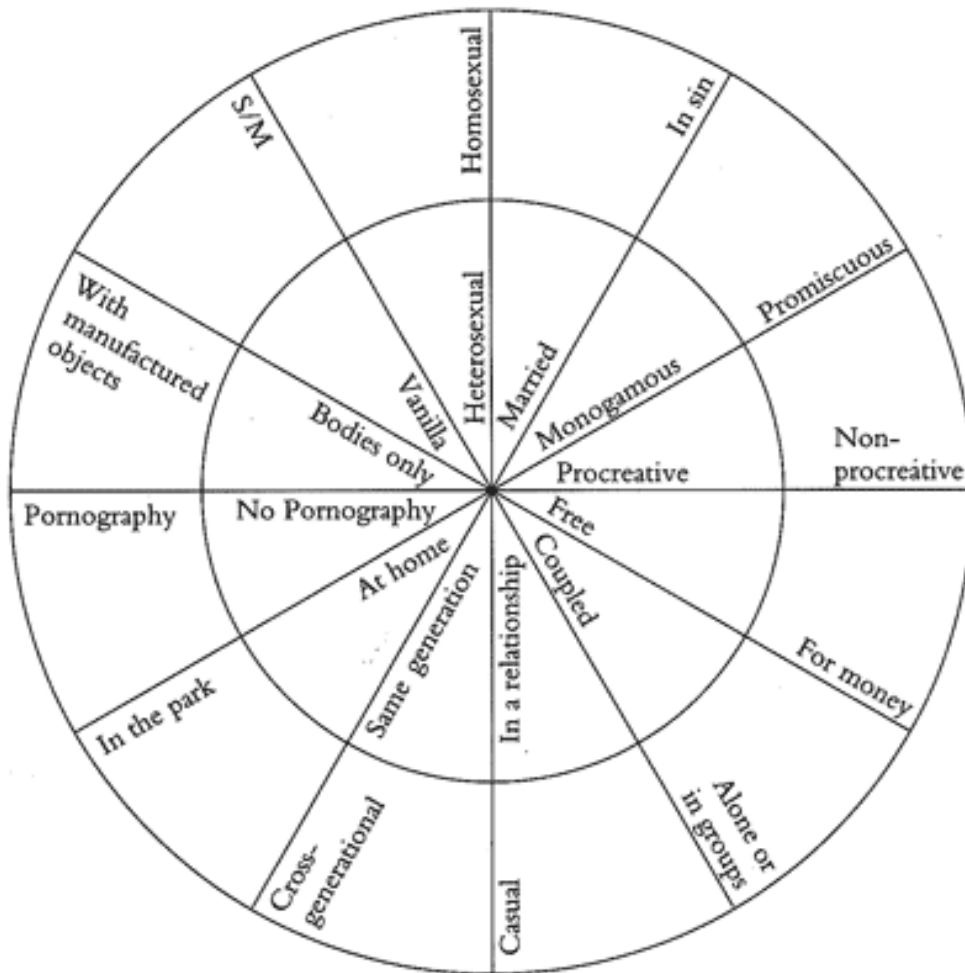
La mujer como objeto fetiche

Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Puente, académicas de lo fetiche, plantean la pregunta, ¿Cómo se define el fetichismo? en su ensayo *En brazos de la mujer fetiche* (2002). Exploran esta sociedad hipócrita que jura ser pura y religiosa, pero se obsesiona con la sexualidad. Las autoras dudan del pensamiento popular de que actos sexuales físicos son lo único que pueden pertenecer al mundo fetichista. Dicen, “El fetichismo supone la adoración del objeto, y en este sentido todos somos fetichistas, porque vivimos en una sociedad materialista por excelencia” (Etxebarria y Núñez Puente 16).

Como una sociedad, consumir y comprar nos parecen actividades tan fáciles como respirar. Recibimos imágenes de lo que debemos ser para la sociedad y la iglesia que nos atrapan en las ideas tradicionales de la represión y la ignorancia. Otra vez, vemos la expectativa de las mujeres de ser una santa; si no eres una santa, eres una puta. Estas imágenes “no son espejos en los que podamos mirarnos, ni personajes con los que nos identifiquemos. Son los retratos expuestos por la mirada dominante, la masculina, que pretende hacernos ver como real aquello que no existe sino en su mundo fabricado, ilusorio” (Etxebarria y Núñez Puente 402). Una mujer de verdad no puede existir perfectamente en esta imagen creada por hombres. Nunca sería suficientemente buena, porque la mujer con quien se compite es la Virgen María.

Gayle Rubin explica esta obsesión con la sexualidad femenina y la dicotomía entre comportamiento aceptable y no-aceptable en su trabajo feminista. Gayle Rubin, una antropóloga de los Estados Unidos que se ha enfocado en el sexo, teoriza sobre “lo

perverso” en su ensayo *Thinking sex*. Su análisis se enfoca en la historia y el desarrollo del discurso sexual en los Estados Unidos. También explica las leyes que ha usado el gobierno para perseguir a la gente no-héteronormativa. Para dar un contexto social para la discriminación sexual en la sociedad occidental, Rubin provee un diagrama que nombra el “charmed circle”. En el mismo explica la dicotomía entre lo normal y lo perverso en nuestra sociedad. Las actividades en el círculo interior son aprobadas, y las en el círculo exterior son castigadas (Aggleton y Parker 17). Nótese que unas actividades son más tabúes que otras, por ejemplo, el sexo en espacios públicos es muy diferente que el sexo intergeneracional por la perspectiva de la sociedad. A veces hay leyes específicamente escritas para prohibir un acto, pero muchas veces la discriminación es mucho más sutil.



(Aggleton y Parker 17). Después de leer *Las edades de Lulú*, el lector entiende que no hay encuentro sexual de Lulú que quepa en el círculo interior. Hace todo lo que está considerado ser “malo,” supuestamente sin sentir vergüenza. Lulú es el personaje feminista creado por Almudena Grandes para promover su nueva ideología de la expresión de la sexualidad libre. Lulú lleva su expresión de libertad sexual al extremo y rechaza cada expectativa de la sociedad patriarcal. El mundo de Lulú gira en torno al sexo, casi cada página de la novela lo explica en alguna manera u otra.

La objectificación del cuerpo femenino aparece como resultado de la obsesión de la sexualidad de mujeres. El propósito del “charmed circle” es demostrar la fijación con la sexualidad femenina y el juicio que sigue un descamino. Las mujeres son vistas como objetos en una sociedad patriarcal, objetos que pueden inspirar un fetiche. “El mito... de la domesticidad ha sido reemplazado por el de la belleza, que constriñe la identidad de la mujer haciéndola vulnerable respecto de la aprobación de otros” (Ochoa Avalos y Reyes Pérez 76). La característica de una mujer que se determina su valor es, bajo este sistema, su aspecto físico. Su valor estará juzgado por los demás que miran su cuerpo como objeto hecho por consumo público. Este “mito” de la belleza que describen Ochoa Avalos y Reyes Pérez demuestra “el impacto...y la eficacia de un poder que reprime, censura y desvaloriza el cuerpo real de las mujeres para así garantizar *in statu quo* caracterizado por la inequidad y el predominio del androcentrismo” (78). En el sistema patriarcal, las mujeres son objetos que pueden usar los hombres, porque son ellos que tienen los derechos de criticar e escoger. Las mujeres deben vivir entre las limitaciones establecidas por el patriarcado para evitar la etiqueta de “tabú” o “fetichista”. La ironía aquí es que una mujer no puede evitar su etiqueta de “fetiche” porque son los hombres que le dan este marbete. No se puede evitar su identidad como “fetiche,” pero para ser aceptable, ciertamente no se puede ser una fetichista. Si una mujer fuera una fetichista, ha escogido vivir en el círculo exterior del “charmed circle” y practica actos sexuales que son socialmente prohibidas por la sociedad en general.

La que no cabe en esta expectativa de dócil mujer femenina es, claramente, enferma. “La desviación patológica de una sociedad que parece mentalmente enferma y

que está avanzando peligrosamente hacia una concepción fetichista del mundo que considera a las personas como cosas y a las cosas como personas (Etxebarria y Núñez Puente 406). El castigo oscila entre el juicio social a la violencia física, y tiene efectos profundos en las mujeres (y otros grupos marginados) en la sociedad. Algo es muy cierto, la gente no sabe reaccionar a aquel grupo que expresa su sexualidad, especialmente la que expresa su sexualidad en maneras no típicas.

¿Por qué nos escandaliza que Lulú decide vivir pensando en su propio placer? Tal vez de otra forma, hacemos lo mismo cada día. Refiérase otra vez al “Charmed Circle” de Gayle Rubin. Lulú hace lo mismo que muchísima gente en la sociedad moderna; simplemente, expresa su sexualidad, pero porque la hace de una manera “tabú,” la juzgamos. Lulú tiene sexo en grupos, no es exclusivamente heterosexual, usa objetos manufacturados, tiene el sexo en lugares públicos, practica el sadomasoquismo, etcétera. Es más fácil juzgar las acciones de Lulú y llamarla una mujer obscena y fetichista que reconocer nuestras propias inconsistencias e hipocresía. Aun los que caben en el círculo interior de Gayle Rubin practican el fetichismo en algún u otro sentido.

El feminismo de Almudena Grandes... ¿O no?

Las edades de Lulú es exactamente lo opuesto de la literatura que existía en la época franquista y en los siglos anteriores. La novela está escrita en una manera que expresa la sexualidad fuera de la corriente dominante. Los temas que presenta han de ser chocantes al lector típico. No hay censura y se narra con sinceridad sobre el tema que explora. Es una novela descarnada que no evita ningún problema que sea demasiado problemático o controversial.

No hay duda que este trabajo revolucionario de Almudena Grandes fue el puntapié inicial de algo que no había aparecido en la época franquista. La libertad que experimentaron los españoles después de la muerte del dictador fue distinta en una forma radical. Ahora, pueden compartir sus sentimientos, denunciar las restricciones injustas del gobierno, y expresar sus opiniones sobre el mundo en que viven, sin tener que experimentar tanto miedo a la muerte o al encarcelamiento. Como resultado de estos nuevos derechos, las mujeres empezaron a escribir, actuar, y hablar con un nivel de autonomía previamente desconocido.

Ser femenina no es igual que ser feminista. Puede ser que la autora es feminista y su protagonista es antifeminista. Vemos en esta novela unos ejemplos de mujeres que caben y no caben en las definiciones de “lo feminista”. ¿Es una elección resuelta de Almudena Grandes? ¿Significa algo sobre las intenciones y pensamientos de una mujer que se cree libre en la sociedad patriarcal? “Almudena Grandes [ha] negado siempre que escribe literatura femenina. El feminismo de Almudena Grandes...es el de crear unos personajes creíbles, desde su posición de mujer escritora, en una sociedad machista y clasista que busca respuestas a su pasado y una proyección hacia el futuro. Tal vez por ello Almudena Grandes utilice tanto el romance, tan problemático, como motor de sus narraciones, ese lugar donde confluyen placer, subversión, identidad y feminismo” (Carballo-Abengózar 30). Tal vez Grandes no escriba literatura feminista porque no cree que sea una reflexión apta de la sociedad actual. Lo que es el feminismo para ella no es necesariamente la literatura feminista para los académicos.

Almudena Grandes ha dicho que no escribe la literatura femenina, y su explicación me parece una explicación feminista. En una entrevista en 2015 con Sara Hormigo dijo Almudena Grandes:

A mí no me ofende que se hable de literatura femenina pero el problema es que no se hable de literatura masculina porque se asume que el canon es masculino. Se habla de literatura femenina como un subgénero y eso no lo acepto. La gran conquista de las mujeres en el mundo de la literatura ha sido la conquista de una mirada propia porque las mujeres han escrito siempre.

Puede escribir de la perspectiva femenina, pero no quiere ser etiquetada como “escritora femenina,” porque no quiere ser asociada con el movimiento feminista exclusivamente. Primero que nada, es novelista, y no quiere que su única identidad sea “mujer”.

Hay que recordar que ser feminista es creer que todo el mundo es igual y que todos merecen los mismos derechos, a pesar de su género. Una definición tradicional del feminismo es una “ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres,” según la Real Academia Española. Yo cambio esta definición a una más inclusiva e interseccional porque la definición tradicional ignora la gente transgénera y no-héteronormativa. La autora Almudena Grandes puede ser considerada una feminista en virtud de su obra artística y las maneras en que se expresa que crean un discurso sexual.

El hecho de que Almudena Grandes eligió escribir una novela como esta significa que quería experimentar algo que, en el pasado, era reservado para los hombres. Típicamente, la pornografía y lo erótico era producido por y para los hombres. Grandes

participó con un género de literatura que no fue creado para ella. Esto es un acto feminista. Un gran nivel de coraje fue necesario para hacer tal cosa. Escribir *Las edades de Lulú* habría sido algo peligroso si la autora hubiera escrito una o dos décadas más tempranas. Una faceta de la nueva libertad de las mujeres fue la habilidad de existir sin miedo (o por lo menos, con menos miedo) en la esfera pública.

En el pasado, ser mujer significaba ser quieta, dócil, tímida, y obviamente, respetar la autoridad de los hombres. Tradicionalmente, “actitudes sociales tales como las de la familia, del marido, del empleador ante el trabajo de la mujer casada y soltera, pueden restringir el acceso de las mujeres al empleo y, con ello, ayudar a perpetuar los roles familiares tradicionales” (Guillén 47). Como la sociedad ha progresado y permitido a las mujeres trabajar, la definición del rol femenino ha cambiado enormemente. En la nueva época, ser mujer significa algo diferente. Las mujeres pueden escribir y discutir sus ideas políticas. Pueden actuar sin pedirles permiso a sus esposos y novios. La mujer contemporánea está protegida por la ley y ya no es inferior. Una de las maneras de probar esta nueva libertad es romper las fronteras que separaban las mujeres y los hombres en el pasado. Almudena Grandes puso esta libertad de expresión a prueba con *Las edades de Lulú*. Discutir el sexo provocativo como mujer fue inimaginable para los partidarios del patriarcado tradicional. Grandes no solamente abordó el tema del sexo, sino que explicó la sexualidad de su narradora Lulú muy explícitamente. En términos sencillos, no esconde nada. No solamente explica el sexo, sino que lo narra de manera muy erótica y sensual. Al leer la novela, el lector puede entender que la sexualidad es multifacética, porque las vidas complejas que tienen los personajes reflejan una diversidad extraordinaria. El propósito de estas escenas sexuales no es contemplar el lugar de la

mujer con delicadeza, sino decir que esta mujer es un ser sexual y mostrar una mujer que no sigue la pauta forjada para las mujeres. Por escribir esta novela Almudena Grandes grita “estamos aquí, somos fuertes, y somos libres” para cada mujer que ha vivido en una sociedad patriarcal. La autora es feminista porque hace algo que muchas mujeres temían. Aborda un tema que no había sido abordado por las mujeres por razones obvias. Escribir una novela así es maldecir a cada hombre que espera la mujer dócil e inocente. Grandes rechaza las opiniones de todos aquellos que prefieren el silencio de las mujeres. Ella no es silenciosa, de hecho, expresa sus ideas sin barreras.

La autora escribe las escenas sin censura no solamente para practicar su expresión libre, sino, más sencillamente, para escribir una novela erótica. Las escenas no están escritas estérilmente, sino que contienen imágenes gráficas y lengua provocativa. El intento de la autora es excitar a los lectores (un público, supuestamente, compuesto de una mayoría de varones.) En relación a esto, Fernando Valls explica:

A Almudena Grandes el erotismo y la pornografía le parecían conceptos coincidentes. Percibía las limitaciones de un género que por definición debe ser transgresor, y que lo era doblemente si lo cultivaba una mujer. Puesto que parecía ser que el objetivo del género consistía en “estimular al lector”, se mostraba de acuerdo con una célebre frase de Berlanga: “la literatura erótica es humedecedora”. Era consciente también de la singularidad que suponía escribir desde un cuerpo de mujer en género creado, cultivado...y en principio, consumido por los hombres.

Primero que nada, esta novela es una novela erótica. Se puede decir que el propósito de escribir una novela así es describir encuentros sexuales y excitar al lector, según el

análisis de Fernando Valls. Para escribir pornografía, Grandes participó en una actividad tradicionalmente reservada para hombres. En la época franquista, los hombres mantenían una libertad de expresión desconocida a las mujeres, unas décadas después Almudena Grandes trabajó en contraste con estas expectativas. Con este asunto, ha roto las expectativas de la participación de mujeres en el mundo sexual.

Se podría decir que no es feminista crear una narradora femenina obsesionada con el sexo, porque promueve el estereotipo de la mujer hipersexual que vive para complacer a los hombres. Aunque esto puede ser la verdad para Lulú, ¿por qué el lector piensa que puede decidir lo que es aceptable o no para ella? Si lo hace, debemos aceptar que lo hace porque quiere hacerlo. No es feminista asumir que Lulú está oprimida porque a ella le gusta el sexo sadomasoquista. Claro, es posible que alguien se ha aprovechado de Lulú, pero ¿quién es el lector para decidir lo que ha pasado?

En algunas instancias, Lulú reconoce su poder sobre Pablo. Ella usa su cuerpo como herramienta para obtener lo que quiere—la atención de Pablo y su aprobación. Tal vez no sea una meta feminista, pero es la de Lulú, y es la que eligió ella por sí misma. La primera vez que tienen un encuentro sexual, durante el sexo oral, ella piensa “La idea de que él estaba vendido, de que me bastaría cerrar los dientes y apretarlos un instante para acabar con él, me reconfortaba” (Grandes 54). Este es un acto que, tradicionalmente, se piensa que es degradante y opresivo para las mujeres (o los demás que participan en él), porque la meta de esta actividad es complacer solamente a la persona a través del pene. En este momento, Lulú sabe que controla a Pablo porque el hombre está distraído por el sexo y esta chica de quince años tiene el símbolo de su masculinidad entre sus dientes. Lo que complace a Pablo es pensar que su esposa es una chica muy joven y frecuentemente

parece que este hombre tiene todo el poder. No pienso que Lulú crea esto. Mientras está hablando con Pablo después de su primera noche juntos, ella sentía “que era una mujer, una mujer mayor” que el hombre con quien ligó (Grandes 57). Sería una tendencia del lector leer la novela como crónica de los abusos contra Lulú, y aunque sería un análisis justificado, el lector no debe olvidar que Lulú se siente bien sobre sus decisiones con mucha frecuencia. A pesar de los abusos que sufre, Lulú mantiene unas creencias feministas. Declara la primera vez que tiene sexo con Pablo, “el coño es mío, lo que hagas con él también será asunto mío” (Grandes 71). La propiedad de su propio cuerpo y el control de su sexualidad es uno de los principios claves del feminismo (Petchesky 387).⁶ En esta escena, Pablo está afeitando el vello púbico de Lulú y a pesar de la interjección de ella, sigue (Grandes 71). Así es que Lulú afirma su poder y autoridad, pero no mantiene el control de la situación y Pablo avanza como quiera. Aunque Lulú dice eso, no es claro que tenga este poder que afirma. Declara su autonomía y pensamientos feministas, pero vemos poca acción. Las mujeres, en un contexto feminista, pueden controlar lo que pasa con sus cuerpos. Antes de la revolución feminista, las mujeres no tenían control sobre lo que pasaba a sus cuerpos. Ya que eran la propiedad de los varones, y no tenían influencia sobre las acciones de ellos. A través de sus dichos, Lulú dice que ella misma quiere controlar su cuerpo. Después de este momento (sea eso verdad o no) tenemos la impresión de que Lulú controla su cuerpo. Ella decide entrar en una relación sadomasoquista y fetichista, y mantiene su autonomía.

⁶ Hay que notar que esta redacción (i.e. propiedad) tiene asociaciones que se refieren a los cuerpos de mujeres como objetos. Aun el discurso feminista académico se refiere a los cuerpos femeninos como objetos que se puede poseer.

Todavía, Lulú vive en un mundo patriarcal. Es una mujer que quiere ser libre, quiere mantener un sentido de autonomía, pero enfrenta la realidad en la que vive bajo el patriarcado. Es aparente que los hombres tienen un estatus elevado en la sociedad. Tienen el poder y la libertad de elección y expresión (especialmente después del fin de la dictadura franquista). Hay una clara lucha entre Lulú (la mujer liberada) y la sociedad que prefiere someterla. Aunque Lulú parece mantener el control sobre sus decisiones, dudamos de la agencia de la mujer en la sociedad española. Diana Russell, una escritora feminista declara:

Women have been reared to be submissive, to anticipate, and even want domination by men. But wanting or consenting to domination and humiliation does not make it nonoppressive. It merely demonstrates how deep and profound the oppression is. Many young Brahmin women in the nineteenth century “voluntarily” jumped into the funeral pyres of their dead husbands. What feminist would argue that these women were not oppressed?...[S]uch consent does not mean that the power has not been abused. (Hopkins 120)

Hay, claramente, feministas que rechazan esta idea y alaban a mujeres que participan en el sadomasoquismo. Otros dicen que el sadomasoquismo puede ser una actividad segura, bajo circunstancias específicas. “What makes event like rape, kidnapping, slavery, and bondage evil in the first place is that they cause harm, limit freedom, terrify, scar, destroy, and coerce. But in SM [el sadomasoquismo] there is attraction, negotiation, the power to halt the activity, the power to switch roles, and attention to safety” (Hopkins 124). En este sentido, Almudena Grandes provee al lector ejemplos del sadomasoquismo

en ambos contextos. En su relación con Pablo, Lulú experimenta la libertad y escoge estar con él. Tienen unas fronteras en su relación que los protegen. Con el desarrollo de la novela, las relaciones de Lulú empiezan a convertirse en más peligrosas y menos sanas. El momento de inflexión en las relaciones sexuales de Lulú es el encuentro con Pablo y su hermano. Ella no da su consentimiento para esta actividad a los hombres, y como resultado, la violaron. La mujer sufre muchas consecuencias emocionales como resultado de eso. Una ampliación del abuso en la vida de Lulú ocurre en la orgía sadomasoquista al final de la novela. Ella no tenía el poder de parar la actividad, los participantes no pensaron en su seguridad, y no tenían un “safe word” para protegerla. Este encuentro no tiene ningunas de las características del sadomasoquismo que explica Patrick Hopkins. A pesar de la naturaleza peligrosa de esta escena, Grandes la escribe como si fuera literatura erótica, o pornográfica. Hay muchas instancias en las que Lulú profundiza sobre su placer. Mientras miran el espectáculo perverso, ella piensa: “pensé, mientras que mi sexo se licuaba, mi ser se escurría irremisiblemente entre mis muslos” (Grandes 242). Es claro que recibe placer de la violencia. Pensando en los criterios que definen al sadomasoquismo, esta escena no es sadomasoquista, sino una de violación y tortura. El hecho de que la protagonista apoya la violación de otros hace aparente que ella no entiende la diferencia entre el sadomasoquismo y la pura violencia sexual. Esta violencia que esta presentada como un hecho erótico borra las líneas entre el feminismo de Almudena Grandes, y sus equivocaciones morales.

La situación no es tan definida como podría parecer. La mujer no es un objeto que sigue una pauta específica, sino una persona con libre albedrío. El mundo no es sencillo y todos se reaccionan a su sexualidad y rol en la sociedad en maneras distintas. Es una

declaración muy apta de Almudena Grandes que Lulú tiene (y falta) la agencia al mismo tiempo. Lulú no tiene que ser el modelo a seguir para cada niña en la sociedad española. Tampoco tiene que ser la imagen de todo lo malo que aparece en la sociedad. No es casualidad que un mantra de feministas Latinas hoy en día sea “Ni putas, ni santas, sólo mujeres” (Schäfer 2011). Browyn Conrad explica,

Her [la mujer occidental] body and sexuality are passive objects, the bait on a (story)line that revolves around the fishing expeditions of men. As a consequence, woman’s sexuality is fragmented into opposite possibilities: “good girls” submit themselves to a male-defined double standard that says women should not consummate a sexual relationship too often, too quickly, with too many men, or under the wrong circumstances, while “bad girls” proudly defy this standard, only to find they have been played as pawns in a sexual game conceived and controlled by men. (310)

Hay una expectativa en la sociedad occidental que hay dos pautas específicas que tienen que seguir las mujeres. Si una mujer no cabe en este guion, no sabemos cómo clasificarla. Por eso, no sabemos cómo entender a Lulú. ¿Es una prostituta? ¿Es una mujer abusada? ¿Merece nuestro respeto o no? Los que inventan esta expectativa son del grupo dominante, en este caso los hombres. Convenientemente, son ellos quienes se benefician de esta relación. Los hombres no tienen que hacer nada para evitar el juicio. Las mujeres, en contraste, tienen que caminar con cuidado y seguir las normas establecidas de ser obedientes, o sufrían las consecuencias sociales. Vemos unos ejemplos de estas consecuencias en *Las edades de Lulú* cuando ésta es violada, abusada, y juzgada por sus

compañeros. Esta mujer que intenta escapar de estas reglas sociales está castigada de manera extrema.

La sociedad patriarcal quiere definir lo que significa ser una mujer. Quiere decir definitivamente que una mujer que actúa de una determinada manera es buena o mala. Almudena Grandes dice que no, Lulú no es puta, ni santa, es sólo mujer. Las feministas rechazan la idea tradicional de que ser mujer es ser sucia o pecaminosa, y quieren difundir el concepto de mujeres como personas individuales con su propia agencia y libertad de elección.

El primer momento en que piensa Lulú que no quiere participar en el sexo es en el encuentro al final de la novela en el bar. Lulú decide entrar al bar y comenzó a participar con los demás en el “evento,” pero no les dio su consentimiento para lo que siguió. Ella estaba desesperada, necesitaba dinero y acababa de separarse de su marido. Al principio Lulú pensaba que este encuentro la iba a ayudar, y pensaba que podía sufrir las consecuencias para obtener lo que quería.

A mi modo de ver, Lulú no tiene la madurez emocional para entender lo que le pasa en estas situaciones sexuales. Ya que Lulú es una niña eterna. Como progresa la novela, Lulú parece convertirse en una mujer más juvenil, en vez de envejecer. Vemos un personaje fuerte al principio de la novela, uno que rechaza las expectativas de las mujeres, pero con el desarrollo del tiempo, esta mujer está estancada. Gana la experiencia con el sexo y la sabiduría del mundo fetiche, pero mantiene la madurez emocional de la chica que conocemos al principio de la novela.

Por eso, se entiende un sentido de ironía en el título de la novela. La protagonista no progresa por un desarrollo de edades, sino que está atrapada en su inmadurez. No hay

una clara distinción entre la Lulú que conocemos al principio de la novela y la que se encuentra en la orgía al final de la historia. Más bien, podemos decir que hay solamente una “edad” de Lulú. Hay varias referencias a ella como “un corderito blanco con un lazo rosa anudado alrededor del cuello”, algo que demuestra la percepción de ella que tienen los hombres en su vida (Grandes 42, 74). Lulú es la imagen de lo inocente y pueril. Excita a Pablo cuando viste a Lulú como una niña muy joven. Este hombre deriva el placer del pensamiento que ella no va a crecer (en términos de emociones), porque Lulú vive por y para el placer de Pablo, ella no crece. Al no intentar mejorarse, ni en términos físicos ni mentales, prefiere ser la niña frágil y dócil que da gusto a Pablo. Él la degrada y la amenaza con violencia, pero ella sigue sintiendo compasión y adoración por ese hombre. Cuando Pablo sale para estudiar en los Estados Unidos, destruye el mundo de Lulú quien no sabe cómo continuar. Ella mantiene una obsesión con él muchos años después de su salida. Es claro que desde el momento en que se encontraron, fueron entrelazados, para bien o para mal.

Grandes construye un personaje femenino que vive sin un claro sentido de autonomía. Lulú actúa con poca frecuencia sin pensar en los gustos de un hombre. Desde su primer encuentro con Pablo, parece estar obsesionada con su necesidad percibida de complacer a un hombre. Casi cada página de la novela se refiere al sexo en una u otra manera, a veces más sutilmente que otras. El sexo es la base de la vida de Lulú, y domina cada discusión que tiene.

Se puede ver a Lulú como una mujer abusada, que solamente continúa participando en estas relaciones porque Pablo le ha lavado el cerebro a ella. Lulú mantiene un sentido de humor oscuro sobre sus problemas. Ella menciona, “Alguien me

lo había contado, hacía muchos años, y me había parecido un chiste muy malo, solamente duelen las treinta primeras hostias, pero es verdad, la pura verdad, solamente duelan las veinte, las treinta primeras hostias, luego ya todo da lo mismo” (Grandes 240). Tal vez está tan acostumbrada al abuso que ya no le molesta tanto. En una de las últimas escenas, Lulú cuenta tranquilamente la historia de una violación horrorosa que vio en el bar (Grandes 244). Durante esto, piensa, “me sonreí para mis adentros, no te va a servir de nada mandarle parar, pensé, te has pasado de listo y ya no volverá a disfrutar contigo, ha descubierto que existen cosas mejores que tú, imbécil” (Grandes 245). Ella se cree menos importante que el pobre chico porque alguien no está violándola en este momento. Es claro que cree que merece el tratamiento terrible, y lo espera. En las últimas páginas de la novela, Lulú descansa en la cama de Pablo y nota que sus “labios se fueron curvando poco a poco en una sonrisa nuevamente inocente” (Grandes 260). El hecho de que ella parece más joven después de cada abuso que sufre implica que su falta de madurez es un síntoma de la fractura de su mente a las manos de sus abusadores. Acaba de experimentar una noche traumática, pero se siente una sensación de paz. Esto no sería una reacción típica, y el lector ve una desconexión entre las emociones de Lulú y el mundo en que vive. Lulú proclama que se ha “acostumbrado a vivir bajo esa sombra” (Grandes 41). Se ha acostumbrado a buscar confort en el abuso, a pensar que su vida tiene que permanecer así.

Consecuencias de ser mujer- por los ojos de Lulú

Lulú vive sin las restricciones del cuerpo femenino las cuales eran características de la época en que vivía—por lo menos hasta el final en que sufre las consecuencias de ser mujer libre en una sociedad patriarcal. Lo que se puede observar es una

representación del ciclo de misoginia que atrapa a las mujeres en una sociedad dominada por el patriarcado. El final de la novela es una declaración muy fuerte de Almudena Grandes que explica los problemas que las mujeres afrontan. Una mujer puede vivir como quiera, pero siempre hay consecuencias. A través de la historia del mundo, hay ejemplos de violencia que castigan a las mujeres por vivir fuera de las restricciones puestas por los que tienen poder (claramente, los hombres). Lulú tiene que esconderse en las sombras y salir casi solamente durante la noche para expresarse sexualmente. Mantiene un trabajo prosaico durante el día, y por la noche sale para descubrir y experimentar lo desconocido (Grandes 21).

Lulú y Pablo conservan la tradición del patriarcado en su relación en muchas maneras diferentes. En algún punto, Lulú proclama, “Había sido uno de mis juegos favoritos tiempo atrás, cazar travestis” (Grandes 95). Lulú, una mujer restringida por la sociedad, escoge hacer lo mismo a otros. Se podría pensar que debido a su propia represión, Lulú sería más consciente del sufrimiento de otros y más compasiva. La realidad es lo opuesto. A ella le placen la discriminación y la intimidación de otros grupos marginados. Propone una actividad con su marido que le lastima a mucha gente, sin dudar de su moral. Otra vez, vemos la desconexión entre las emociones y los deseos de Lulú y lo que hace. Vemos una falta de consciencia en esta mujer; una mujer que ha experimentado tantos abusos que todo le parece normal.

La sociedad en general tiene el mismo problema que Lulú: no tiene una definición apta de “lo normal”. En el desarrollo de la historia del mundo occidental, el sexo ha sido un tema polémico y controvertido, y es, a la vez, la cosa de la que nunca debemos hablar y aquello con lo que nos obsesionamos. Por eso, tenemos un enigma. ¿Debemos

demostrar con orgullo al mundo lo que nos importa ocultar? ¿O debemos seguir viviendo como vivimos, y fingir que no queremos la cosa pecaminosa sobre la que casi todos piensan cada día?

CAPÍTULO III: LA VIDA DURANTE LOS ESTERTORES DE LA DICTADURA

“Madrid has been having itself one ongoing coming-out party. The kind you have when the folks are away for the weekend. Only this time the Old Man isn’t coming back”

– Bob Spitz, *Rolling Stone Magazine*, junio de 1985

Una romantización de la tragedia

En *El Calentito*, dirigida por Chus Gutiérrez, se ve un retrato de la sociedad española en la época justo después del régimen de Franco. Tal vez es una imagen romantizada y estilizada, pero es cierto que no está censurada para nada. Esta película demuestra exactamente lo que pasaba en ciertas comunidades en España durante la época posfranquista y la transición a la democracia. Era un periodo de cambio absoluto y el resultado de este movimiento hacia la democracia fue un país escandalizado y traumatizado—pero con más libertad. La película consiste en “Catholic imagery mixed with punk and sadomasochistic aesthetics” (Garcés 167). La esencia del catolicismo es la pureza de espíritu y evasión del pecado. Según la perspectiva de la Iglesia, las expresiones de la sexualidad fuera del matrimonio son prohibidas y pecaminosas. Según el Papa Juan Pablo II, “man and woman are called from the beginning not only to exist ‘side by side’ or ‘together,’ but also ‘they are... called to exist mutually ‘one for the other’” (Grimes 77). En *El Calentito*, hay una irreverencia e indiferencia a los deseos de la Iglesia que demuestra un gran cambio social. La película tomó el todo que existía bajo el régimen franquista y lo pone patas arriba.

Durante esta movida, los españoles rechazaban lo que tenían que hacer en el pasado—y comenzaron a creer en algo totalmente nuevo. Hay pautas rígidas que están forjadas para todos los grupos en cada sociedad, y los roles dependen de la cultura. En

ésta, las mujeres tienen las restricciones clásicas de ser femeninas, débiles, quietas, y—sobre todo: obedientes. Los hombres también tienen su propia carga; hay que ser fuertes, dominantes, y leales a la patria. Los que no caben en esta dicotomía del género llevan el peso de todas las expectativas—y los estereotipos—del resto de la sociedad. La película *El Calentito* nos demuestra una explicación de los nuevos estilos de vida que buscaban los españoles durante esta época. Vemos, con mucha frecuencia, unos retratos de personajes completamente diferentes a lo que existía durante el régimen franquista.

La película empieza en la casa de una chica, Sara, quien está hablando con su amiga Marta sobre su plan de perder su virginidad. Instantáneamente, nos llueven unas imágenes del patriarcado, un sistema que obviamente favorece los gustos del hombre y se olvida de los de las mujeres. Como todo el mundo sabe, hay muchísimas expectativas de los roles de género. Sara se preocupa de mucho y entendemos sus preguntas principales; ¿cuáles son los actos sexuales que tiene que cumplir?, ¿qué tiene que hacer para hacer a Toni (su novio)? ¿van a juzgarla por su falta de experiencia? Vemos, como espectadores, lo que tiene que hacer Sara para cumplir con las expectativas de la sociedad patriarcal, y su papel como mujer. Ella entiende estas expectativas, también, e intenta cumplir con las mujeres. En los primeros cinco minutos, se observa una jerarquía obvia en su hogar, no solamente en base al género, sino al gobierno opresivo. La protagonista siente presión sobre cómo actuar de una manera específica con respecto al sexo, mientras los otros miembros de su familia tienen las expectativas puestas por la sociedad patriarcal. La verdad es que, pase lo que pase, se espera que todo el mundo vaya a actuar como la sociedad patriarcal quisiese, condicionando a las personas. Y sabemos, como personas

que viven en una sociedad así, que siempre hay consecuencias para aquellos que no cumplen con estas normas.

Sara, como los españoles en la época posfranquista, quiere encontrar su papel auténtico y su autoridad en un sistema que pretende controlarla. Cuenta, “Trato de encontrar el momento perfecto, ese rincón secreto que casi puedo rozar, no dejo de buscar la noche decisiva, la luna que me siga por tus hombros sin final” (Gutiérrez 2005). Mientras la protagonista recorre la ciudad con sus nuevas amigas, va fingiendo ser una persona que tiene el coraje y la libertad que desea. Por el desarrollo de la historia, vemos que adquiere un nuevo sentido de confianza y hace cosas que, al principio, le daban miedo. El público maduro español en el 2005 entendería se lucha—estar libre en una sociedad que predica los valores católicos, sobre todo. Los espectadores de esta película que vivieron durante esta época reconocerían a Sara—en una forma u otra. Sara es ejemplar del ciudadano español que buscaba su independencia durante el periodo que siguió el grandísimo cambio sociopolítico. El cambio desde una falta absoluta de la libertad a la vida bajo una democracia fue un verdadero torbellino. Sara experimenta este cambio cuando se va de la casa de su madre estricta y vive con Las Siux, sin reglas en un mundo de caos. En este nuevo ambiente, Sara conoce a mucha gente con quien antes no había tenido contacto—por ejemplo, su compañera de banda Carmen que es lesbiana, la mesera transgénera Antonia, y el punki Ferdý con ideales políticos radicales. Eso sería más normal en la sociedad desarrollada durante este tiempo, y hubiera pasado con la mayoría de los que experimentaban con las nuevas escenas disponibles en la sociedad española. Estas personas fueron de su burbuja de la inocencia, y se mudaron a una nueva situación, una que incluyó cosas que nunca habían experimentado muchos.

Durante la primera escena en el bar el Calentito, vemos exactamente lo que podemos esperar de una obra que explora la movida madrileña. Hay alcohol, drogas, gente semidesnuda, y música punk. Los gritos de las chicas en Las Siux sofocan la melodía de Danny Daniel (la que canta irónicamente más tarde en la película) (Gutiérrez 2005).

Desde el primer momento en que Sara se encuentra con Las Siux, no puede regresar a su vida anterior. Se rebela contra su madre e intenta vivir con la libertad que ha experimentado con las otras chicas en el grupo. Cantan, “No valemos para funcionarias.../Ni podemos trabajar en un café. / No queremos ser ni secretarias.../Ni cajeras del Corte Ingles” (Gutiérrez 2005). Rechazan lo que ha decidido la sociedad que las mujeres deberían hacer. Los roles tradicionales para las mujeres son aparentes— pueden trabajar en un puesto para mujeres (p ej. una secretaria) o pueden ser el ama de casa. Las Siux dicen que no, que no van a cumplir con las expectativas de la sociedad patriarcal. No solamente rechazan las expectativas que la sociedad mantiene para las mujeres, sino todo el sistema capitalista. No son “funcionarias,” sino que son las personas que eligen para sí mismas y hacen lo que quieren. Ahora que Sara conoce a estas chicas, no puede fingir creer que vive en la misma sociedad que existía durante su niñez.

Todo lo que sucede en la sociedad está interconectada—hay varias sectas distintas, pero para entender lo que está pasando bajo el patriarcado, se requiere un análisis interseccional. Para tener una conversación productiva, hay que reconocer la realidad de las diferentes dimensiones que contribuyen al desequilibrio social. El patriarcado sí controla las acciones de las mujeres en la sociedad, pero no es el único que lo hace. Como fue establecido antes, llamarse un feminista es afirmar la creencia que cada ser humano es igual (o merece los mismos derechos). Quiénes se benefician más del

patriarcado español son los hombres de piel clara, (en específico, los hombres que son cisgéneros, católicos, ricos, heterosexuales, y educados). Ser un hombre no es siempre tener todo el poder en esta sociedad (aunque sí es beneficioso). Hay unos rasgos personales que determinan el valor de una persona en una sociedad patriarcal, y los que no los tienen son menos importantes y tienen menos derechos. En *El Calentito* vemos la verdad de esta interseccionalidad. Hay ejemplos claros de cada tipo de persona en la sociedad española—los que tienen el poder, y los que sufren por la falta de él.

Los transgresores de la héteronormatividad

Hay ejemplos de la gente que obedece y no obedece las reglas sociales en *El Calentito*. Los que no obedecen están en peligro, por la persecución de una sociedad que solo favorece a los que tienen el poder. Vemos, primero que nada, la madre de Sara, una mujer dominante que hace todo lo que puede para mantener el patriarcado. Tal vez no es la mujer típica, o sea es fuerte y ruidosa, pero es cierto que hace lo que puede para mantener el patriarcado. Las mujeres que viven en las sociedades patriarcales tienen que alinearse con las esperanzas de los grupos dominantes para asegurar su seguridad y no ser etiquetadas como “problemas”. Frecuentemente es peligroso vivir en contra de las reglas sociales, como vemos más tarde en *El Calentito*. La madre de Sara claramente quiere (o por lo menos, intenta) vivir cumpliendo las expectativas del patriarcado. Todo lo que hace la mujer es un ejemplo de la represión, en una manera u otra. A esta mujer le molesta el deseo de su otra hija Blanca por jugar el fútbol. Afirma con certeza, “A las niñas no les gusta el fútbol” a la niña que quiere hacer deporte se la reprime (Gutiérrez 2005). Para ella y los otros conservadores, el deporte es solamente para los hombres, y en esta escena, no hay espacio para la chica en esta actividad. Después, vemos el hermano

de Sara, Nacho, escuchando las marchas militares en su habitación que está cubierta en banderas españolas. Es sin duda el retrato del varón español perfecto; está listo para luchar por su país, es nacionalista, y masculino. El chico lleva una bandera española en su jersey, y afirma con cada conversación su deseo de apoyar el gobierno opresivo. Hace muy claro que es el tipo de hombre que debe ser—le hace falta decir una y otra vez que es español, un español de verdad, y hace lo que debe para ser un patriota.

Al otro lado del espectro, conocemos a Antonia, “una terrorista del género” (Gutiérrez 2005). Es cierto que a ella no le importa lo que diga todo el mundo, y va a ser la persona quien es. Es una mujer transgénera, algo que hoy en día todavía lleva muchas connotaciones negativas. Es implícito que era altamente peligroso ser una persona transgénera en esta época después del régimen de Franco. Todavía es increíblemente peligroso ser una persona transgénera, a pesar de que se ha progresado en su forma de entender la sexualidad. Sin el desarrollo de eso, sin este progreso, es difícil imaginar la situación en la que se encontró Antonia. Hay horrorosos niveles de violencia contra la gente transgénera que no experimenta la población en general. Esto, supongo, sería algo aún más prevalente durante una época que rechaza la existencia de gente así. Lo único que era aceptable era ser cisgénero y heterosexual. Antonia dice que es “una terrorista del género” y así es. Vive en contra de las expectativas de la sociedad—simplemente por existir. Existe la idea en la sociedad occidental que hay solamente dos sexos y dos géneros, pero según muchos académicos modernos este no es el caso. Los pensadores modernos del género creen que hay otro mundo de la experiencia humana que nunca hemos entendido en nuestra sociedad hasta hoy día. La verdad es que hay muchos tipos de seres humanos, y lo que nos enseñaba el patriarcado es una farsa. En años recientes,

nuevos términos que expresan la diversidad de género han aparecido, por ejemplo, palabras como “transgénero” que no existían anteriormente. Estos términos representan “departures from the normative binary” que proclaman un sistema de dos géneros: hombres y mujeres (Jackson 106).

Antonia y su otra amiga transgénera son de un grupo de gente que no pertenece a la secta tradicional de la sociedad. Son “terroristas” porque rompen las reglas con relación a lo que debe ser un hombre o una mujer. La sociedad dice que uno es o hombre o mujer, y que no hay un terreno neutral. O eres una persona cisgénera o no debes existir. También son terroristas porque son peligrosas. Ellas no cumplen con las expectativas de la gente de una sociedad patriarcal. Existir así es decir que el todo que pensaba la gente y que enseñaba la iglesia no es la verdad completa sino aceptar que la realidad es muchísimo más compleja.

Para mantener un nivel de control absoluto sobre un grupo de personas, es necesario controlar la información que estos tienen. Esto vemos en las acciones del régimen franquista. Había un montón de leyes que crearon para controlar la información que se encontraba disponible para los españoles. Las “terroristas” y los demás que no siguen las pautas tradicionales son más difíciles de controlar. Si la gente puede pensar con libertad es peligroso porque tal vez escoja hacer algo que a la dictadura no le guste. En este sentido, las personas como Antonia caben en la definición literal de la palabra “terrorista”—causan el miedo. Pero el miedo no es causado con la violencia—el único peligro que traen es el de cuestionar las reglas tradicionales de la sociedad patriarcal. Los seres humanos no estamos cómodos cuando vemos algo que no entendemos—preferimos creer solamente lo que queremos ver. A mi modo de ver, no entendemos las personas

transgéneras porque la sociedad nos ha dicho que no existen. La realidad es que la gente así ha existido durante toda la historia del mundo, pero el patriarcado no nos ha permitido verla. Los personajes de *El Calentito* nos permiten entrar en un mundo que, hasta muy recientemente, no ha sido visible.

La realidad olvidada- la vida en España durante la transición

Una de las explicaciones que provee una base para entender mejor el clima social en España durante este siglo con respecto al sexo y el género es que todo el mundo ignoraba la realidad que existía. Los “problemas” como la sexualidad eran invisibles. Vemos este hecho durante una conversación entre Sara y su madre, Ana. “When Ana becomes worried about her older daughter’s attitude, she is unable to utter the word ‘sex’...calling sex ‘eso’...and laments that these kinds of problems did not happen with Franco in power” (Garcés 167). Su madre evade una realidad que existe en su casa, y parece estar asqueada por algo totalmente natural. Lo que aparece en esta escena es un microcosmos de la sociedad de los años ochenta en España. La gente que estaba acostumbrada a la represión quería proponerla porque es lo que tenían que hacer en el pasado para protegerse del gobierno que castigaban a los que no cumplían. La gente estaba condicionada e internalizó la discriminación que proponía la dictadura y la iglesia.

Lo que dicen los personajes en *El Calentito* reflejan mucho sobre la sociedad española del siglo veinte. Había una cierta ceguera a la diversidad sexual durante esta época. La gente prefería no ver lo que le daba miedo. Una cosa que era verdaderamente escondida durante esta época, sin duda, es la sexualidad de las mujeres. He explorado las maneras en las que el mundo ignoraba lo que pasaba con los cuerpos de las mujeres, y

hay una manera más que todavía permanece. Según Marcela Garcés, un grupo que era olvidado casi completamente fue el de las lesbianas. Dice,

Though they have presumably known each other since childhood, Sara has no idea that her best friend is attracted to women. For her this is unthinkable, which is reflected in her bewildered expression. Later in the film, when she finds out that Carmen and her ex-band member had previously dated, she is also incredulous. Sara's perplexed attitude about lesbianism and heteronormative mindset are a reflection of the suppression of lesbianism during the dictatorship into the democratic transition (164).

Tenemos la palabra “heteronormativo” porque la sociedad es así. Tal sociedad no permite que existan los tipos de personas que presentan un peligro al sistema que funciona tan solo para oprimir a la gente. Para ella, la gente libre es un peligro al funcionamiento del sistema. Durante la dictadura franquista, había leyes para proteger estas normas. El 6 de agosto de 1970, Francisco Franco escribió,

Los ordenamientos contemporáneos impulsados por la necesidad de defender a las sociedad contra determinadas conductas individuales, que sin ser, en general, estrictamente delictivas, entrañan un riesgo para la comunidad, han sido establecidas a la sanción del delito e inspiradas en el Derecho penal clásico, un sistema de normas nuevas encaminadas a la aplicación de medidas de seguridad a los sujetos socialmente peligrosos e inspiradas en las orientaciones de la rama científica que hace años se conoce con el nombre “Defensa social”. La pena y la medida de seguridad vienen así a coexistir en las legislaciones modernas con ámbito diferente y

fines diversos, aunque en último término coincidentes en la salvaguarda de la sociedad, a la que de este modo se dota de un dualismo de medios defensivos con esferas de acción distintas. (Garcés 2015)

Según Perez Sánchez, esta ley “made it possible to detain people who were purported to be homosexuals, out of four-thousand cases officially opened (thought to be unofficially up to 50,000), only two of those detainees were women” (Garcés 2015). Todos los enemigos del patriarcado (por ejemplo los homosexuales, la gente transgénera, y los fetichistas) estaban en peligro de ser detenidos por la dictadura. La ley de peligrosidad y rehabilitación social es un documento de doce páginas que explica los peligros de los que no caben en la narrativa heteronormativa, y las acciones que puede hacer el gobierno para castigarlos. Esta situación cruza la línea desde ser un sistema de discriminación social a ser un sistema estricto de leyes escritas para apoyar y continuar la represión.

Los personajes en *El Calentito* están muy conscientes de lo que está pasando en su cultura, aunque a veces parecen un poco apáticos. Con sus actitudes bruscas quieren dar la impresión de que no les importa nada, pero vemos que esto no es la realidad al final de la película. Entendemos que les importa su libertad y su democracia en *El Calentito* durante el golpe. En esta escena, la ilusión de la apatía está destruida. Vemos muchos comentarios sociales en la película que reflejan un entendimiento de los funcionamientos escondidos del sistema de la represión. Durante una de las últimas escenas, Las Siux y sus compañeros se están preparando para el concierto que ocurre durante el golpe de estado del veintitrés de febrero de 1981. Antes de entrar al bar, el público tiene que gritar una contraseña: “¡Se sienten, coño!” (Gutiérrez 2005). Esta contraseña es “an obvious reference to (and parody of) the coup, since Lieutenant

Colonel Tejero yelled these words when he entered the Congress and sequestered its members for several hours” (Garcés 165). Todo lo que pasa con respecto a su democracia tiene un impacto inolvidable. La falta de libertad (aunque era “un estado pasajero”) penetra la vida de todo el mundo (Gutiérrez 2005). Vemos los efectos del clima social en cada interacción entre los personajes después de este incidente. La contraseña es un ejemplo perfecto de este concepto—es algo muy sutil que tal vez no se entienda, pero todo el mundo tiene que cumplir. No es una casualidad que todo el público tiene que gritar algo que representa su opresión—vemos aquí que las garras del sistema opresivo se extienden a cada lado y afecta a cada persona.

Fronteras rotas

Los personajes que crea Chus Gutiérrez en una u otra manera rompen las fronteras que han creado el patriarcado para dejarles sin libertad. Reclaman su poder por vivir con la libertad que la sociedad intentó robar. Crear tales personajes es un acto definitivamente fuerte. La película fue hecha en una época más liberal. En el año 2005 no había miedo del régimen y la directora Chus Gutiérrez pudo hacer lo que quisiera. Este film sencillamente no existiría durante le época franquista—sería vista como pornografía, y hubiera sido ilegal. Con esto no se quiere decir que no haya peligro de vivir en contra de las reglas implícitas e explícitas de la sociedad patriarcal—la realidad es la opuesta. Es que las leyes han cambiado, frecuentemente a favor de los derechos humanos en Europa. El estado “normal” todavía es del guion heteronormativo, así que es la responsabilidad de la gente hablar y luchar contra el sistema dominante. Un método de hacer esto es crear el arte. Vemos que Gutiérrez ha creado un mundo ficticio que podría ser, y ha sido, la

realidad. *El Calentito* es un retrato franco de la sociedad española después de la muerte de Franco. Vemos una imagen de la gente que no se arrepiente.

Se puede interpretar *El Calentito* como una obra autobiográfica novelada. Es una obra que idealiza el pasado sin compartir la historia total. Como seres humanos, tenemos la tendencia de poner ciertos eventos históricos en un contexto específico que es incapaz de revelar todo lo que pasaba en una cierta época. La película *El Calentito*, por ejemplo, es una obra que no demuestra las consecuencias del estilo de vida de la gente española durante estos tiempos. Vemos una imagen clara de lo que pasaba, hay mucha evidencia de lo bueno y lo malo. Sí hay mucha libertad y muchos hacen “todo por la cara,” como cantan Las Siux (Gutiérrez 2005). Ésta es una expresión que se usa en España para afirmar que una persona hace algo simplemente porque lo quiere. Es decir que no se necesita una razón ni el permiso, solamente se tiene que querer algo. La gente sí obtuvo una nueva libertad, pero ésta todavía tenía sus límites. Este hecho vemos claramente en los eventos del día 23 de febrero de 1981, el día del golpe de estado (fallido) en Madrid. Por unos momentos breves se puso en peligro la libertad del pueblo español y lo dejó atemorizada. Oímos en la película las advertencias del locutor de quedarse en casa, no salir con más de una persona, no tener reuniones con más de cuatro personas, etcétera (Gutiérrez 2005). Vemos, por primera vez en esta película, la fragilidad de la democracia en estos años tan próximos al fin de la dictadura.

El público piensa, tal vez, que esta gente debería de vivir con más precaución. Ya sabemos, viviendo en el siglo veintiuno, lo que va a venir. En los años ochenta, viene la crisis del VIH/SIDA, la adicción a las drogas, la crisis económica, entre otros sucesos sociales. La manera más fácil de describir esto es que las acciones de la gente en esta

época conllevaban muchas consecuencias. La gente de esta época, como vemos en *El Calentito*, no pensaba en estos resultados, y vivía con la libertad con la cual soñaron por muchos años.

A mi modo de ver, la elección de no mostrar todos los efectos de la vida durante la nueva democracia es una muy apta. Chus Gutiérrez no demuestra los efectos porque *El Calentito* es una reflexión precisamente reducida de estos años. En España durante este período, los españoles no esperaban estas consecuencias—la realidad era que no podían pensar en ellas. Alrededor de 1981, los científicos en los Estados Unidos empezaron a estudiar el VIH por primera vez, y clasificaron la enfermedad como aquella que correspondía a los homosexuales. Años después, la comunidad científica empezó a entender que el SIDA fue causado por razones fuera de la homosexualidad y los pecados de los gays ("*What are HIV and AIDS?*"). Literalmente no sabíamos que algo así podría pasar por consecuencia del sexo porque nadie sabía que existía esta enfermedad. Lo desafortunado es que este desarrollo fue una excusa conveniente de la iglesia católica para condenar a los homosexuales, y los demás que no cabían en la narrativa popular de los conservadores.

Vemos en *El Calentito* lo que pasa cuando una sociedad cambia a tal grado en un periodo de tiempo muy corto. El gobierno sí cambió, pero había muchos fragmentos persistentes del patriarcado que todavía existen hoy en día. Es claro que la vida en España durante la época posfranquista no era tan fácil como parece en la primera mitad de la película. Es claro que la romantización de este periodo de cambio ignora mucha de la discriminación que existía durante esta época. La verdad es que lo que vemos en el film es una versión limpia y fácil de ver la historia española de la transición. Lo que hace bien

es demostrar los pensamientos y los sentimientos de la gente que experimentaba estos cambios en la línea de tiempo con la cual los experimentaban ellos. Vemos una experiencia sin filtro que, por razones obvias, no hubiéramos podido ver antes de los cambios que siguieron esta época democrática. Si la sociedad había seguido siendo así como era, no tendríamos las películas que muestran a la sociedad entera. Con ésta, tenemos una obra hecha por personas que vivían en España durante esta época y que entienden bien lo que pasaba en este tiempo. Si tuviéramos que vivir como los españoles del siglo veinte, nunca veríamos las realidades de la vida que tenían. Lo que vemos en esta película es una reflexión de la sociedad fetichista que rechaza la heteronormatividad con cada oportunidad que tiene. Aun en esta película están los tradicionales que quieren seguir viviendo bajo el patriarcado, pero sabemos que no van a triunfar, así como quieren. Vemos la película con una actitud agridulce porque entendemos ambos lados de la realidad—los problemas sociales que hemos superado, y los efectos del patriarcado con los cuales todavía tenemos que vivir. *El Calentito* es una historia que nos lleva al entendimiento de las normas sociales impuestas que queremos olvidar, pero el que tenemos que considerar para entender la base de la sociedad en que vivimos.

CONCLUSIÓN

En un sistema que valora las vidas de un grupo de personas más que otro, no hay igualdad. Hay dolor, sufrimiento, y abusos hacia cada parte. La opresión que han afrontado las mujeres españolas se ha extendido hasta afectar cada aspecto de sus vidas. El patriarcado ha intentado romper los espíritus de las mujeres, dejando trozos de sus cuerpos y almas destruidos donde deben estar sus voces altas y brazos fuertes. Debido al desarrollo de la historia española, la opresión ha cambiado a ser algo más sutil y escondido. Especialmente en la nueva época después de la fractura de la dictadura, en donde las mujeres han obtenido muchos derechos que eran imposibles anteriormente, a pesar de que muchos todavía sufren.

Hemos visto este desarrollo en el arte creado por las mujeres españolas de esta época. A la misma vez que cambian su expresión artística, cambian también sus expresiones del feminismo. Hay una gran diferencia entre la crítica sutil de Concha Álos, la pornografía de Almudena Grandes, y el activismo político de Las Siux. Aunque parecen obras drásticamente distintas, la verdad es que están relacionadas y atadas intrincadamente. A cada obra analizada en este estudio le ha faltado un análisis adecuado que les pone en el contexto femenino del desarrollo social de España. Aunque todas son obras feministas, han sido olvidadas de ser interpretadas en este contexto. Por siempre las voces de las mujeres han sido ignoradas e olvidadas. Con este estudio interseccional, he intentado borrar estas líneas entre el arte y el activismo feminista.

Este estudio sigue a las mujeres españolas en su andar por terreno ajeno mientras descubren sus identidades sexuales. Las artistas han usado las herramientas disponibles en las épocas en las cuales han vivido. El cambio social es una evolución paulatina que

requiere la atención y la cooperación de una mayoría de la gente. Las autoras como Concha Álos y sus contemporáneas apoyaron un movimiento que le permitió a la nueva generación de artistas expresarse con libertad. No es un estudio del cambio conservativo sino uno que refleja sobre las transgresoras y las que no siguen la pauta tradicional. Estas mujeres son a la vez fetiches y fetichistas, y por eso mantienen su poder específico.

Cuando Pablo intenta robar a Lulú su autonomía, la mujer dice que lo que haga el hombre con su “coño” será asunto suyo (Grandes 71). La verdad en esta situación es que Pablo puede hacer lo que quiera y Lulú no puede poner fin a este encuentro. Esto no le impide afirmar su independencia y propiedad de su cuerpo. El poder que tienen las mujeres no siempre ha sido reconocido. Siempre ha sido algo por lo que tienen que luchar y poner gran esfuerzo. El poder de Lulú realmente no vino de su declaración, sino de su entendimiento personal de su libertad. Lo que han querido las mujeres es la libertad de escoger y controlar sus propios cuerpos. “Seguridad. El derecho a decidir cómo, cuándo, dónde, cuánto, y con quién. Un lugar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes” (Grandes 219). La meta del feminismo es asegurar que cada persona es igual y tiene derechos iguales. Los grupos marginados han querido tener los derechos que han disfrutado los hombres por siglos y siglos.

En *Las hogueras*, Archibald lee:

Tal como pensáis y lo escribís, la historia justifica todo lo que sucede por la sola razón de suceder. Justifica a los vencedores y a los vencidos, a los asesinos y a las víctimas, a los verdugos y a los mártires. Realmente, no justifica nada ni a nadie, porque en el mundo hay una ley que negáis o de

la que os habéis olvidado: vuestra imparcialidad es una parcialidad. (Álos 172)

Son los hombres que han escrito la historia y decidido quién puede vivir a su manera. Por crear este arte, Concha Álos, Almudena Grandes, y Chus Gutiérrez han cambiado el diálogo y el discurso sexual. En un sistema patriarcal siempre ha existido el favoritismo de los hombres y las mujeres siempre han sido las perdedoras. Estas tres mujeres han cambiado la realidad por expresarse, y eso es un acto definitivamente feminista. Ahora que el resto de la sociedad ha desarrollado en manera semejante, podemos reconocer el trabajo invisible que creaban por años sin reconocimiento justo.

Estas artistas no han recibido su poder como regalo de nadie. Eso no sería una libertad auténtica. Ellas tenían una concepción personal de su poder y eso les permitía vivir con orgullo y liberación. No siempre han podido hacer todo lo que querían, especialmente en la época franquista, pero los sentimientos y deseos han sido claros. Han querido destruir el patriarcado y liberarse, pero es un asunto que requiere mucho tiempo y esfuerzo. El desarrollo de la liberación social de otros grupos marginados también ha continuado paulatinamente, pero el resultado es evidente. Aun en los dieciséis años entre las creaciones de *Las edades de Lulú* y *El Calentito*, ha habido una evolución inmensa. La representación de Antonia la empresaria transgénera está muy lejos de los “travestis” que “cazaba” Lulú en la obra anterior. El discurso femenino le ha permitido a la cultura española tener representaciones justas de su gente, en gran parte sin la interferencia del patriarcado que controlaba la prensa. No es decir que no hay discriminación ni prejuicio, sino que el discurso en general ha desarrollado a ser más inclusivo y equitativo.

Esta evolución de expresión libre no ha sido perfecta, parcialmente debido a los problemas que omiten las artistas y sus equivocaciones (intencionales o no). Hay que reconocer que ningún artista ni activista es perfecta y nadie puede crear una obra que complaza a cada grupo oprimido. Mientras Almudena Grandes trata de la situación femenina, usa lenguaje ofensivo e inapropiado (p ej. “travesti”). Eso no significa que su punto de vista es inválido, sino que más bien merece una crítica adecuada que tiene en cuenta las limitaciones de la época en que fue creado. El hecho de que Concha Álos no explícitamente critica a Franco no significa que es mala feminista, sino que tuvo que protegerse y actuar con cuidado. Los españoles todavía están expuestos a mucha propaganda religiosa que propone seguir las creencias tradicionales e intenta oprimirlos. En febrero de 2017, un grupo “ultracatólico” decoró un autobús que conducía por España con un mensaje en letra grande: “Los niños tienen pene, las niñas tienen vulva. Que no te engañen. Si naces hombre, eres hombre. Si eres mujer, seguirías siéndolo” (Gálvez). Este mensaje transfobo atrajo mucha atención y crítica negativa, pero el intento fue clarísimo. Hay gente que ha cambiado y se ha convertido en seres de mentalidad más abierta, pero todavía hay los que quieren proponer los ideales opresivos del pasado y hacer que la gente obedezca.

Parecido a las interpretaciones modernas de la sexualidad, podemos aprender de estas tres artistas influyentes que todo es subjetivo y sujeto a cambiar, y nadie tiene que ser lo que se espera la sociedad. Aún hay mucha opresión, pero en décadas recientes esto ha cambiado mucho y hay un nivel de libertad más elevada. Estas tres obras son portales a las épocas en las que fueron creadas y representan una imagen más amplia de las mujeres españolas de estos tiempos. Estas obras han promovido el cambio que vemos

hoy, y aunque no es perfecto es visible, y ha alcanzado una velocidad que no se puede parar.

Obras Citadas

Aggleton, Peter y Richard G. Parker. *Culture, society and sexuality: a reader*. London:

Routledge, 2007. Impreso.

Álos, Concha. *Las hogueras*. Planeta, 1964. Impreso.

Carballo-Abengózar, Mercedes. *Almudena Grandes: sexo, hambre, amor, y literatura*.

Mujeres novelistas, Narcea Ediciones, 2003, Madrid.

"Chus Gutiérrez & Revolution Lab: Home." Chus Gutiérrez & Revolution Lab: Home.

Febrero de 2017. <<http://www.chusgutierrez.es/>>.

Colmenero Marínez, Ricardo. *Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas*

para un proyecto. Historia Actual Online, vol. 35, no. 3, 15 de octubre de 2014.

Conrad, Browyn Cara. *Neoinstitutionalism, social movements, and the cultural*

reproduction of a mentalité: promise keepers reconstruct the Madonna/whore

complex. The Sociological Quarterly, vol. 47, 2006, Pittsburgh State University.

Cortázar, Fernando García de. *El franquismo: 1939-1975*. Madrid: Anaya, 2009. Impreso.

Crenshaw, Kimberlé. *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist*

critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. U.

Chi. Legal F. (1989): 139.

Cuesta, Luis F., y Roberta Johnson. *La niña bonita: tradition and change in female*

allegories of the Second Spanish Republic. Journal of Spanish Cultural Studies,

vol. 14, no. 4, 2013.

Etxebarria, Lucía y Sonia Núñez Puente. *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona:

Ediciones Destino, 2002.

Fabbi Studio. "Imperial Fora Official Website - Rome, Italy." Capitulum.org – Imperial
Fora Official Website - Rome, Italy. Web.

www.capitolium.org/eng/imperatori/circenses.htm.

Fouce Fernández, J. Guillermo. *Informe sobre la violencia psicosocial ejercida en España por el régimen franquista y sus repercusiones en la población, las comunidades, y sus familias*. Revista Electrónica de Psicología Política, Año 7, no. 19, marzo/abril 2009. Madrid.

Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. *Un Siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
Impreso.

Gálvez, J.J. *Madrid inmoviliza el autobús de la campaña contra los transexuales*. El País, 28 de febrero de 2017, Madrid.

Garces, Marcela. "Gender in visual arts." *Gender in hispanic literature and visual arts*, editado por Tania Gómez y Patricia Bolaños-Fabres. Lexington Books, 2015.

García-Retamero, Rocio y Esther López-Zafra. *Do gender stereotypes change? The dynamic of gender stereotypes in Spain*. Journal of Gender Studies, vol. 21, no. 2, junio de 2012, España.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Literatura y sociedad en la España de Franco*. Madrid: Prensa Española, 1976. Impreso.

Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 1989.

Grimes, Katie. *Theology of whose body? Sexual complementarity, intersex conditions, and La Virgen de Guadalupe*. Journal of Feminist Studies in Religion, vol. 32, no. 1, 2016.

- Guillén, Ana M. *Régimenes de bienestar y roles familiares: un análisis del caso español*. Papers 53, 1997.
- Gutiérrez, Chus, directora. *El Calentito*. Buena Vista Pictures, 2005. Film.
- Henseler, Christine. *Contemporary Spanish women's narrative and the publishing industry*. Urbana: U of Illinois Press, 2003. Impreso.
- Hopkins, Patrick D. *Rethinking sadomasochism: feminism, interpretation and simulation*. *Hypatia* 9.1 (1994): 116.
- Hormigo, Sara. "10 curiosidades que no sabías de Almudena Grandes." *Enfemenino: mujer hoy*. 3 de marzo de 2015.
- "Intersectionality: a tool for gender and economic justice." *Women's Rights and Economic Change*, no. 9, agosto de 2004. Web.
- Jackson, Stevi. *Gender, sexuality and heterosexuality: the complexity (and limits) of heteronormativity*. *Feminist Theory*, vol 7, no. 1. Sage Publications, 2006.
- Jiménez, Pedro. *Apuntes sobre la censura durante el franquismo*. Asociación Europea de Profesores de Español, octubre de 1977, Belgio.
- López, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Editorial Pliegos, 1995. Impreso.
- Melero, Alejandro. *La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista*. *Zer*, vol. 19, no. 36, 11 de abril de 2014.
- Menendez, Manu. *Concha Álos, escritora del lado oscuro de la sociedad*. *El País*, 3 de agosto de 2011. Web.
- Moses, Claire Goldberg, and Heidi I. Hartmann. *U.S. women in struggle: a feminist studies anthology*. Urbana: U of Illinois Press, 1995. Impreso.

Ochoa Avalos, Maria Candelaria y Martín Gabriel Reyes Pérez. *Los imperativos de belleza y el dispositivo médico*. La Ventana, vol. 4, no. 33, Guadalajara, 2011.

Petchesky, Rosalind. "The body as property: a feminist re-vision." *Conceiving the new world order: the global politics of reproduction*, editado por Faye Ginsburg y Rayna Rapp, University of California Press, 1995. Impreso.

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, edición 23, Madrid: Espasa.

Rodríguez, Fermín. *Mujer y sociedad*. Editorial Orígenes. 1985. Impreso.

Schäfer, Isabelle. "In Mexico, women protest against sexual violence." *Americas Quarterly*, 24 June 2011.

Spitz, Bob. "The new Spain." *Rolling Stone*. 6 de junio de 1985.

Valls, Fernando. *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.

"What are HIV and AIDS?" *AVERT*. N.p., 14 de febrero de 2017. Web.