

TESIS DOCTORAL

Una mujer inconveniente

El compromiso feminista en la obra de
Elvira Lindo



ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN

Directora: Dra. Isabel Navas Ocaña



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Instituto Universitario
de Investigación de Estudios
de las Mujeres y de Género

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Antonio Cazorla Castellón
ISBN: 978-84-1117-539-5
URI: <https://hdl.handle.net/10481/77530>



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género/
Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas
Programa de Doctorado en Estudios de las Mujeres, Discursos y Prácticas de Género

UNA MUJER INCONVENIENTE: EL COMPROMISO FEMINISTA EN LA OBRA DE ELVIRA LINDO

TESIS DOCTORAL realizada por:
Antonio Cazorla Castellón

para obtener el grado de:
Doctor en Estudios de las Mujeres, Discursos y Prácticas de Género

Bajo la dirección y tutela de:
Dra. Isabel Navas Ocaña

Granada, 2022



*Instituto Universitario
de Investigación de Estudios
de las Mujeres y de Género*

© Diseño de portada y contraportada: Daniel Cepas (Instagram: @danielcepaspuyo)

Resumen

Si los frutos que nos proporcionan alimento son la transformación última de una semilla que cultivamos por alguna escasez, con este trabajo nos encontramos ante el resultado de una investigación que nació de una pregunta y una necesidad: ¿dónde está la figura de Elvira Lindo en el ámbito académico? Si bien es de sobra reconocida en el panorama literario por su infatigable y enriquecedora aportación a la cultura española, ¿por qué no es habitual encontrarla en los planes de estudio universitarios? Quizá hasta ahora nadie ha estudiado en profundidad una obra tan ecléctica y heterogénea como es la de Elvira Lindo. Una reconstrucción de su biografía, un acercamiento en profundidad a su literatura, a sus influencias literarias y a sus inquietudes políticas y sociales nos permitirán conocer a una escritora que es mucho más de lo que popularmente se conoce. Pretendemos, con esta tesis doctoral, analizar sus aportaciones y reconocer su figura a partir del estudio de un amplio corpus en el que conviven diversos géneros literarios: escrituras del yo, novelas, textos de crítica literaria y artículos de opinión. Todos ellos seleccionados según una de las cuestiones más sobresalientes de su obra, el compromiso feminista. Por ello, el punto de vista desde el que partimos es el de la teoría y crítica literaria feminista. Valiéndonos de sus presupuestos teóricos, así como de la bibliografía en torno a la teoría de la narrativa y los estudios autobiográficos, analizaremos sus textos autorreferenciales y sus cinco novelas para adultos prestando atención a la construcción de los personajes femeninos así como a los masculinos –aspecto en el que habremos de seguir la estela de los estudios sobre las masculinidades– en busca de la subversión de algunos arquetipos de género, la exploración de las identidades y la relectura de experiencias como la maternidad. Asimismo, estudiaremos una amplia selección de textos críticos y ensayísticos en los que la escritora se sirve de rasgos de la crítica periodística, la impresionista y la feminista para construir una genealogía de mujeres de diversas partes del mundo y de diferentes épocas históricas. Por último, desde una perspectiva de género mucho más transversal, porque deberemos atender a cuestiones de otras disciplinas distintas a la crítica literaria feminista, veremos pormenorizadamente una muestra de su producción periodística, donde se pone de relieve su compromiso feminista no solo en las reflexiones sobre el propio activismo, sino también en el análisis que, a lo largo de los veinte años que comprende el corpus seleccionado, ha realizado sobre el mundo cultural y social en el que habitan las mujeres de esta y otras partes del mundo, o en las reivindicaciones mucho más políticas en torno al aborto, la libertad sexual o una igualdad real para las personas LGTBI, entre otras temáticas con las que cerramos este acercamiento a la híbrida obra de Elvira Lindo.

Abstract

If the fruits that provide us with nourishment are the ultimate transformation of a seed that we cultivate because of some shortage, this work is the result of a research that was born out of a question and a need: where is the figure of Elvira Lindo in the academic sphere? Although she is widely recognised on the literary scene for her tireless and enriching contribution to Spanish culture, why is it that she is not commonly found in university curricula? Perhaps until now no one has studied in depth such an eclectic and heterogeneous oeuvre as that of Elvira Lindo. A reconstruction of her biography, an in-depth approach to her literature, her literary influences and her political and social concerns will allow us to get to know a writer who is much more than what is popularly known. The aim of this doctoral thesis is to analyse her contributions and recognise her figure through the study of a broad corpus in which various literary genres coexist: writings of the self, novels, texts of literary criticism and opinion articles. All of them selected according to one of the most outstanding issues of her work, her feminist commitment. For this reason, the point of view from which we start is that of feminist literary theory and criticism. Drawing on her theoretical assumptions, as well as the bibliography on narrative theory and autobiographical studies, we will analyse her self-referential texts and her five novels for adults, paying attention to the construction of the female characters as well as the male ones –an aspect in which we will have to follow in the wake of studies on masculinities– in search of the subversion of certain gender archetypes, the exploration of identities and the re-reading of experiences such as motherhood. We will also study a wide selection of critical and essayistic texts in which the writer uses features of journalistic, impressionist and feminist criticism to construct a genealogy of women from different parts of the world and from different historical periods. Finally, from a much more transversal gender perspective, because we will have to deal with questions from disciplines other than feminist literary criticism, we will look in detail at a sample of her journalistic production, where her feminist commitment is highlighted not only in the reflections on her own activism, but also in the analysis that, over the twenty years that she has been writing, she has made of her work, over the twenty years that comprise the selected corpus, she has carried out on the cultural and social world in which women in this and other parts of the world live, or in the much more political demands surrounding abortion, sexual freedom or real equality for LGTBI people, among other themes with which we close this approach to the hybrid work of Elvira Lindo.

Agradecimientos

Pido a quien esté leyendo estas palabras que me permita dejar para más adelante la rigurosidad, la objetividad y los formalismos que los textos académicos exigen. Los agradecimientos que encabezan este volumen están escritos en el preciso momento en que el trabajo de más de tres años ha llegado a su fin, y aunque quien teclea estas letras intentara reprimir los sentimientos que le dominan, éstos acabarían encontrando cualquier resquicio por el que infiltrarse. Por eso, dejemos que, al menos aquí, campen a sus anchas.

Las personas que nos embarcamos en el viaje de cursar un doctorado pecaríamos de individualistas si creyéramos que tan solo nosotros somos los responsables y artífices del resultado obtenido. No sé qué habría sido de esta tesis doctoral si no hubiese contado con el apoyo y los cuidados de una red de personas que ha sido fundamental para mí en todo este tiempo. Cada uno, a vuestra manera, habéis sido partícipes de este trabajo.

Cuando buscaba información sobre qué era estudiar un doctorado casi siempre me encontraba el mismo consejo: «Elige bien a la persona que va a dirigirte la tesis». No solo había que guiarse por su calidad investigadora, sino también por cuestiones como la profesionalidad, el grado de compromiso y responsabilidad, la libertad que te pudiera conceder a la hora de elegir el tema y, por qué no decirlo, el grado de afinidad personal. Yo no podría habérselo pedido a ninguna otra persona sino a quien, en el tercer curso de Filología Hispánica, en la Universidad de Almería, despertó mi interés por la investigación. Por eso, no caben en estas páginas todas las palabras de agradecimiento que merece la profesora Isabel Navas Ocaña. Gracias, Isabel, por tu apoyo constante e incesante, por tu rigurosidad y profesionalidad, por tu cercanía y por todo el cariño que me has demostrado. Gracias por haber sembrado un día en clase de *Teoría y crítica de la escritura femenina* una semilla que ha dado este fruto. Ojalá todo el mundo tenga mi suerte y encuentre a su referente profesional y personal. Yo tan solo espero haber estado a la altura.

Por supuesto debo agradecer al Programa de Doctorado en Estudios de las Mujeres, Discursos y Prácticas de Género de la Universidad de Granada el excelente trato, la inigualable formación que nos proporciona y la manera en que sus docentes contagian a todo el alumnado la pasión por la investigación feminista. Asimismo, quisiera mostrar mi agradecimiento al personal de la Biblioteca Nicolás Salmerón de la Universidad de Almería, cuyo excelente servicio de préstamo interbibliotecario ha sido fundamental para recabar información que procedía de diversas partes del mundo y que, por mi cuenta, no habría encontrado ni moviendo cielo y tierra.

Si hay una persona a la que también le estaré eternamente agradecido es a Dani, el diseñador que ha creado la cubierta y la contracubierta de este libro. Ha sido un lujo contar con tu amabilidad y con la implicación que le has puesto a este encargo. Pero me quedo especialmente con la amistad forjada, con esa pasión con la que hemos compartido impresiones y con la manera en que has sabido captar la esencia de lo que yo solo sabía

expresarte con palabras. Eres un artista de los pies a la cabeza y tienes muchísimo que ofrecer.

Recuerdo cuando el tema de esta tesis doctoral cobraba fuerza en mi interior tras haber recibido el visto bueno de Isabel. En ese momento sentí que debía contar, al menos, con el beneplácito de la escritora a la que iba a estudiar con verdadero afán detectivesco. Desde la primera toma de contacto, Elvira Lindo ha sido tan amable y cercana que cada palabra suya recibida, por correo o por Instagram, era un impulso, una certificación de que había acertado en el tema de investigación. Muchísimas gracias, Elvira, por toda la atención que me has prestado y por haberme acompañado en tantos momentos, alegres y difíciles, a la manera silenciosa en que solo un autor, con su mundo interior y sus palabras, ofrece amparo, sosiego y compañía a su fiel lector. Esta es mi manera de quitarme el sombrero ante ti.

Qué importantes son los amigos que entienden tus ausencias, que te elogian y motivan para que no decaigas cuando perciben una mínima falta de ánimo o que te protegen cuando ven que estás sobrepasado, porque el camino de la tesis doctoral también presenta obstáculos que no siempre podrás sortear por ti mismo. Gracias, de corazón, a todos los que me habéis acompañado en este viaje, tanto a quienes os bajasteis en una parada anterior como a los que habéis llegado a destino conmigo. Gracias a Lourdes, que no has dejado nunca de mostrarme el mismo cariño y la misma admiración que yo siento hacia ti. Gracias a Jeremi, que desde las lejanas tierras de Gante me has entendido como pocas personas lo han hecho y me has demostrado que también existe la familia que se elige. Gracias a Adrián, por valorar mi trabajo diario como solo tú has sabido y por tantas horas de estudio compartidas. Gracias a Raquel, mi fiel escudera en las interminables horas de biblioteca de los últimos meses en los que ha imperado, por encima de todo, la alegría. Gracias a Lidia, Soco, Mamen, a todos los integrantes de Radio Patio, y podría continuar enumerando a todas las personas que de una forma u otra me han llenado el corazón de amor y amistad, pero creo que va siendo el momento de dar las gracias a quienes han hecho que esto sea posible, mi familia.

Habéis sido vosotros quienes, aun habiendo pasado por momentos difíciles, me permitisteis dedicarme por completo a esta tarea que desde el principio fue mi pasión, haciéndoos cargo absolutamente de todo, incluso cuando habríais necesitado mi ayuda. Mamá, papá y Elena, que sabíais que seguía existiendo porque había una luz encendida en mi habitación o porque me veíais llegar a casa a última hora del día, gracias por todo. Quiero que siempre tengáis presente que este libro que seguramente colocaréis, porque os conozco, en un lugar destacado de la librería no es solo un mérito personal. De hecho, es más vuestro que mío, porque yo habré escrito el contenido de sus páginas, pero vosotros habéis sido la tinta de cada una de las palabras, el impulso de los dedos al pulsar cada tecla del ordenador, los pilares fundamentales de mi vida y la inspiración de este hijo que os estará eternamente agradecido por haber hecho posible que cumpliera el que un día fue su sueño.

ÍNDICE

EN LA CASILLA DE SALIDA.	1
Introducción	1
PRMERA PARTE. LA OBRA NARRATIVA DE ELVIRA LINDO	13
Capítulo 1. Elvira Lindo, narradora	15
1. Mucho más que la creadora de <i>Manolito Gafotas</i>	15
2. Del pudor a la confesión íntima: ensayismo, autorretrato y «Cuadernos de Nueva York»	20
2.1. A medio camino entre el ensayismo y la escritura del yo: los ensayos autobiográficos	21
2.2. <i>Lugares que no quiero compartir con nadie</i> : ¿crónica de viajes?	24
2.3. El diario literario <i>Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York</i>	28
2.4. El autorretrato como resumen de una trayectoria literaria	34
Capítulo 2. El oficio de la escritora. Textos autobiográficos	39
1. Retrospección e introspección: infancia y experiencia femenina	39
1.1. El despertar de la vocación	39
1.2. Genealogía familiar: «Qué nítido el recuerdo de mi padre y cómo languidece el de mi madre»	42
1.3. La experiencia de mujer	48
2. Los estudios de Radio Nacional de España, un entrenamiento literario	53
2.1. Escritura deshumanizada de los guiones para la televisión	56
2.2. La invisibilidad de la mujer del escritor	57
3. Literatura menor, frívola e inconveniente	59
3.1. «Entré en la literatura por la puerta de atrás»: la compleja relación entre Manolito y la crítica	59
3.2. Las viñetas humorísticas de la inconveniencia	66
4. Buscando la libertad en la creación: «Déjeme ser algo distinto de lo que esperan de mí»	70
5. Encuentro íntimo con la literatura en el vagabundeo neoyorquino	73
5.1. El alimento para la escritura	73
5.2. Caminar la ciudad para conocerse a sí misma	74
5.3. La crítica literaria del vagabundeo	89
6. Crisis y afirmación del oficio literario	96
Capítulo 3. Los arquetipos de la periferia en <i>El otro barrio</i>	103
1. <i>El otro barrio</i> y la crítica	103
2. Un esperpéntico accidente que origina la historia	106
2.1. Más que una historia de barrio	106
2.2. ¿Nueva novela social o herencia de la narrativa de la generación X?	116
2.3. Algunos apuntes narratológicos	120
3. La narradora omnisciente y las voces de barrio	122
4. Una vida alterada en tan sólo seis meses	126
5. Vallecas, barrio-personaje	130
5.1. La identidad de barrio	134
5.2. En los límites de la marginalidad	142
6. Sobre maternidades sobreprotectoras	144

6.1.	Feminismos y maternidad	144
6.2.	Las madres de <i>El otro barrio</i>	147
7.	Dos perspectivas del «eterno femenino»	149
7.1.	Ángel del hogar amantísima y dolorosa	149
7.2.	Sara o el ángel que quería cortar sus alas	151
8.	Gloria y la sexualidad femenina: vergüenza, culpa y redención	153
9.	Las Eche, hermanas solteras	158
10.	Mujeres autorrealizadas y profesionalizadas	159
10.1.	La madre de Zarzillo	159
10.2.	La psicóloga y la parodia al psicoanálisis	160
11.	Representaciones de la masculinidad	161
11.1.	Valentín, un ejemplo paradigmático de masculinidad tradicional	162
11.2.	Silvester y los guiños a las sexualidades disidentes	163
11.3.	Figuras paternas	164
11.3.1.	Marcelo y Vicente, nuevos modelos de paternidad	165
Capítulo 4. La herencia de la literatura decimonónica, ambiciones e hipocresía en <i>Algo más inesperado que la muerte</i>		169
1.	Ser siempre otra. Un cambio de rumbo en la carrera literaria de Elvira Lindo	169
2.	¿Cuánto hay de Elvira Lindo en <i>Algo más inesperado que la muerte</i> ? La cuestión del componente autobiográfico	172
3.	Un viaje en taxi del centro a la periferia en el Madrid de la Transición: el espacio narrativo	176
4.	El siglo XX contenido en el tiempo en la novela	178
5.	El homenaje a la literatura del XIX, modelos e influencias	187
6.	Ambición, hipocresía, traumas y vanidades. Personajes femeninos vs. personajes masculinos	189
6.1.	Algunas consideraciones sobre la veracidad de los personajes, sus estereotipos y debilidades	189
6.2.	Dos mujeres hablando de un hombre, el embrión de lo inesperado	191
6.3.	Eulalia y la ambición	192
6.4.	Tere y el trauma de los abusos sexuales	197
6.5.	Leonor y la maternidad	200
6.6.	Gaspar Almagro y el trauma de la guerra	202
6.7.	Jorge y la falsedad	203
6.8.	Samuel y la vanidad	205
6.9.	Pedro Auserón y la homosexualidad velada	208
6.10.	La orfandad y la familia	209
7.	Una autora y una protagonista femenina... ¿Literatura de mujeres?	209
Capítulo 5. Amistad entre mujeres, tragedia y redención en <i>Una palabra tuya</i>		211
1.	Léanme sin prejuicios: <i>Una palabra tuya</i> , el Premio Biblioteca Breve y la crítica	211
1.1.	Dos barrenderas en Madrid	211
1.2.	La tercera escritora en ganar el Premio Biblioteca Breve	212
1.3.	La crítica y su insistencia en la cuestión de lo autobiográfico	213
2.	Un viaje de ida y vuelta: <i>Una palabra tuya</i> y el cine	215
3.	Una novela «matriarcal». Análisis de los personajes femeninos	216
3.1.	La bondad trágica de Milagros	216

3.2.	Ira, frustración y salvación de Rosario	219
3.3.	Semejanzas y diferencias entre dos «chicas raras»	227
3.4.	Encarnación, madre enferma y castradora	232
3.5.	Palmira, el contrapunto de Rosario	233
4.	La maternidad como posibilidad de renovación	234
5.	Padres desertores, hombres ignorantes	237
6.	¿Una novela de mujeres para mujeres?	239
7.	La crítica social y el lenguaje del pueblo	240
8.	Confrontación entre dos figuras auxiliadoras: Religión vs. Psiquiatría	244
Capítulo 6.	La joven madre y el hijo superhéroe en <i>Lo que me queda por vivir</i>	249
1.	Ir al cine un miércoles por la noche y cantar un bolero en el despacho amarillo	249
1.1.	Antonia y Gabi en el Madrid de los ochenta	249
1.2.	La sorpresa del huevo Kinder: el cuento que se convirtió en novela	252
1.3.	«Lo que me queda por vivir será en sonrisas», el bolero de Omara Portuondo que inspiró a Elvira Lindo	253
2.	«Juro que si hubiese querido escribir unas memorias, lo habría hecho»: el eterno debate en torno a lo autobiográfico	254
3.	En los márgenes de la Movida madrileña y el estallido de la cultura pop	260
4.	Valentía y sencillez, una novela de madurez	267
5.	Orfandad, maternidad y rebeldía en Antonia	270
6.	Gabi o el ángel de la guarda	286
7.	Las figura de la madre	288
7.1.	El fantasma materno	288
7.2.	La galdosiana tía Celia	290
8.	Viejas y nuevas masculinidades	293
8.1.	Alberto, izquierdista comprometido	293
8.2.	La reescritura de la vida en Jabato	295
8.3.	Homosexualidad y feminidad en Martín Ramos	295
Capítulo 7.	Homenaje a los «niños de la guerra» en <i>A corazón abierto</i>	297
1.	La novela que se gestó durante toda una vida	297
2.	La aclamación de la crítica	300
3.	Novela familiar, memorias... El género literario a debate	307
4.	Elvira Lindo en todas las edades de la vida	309
4.1.	La narradora de <i>A corazón abierto</i> y la crítica	309
4.2.	La niña del pensamiento mágico	311
4.3.	Los años convulsos de la adolescencia	313
5.	Manuel Lindo, un padre extraordinario	317
6.	Antonia Garrido, la madre que no conoció un futuro más igualitario	322
7.	Doña Sagrario y La Bestia, el arquetipo de la «mujer fálica»	327
8.	Un recorrido por la España del siglo XX	329
8.1.	Los lugares de una familia errante	329
8.1.1.	El universo materno y doméstico	330
8.1.2.	La capital destruida y la arcadia infantil de Manuel	330
8.1.3.	De «niña del pantano» a «chica de barrio»	332
8.2.	Referencias históricas y la generación de los «niños de la guerra»	333
SEGUNDA PARTE.	LA CRÍTICA LITERARIA DE ELVIRA LINDO	337
Capítulo 8.	Elvira Lindo, crítica literaria	339

1.	Algunos rasgos de su producción crítica	339
2.	Nuestra selección de textos críticos y ensayísticos	346
2.1.	La recepción de la crítica literaria de Elvira Lindo	348
2.1.1.	La cuestión del feminismo	349
2.1.2.	La admiración como hilo conductor	352
2.1.3.	Homenaje y agradecimiento: el doble sentido del título	353
2.1.4.	Sobre la estructura narrativa y el estilo ensayístico de Elvira Lindo	354
2.1.5.	Retratos femeninos	356
2.1.6.	Rastros biográficos de la autora en los retratos	358
3.	Hacia la construcción de una genealogía femenina	359
	Capítulo 9. Un panorama secular de escritoras españolas	363
1.	Las mujeres de la Edad de Plata	363
2.	La escritura sáfica de Elena Fortún	367
3.	La libertad del amor lésbico en el exilio de Victoria Kent	372
4.	Madrid y rebeldía en la poesía de Concha Méndez	375
5.	Ilsa Barea-Kulcsar y la resistencia republicana	384
6.	Josefina Carabias, maestra del periodismo	387
7.	El redescubrimiento de Gloria Fuertes	399
8.	Contra el olvido de Adelaida García Morales	402
9.	Elisa Victoria y la nueva narrativa española del siglo XXI	406
	Capítulo 10. Testimonios de las mujeres en los campos de concentración	411
1.	Mercedes Núñez Targa, sobreviviendo al franquismo y al holocausto	411
2.	El diarismo contra el terror nazi	417
2.1.	Ana Frank	417
2.2.	Eva Heyman	419
3.	Monika Zgustova y el retrato de la violencia contra las mujeres en los gulag	425
	Capítulo 11. Las cronistas del mundo estadounidense	429
1.	La inconveniencia de la escritora más neoyorquina, Dorothy Parker	429
2.	La literatura sureña de Carson McCullers	435
3.	Patricia Highsmith, ¿lesbianismo y misoginia?	439
4.	La literatura y el activismo de Grace Paley	443
5.	Harper Lee y el retrato literario de Truman Capote	449
6.	Los duelos de Joan Didion	453
7.	Joyce Maynard alza su voz	457
8.	La soledad neoyorquina de Olivia Laing	461
	Capítulo 12. Grandes autoras de relato breve	465
1.	Referente fundamental del cuento canadiense, Alice Munro	465
2.	Los dureza y el <i>realismo sucio</i> de Lucia Berlin	469
	Capítulo 13. Las escritoras en la Academia	473
1.	El feminismo de Margaret Atwood a debate	473
2.	Mary Beard y el juicio a la imagen femenina	476
	Capítulo 14. Escritoras que rompieron el molde	479
1.	Louisa May Alcott, inspiración de escritoras	479
2.	La instigación a la rebeldía infantil femenina de Astrid Lindgren	482
3.	Edna O'Brien y el escándalo irlandés	484
	Capítulo 15. Los personajes femeninos en la literatura galdosiana	487

1.	La relectura feminista de <i>Tristana</i>	487
	Capítulo 16. La mujer creadora en la literatura nigeriana	497
1.	El género y la raza en la literatura de Chimamanda Ngozi Adichie	497
	Capítulo 17. La imagen de las relaciones maternofiliales	509
1.	Angelika Schrobsdorff y las maternidades poco ejemplares	509
2.	La compleja relación de Vivian Gornick con la figura materna y la ciudad	510
3.	Elizabeth Strout, conversaciones madre e hija	516
	Capítulo 18. Retratos de artistas	521
1.	Los escenarios de María Guerrero y el emprendimiento teatral	521
2.	El dolor musical de Marjorie Eliot	525
3.	Sally Mann y la fotografía transgresora	527
	TERCERA PARTE. LA PRODUCCIÓN PERIODÍSTICA DE ELVIRA LINDO	531
	Capítulo 19. Elvira Lindo, articulista	533
1.	La voz inconfundible de Elvira Lindo y su compromiso social en la prensa española	533
2.	Más de veinte años de articulismo feminista. Corpus y temáticas principales	542
	Capítulo 20. La invisibilidad de la sexualidad femenina	545
1.	La educación sexual femenina	545
2.	El tabú de menstruación y su representación literaria	549
3.	El deseo erótico de las mujeres tras la menopausia	557
	Capítulo 21. Reflexiones sobre la maternidad	563
1.	¿Maternidad o carrera profesional?	563
2.	La crítica al reaccionarismo del sector «provida»	567
3.	El despido por embarazo	572
4.	La imitación española del discurso norteamericano sobre el aborto y la planificación familiar: la gestación de la propuesta de Gallardón	576
5.	La reforma de la ley del aborto propuesta por Gallardón	579
6.	La crítica al modelo ideal de maternidad	585
7.	La recompensa de la maternidad	589
8.	Una defensa a la maternidad negligente	592
9.	El tema literario de la maternidad	597
	Capítulo 22. La prostitución a debate	601
1.	El estigma de la prostitución y la crítica a los compradores de sexo	601
	Capítulo 23. La denuncia de la violencia machista	615
1.	Sororidad y condición femenina	615
2.	La denuncia de las agresiones sexuales a las niñas	618
3.	Crónicas del abuso y el maltrato machista	621
4.	La primera expresión del #MeToo	626
5.	La voz de las mujeres como arma reivindicativa y sus conquistas	629
6.	La supremacía masculina	638
7.	Desterremos los chistes sobre las desgracias femeninas: los límites del humor	641
8.	El peligro al que se enfrenta la Ley de Violencia de Género	647
9.	Un alegato feminista de carácter intercultural	653
	Capítulo 24. El machismo estructural	665
1.	Espejo de generaciones, espíritu de renovación y habitaciones propias	665

2.	¿Un regalo o un derecho para las mujeres? Reflexiones sobre la democracia paritaria	670
3.	¿Misoginia o libertad de expresión?	674
4.	La crítica al ideal de feminidad	682
5.	<i>Mansplaining</i> y <i>manspreading</i> en el mundo de la cultura	686
6.	La sana celebración de la belleza femenina	691
Capítulo 25. El movimiento feminista		697
1.	La incorporación de la cuestión feminista a la agenda política	697
2.	La lucha por la igualdad, un camino a recorrer entre hombres y mujeres	698
3.	Las asignaturas pendientes en el activismo feminista español	702
4.	Apreciaciones sobre cuestiones terminológicas del actual feminismo radical	705
5.	La crítica a la mercantilización del discurso feminista	708
6.	Crónicas de la manifestación del 8M de 2018	711
7.	El recuerdo a las mujeres de la Constitución y el papel del pueblo durante la Transición	717
8.	La extrema derecha y el tópico de la feminista fea	722
9.	Alegato a favor del feminismo de clase obrera	724
Capítulo 26. El compromiso con los derechos LGTBI		729
1.	La identidad gay	729
2.	El derecho al matrimonio homosexual y a la adopción	734
3.	La reivindicación y la autoafirmación	741
4.	Homosexualidad, religión y televisión pública	746
5.	¿Debe llamarse matrimonio a una unión entre homosexuales?	749
6.	La homofobia del Vaticano	752
7.	El debate en torno a la Ley Trans	755
LO QUE QUEDA POR EXPLORAR.		765
Conclusiones		765
BIBLIOGRAFÍA		771
Bibliografía «En la casilla de salida»		773
Bibliografía «1. Elvira Lindo, narradora»		775
Bibliografía «2. El oficio de la escritora. Textos autobiográficos»		778
Bibliografía «3. Los arquetipos de la periferia en <i>El otro barrio</i> »		782
Bibliografía «4. La herencia de la literatura decimonónica, ambiciones e hipocresía en <i>Algo más inesperado que la muerte</i> »		786
Bibliografía «5. Amistad entre mujeres, tragedia y redención en <i>Una palabra tuya</i> »		787
Bibliografía «6. La joven madre y el hijo superhéroe en <i>Lo que me queda por vivir</i> »		789
Bibliografía «7. Homenaje a los «niños de la guerra» en <i>A corazón abierto</i> »		793
Bibliografía «8. Elvira Lindo, crítica literaria»		796
Bibliografía «9. Un panorama secular de escritoras españolas»		799
Bibliografía «10. Testimonios de las mujeres en los campos de concentración»		804
Bibliografía «11. Las cronistas del mundo estadounidense»		805
Bibliografía «12. Grandes autoras de relato breve»		808
Bibliografía «13. Las escritoras en la Academia»		809
Bibliografía «14. Escritoras que rompieron el molde»		810
Bibliografía «15. Los personajes femeninos en la literatura galdosiana»		811

Bibliografía «16. La mujer creadora en la literatura nigeriana»	812
Bibliografía «17. La imagen de las relaciones maternofiliales»	813
Bibliografía «18. Retratos de artistas»	814
Bibliografía «19. Elvira Lindo, articulista»	815
Bibliografía «20. La invisibilidad de la sexualidad femenina»	816
Bibliografía «21. Reflexiones sobre la maternidad»	818
Bibliografía «22. La prostitución a debate»	822
Bibliografía «23. La denuncia de la violencia machista»	823
Bibliografía «24. El machismo estructural»	829
Bibliografía «25. El movimiento feminista»	832
Bibliografía «26. El compromiso con los derechos LGTBI»	836

En la casilla de salida

Introducción

¿Quién no ha oído hablar de Elvira Lindo? Tanto si se tiene contacto con el mundo de la cultura como si la relación mantenida con la literatura no es muy afectuosa, el interlocutor que hubiera de responder a esa pregunta, por muy perdido que parezca en un primer momento, seguramente identifique a la escritora cuando a su nombre propio le siga una coletilla: «la autora de *Manolito Gafotas*». Lo cierto es que Elvira Lindo es mucho más que la creadora del popular personaje carabanchelero que ha sembrado el germen de la lectura en tantas infancias de quienes nacimos en la generación de los noventa. Es frecuente, entonces, escuchar su nombre en las clases de Lengua y Literatura de la educación primaria y la educación secundaria. La serie de ocho novelas de Manolito da para bastantes lecturas obligatorias, pero también ha cobrado protagonismo en las aulas de los institutos la que fue su primera novela para adultos, *El otro barrio*, ya que la juventud estudiantil consigue crear un curioso vínculo con el personaje adolescente. Sin embargo, se produce un fenómeno curioso, desconocido para la ciencia hasta el momento, cuando quienes sentimos una pulsión inexplicable hacia la literatura decidimos continuar de su mano en la siguiente etapa académica, la universitaria.

Transcurre el ecuador del grado en Filología Hispánica y en los planes de estudio se acerca la época de la historia literaria en la que supones y esperas que haya al menos un epígrafe dedicado a esta escritora. La sorpresa no solo estriba en que la autora no está en los currícula dedicados a la literatura del siglo XX y XXI, sino que la presencia de voces femeninas es vergonzosamente minoritaria. ¿Qué hay de las escritoras que en estas últimas décadas han ocupado y ocupan un lugar puntero en ventas y la primera fila en los estantes de las librerías? ¿No son merecedoras de atención Rosa Montero, Almudena Grandes, Espido Freire, María Dueñas o Elvira Lindo?

Afortunados fuimos quienes encontramos en los últimos años de la carrera a profesoras que se propusieron como objetivo cubrir las ausencias que desde la historiografía «general» se perpetúan sin apenas rubor. Por esta circunstancia emergen en las universidades los grupos de investigación dedicados a los estudios de género y la crítica feminista. En la Universidad de Almería, lugar donde di mis primeros pasos en el camino de la investigación filológica, tenemos una suerte de la que no gozan en todas las facultades de Filología. Dos asignaturas nos sirvieron para comprender que el relato que siempre nos habían contado tenía fisuras, estaba sesgada de manera intencionada y relegaba al olvido a cientos de firmas con nombre de mujer que han existido en nuestra literatura desde antes de que llamáramos «español» a la lengua que hoy hablamos más de 580 millones de personas. Esas materias, cursadas en el tercer y cuarto curso del grado en Filología Hispánica, son «Teoría y crítica de la escritura femenina en España» y «Literatura y género», y se las debemos a la profesora Isabel Navas Ocaña, directora de la presente tesis doctoral. En sus clases sí vimos esos nombres a los que me refería unas líneas arriba. Pero la nómina de escritoras siempre está incompleta, especialmente la de las contemporáneas. Una ausencia era la de Elvira Lindo.

Con un mínimo de esfuerzo en teclear su nombre en cualquier buscador de Internet descubriremos muy rápidamente que no solo escribió las novelas de Manolito. Elvira Lindo es escritora de literatura infantil y juvenil, sí, pero también lo es de literatura para adultos, es escritora de humor, es periodista, locutora de radio, una firma fija en *El País*

desde el año 95, es guionista de cine, y en 2022 se ha estrenado como directora de cine, autora de obras teatrales, crítica literaria, incluso algunas notas biográficas que circulan por la red se refieren a ella como «actriz ocasional». Con tantas facetas marcadas por el hilo conductor de la literatura, ¿no hay nada en su producción que haya llamado la atención de la crítica académica que conforma los cánones de estudio?

Si algo hemos aprendido en el apasionante y riguroso ámbito de los estudios de género es a dudar, a aplicar la llamada «hermenéutica de la sospecha» (Gadamer, 1997), a cuestionarnos el porqué de lo establecido y a buscar, por debajo de las piedras si es necesario, las voces de quienes han sido injustamente silenciadas por motivos que no tienen tanto que ver con el mérito literario, sino con la identidad de género, la orientación sexual, la clase social o la raza; es decir, con todo aquello que sale de la norma, del discurso hegemónico que, en nuestra tradición patriarcal, tiene aliento masculino, blanco y heterosexual.

Cuando llega el momento de pensar el tema al que vas a dedicar tus horas y tus desvelos durante unos tres años, la elección, aunque adolezca de pasional, debería girar en torno a algo por lo que sientas al final del camino que el esfuerzo ha merecido la pena. Ahora, visto con la perspectiva del tiempo, creo que en mi caso estuvo más claro de lo que yo creía desde el principio. La figura de Elvira Lindo no había sido estudiada hasta el momento considerando todas sus facetas. Su producción literaria no aparece integrada en los planes de estudio universitarios y la escasa atención que la Academia española le ha prestado ha sido abordada con métodos que no han acabado de evidenciar su relevancia dentro del contexto cultural contemporáneo, y mucho menos en el seno de las aportaciones que las mujeres hacen a la cultura desde el prisma de la literatura, el periodismo o el cine. Sería presuntuoso poner por escrito que con el trabajo realizado en los años de doctorado se vaya a suplir esa ausencia. Sería, además, de un optimismo que adolecería de utópico. Pero sí es éste el resultado de una voluntad decidida por abrir camino a la ecléctica obra de esta autora en la institución universitaria, por marcar el comienzo de una vía de investigación que puede dar interesantes frutos y contribuir a la reparación del discurso historiográfico, fracturando el canon elitista y sesgado si es necesario.

Uno de los primeros estudios de gran envergadura que encontramos sobre la autora es *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo*, la tesis doctoral que Sonia Sierra Infante defendiera en la Universidad de Barcelona en el año 2009. En este caso, la investigadora acotó su *corpus* a una faceta muy concreta del oficio de Lindo, sus textos humorísticos, especialmente aquellos que fueron publicados en los cuatro primeros veranos de los 2000 bajo el título de *Tinto de verano*. Estas viñetas, que atrajeron a tantos lectores a las páginas de *El País*, son estudiadas desde la perspectiva lingüística del análisis del discurso, aunque también son susceptibles de un riguroso e interesantísimo análisis desde el punto de vista de los estudios de género. En cualquier caso, esta fuente nos es de absoluta relevancia por ser la primera tesis doctoral que se centró exclusivamente en Elvira Lindo. En cambio, pese al empeño de Sierra Infante todavía encontramos un vacío en los listados de escritores de humor en español, un surco en la estricta nómina grabada sobre tablilla de madera que llevaría, por derecho, el nombre de la escritora madrileña.

Pues bien, aunque esta fuera la gran referencia a la que llegué en la primera búsqueda bibliográfica, lo cierto es que hay estudios previos, en su mayoría artículos científicos, capítulos de libros colectivos y menciones en monográficos, que sirvieron de precedente. No obstante, casi todos comparten la característica de haberse centrado en una única obra de la autora, motivados probablemente por la publicación de una novela que en su momento cosechó cierto éxito. Lo cierto es que a partir del estudio de Sierra Infante,

los trabajos académicos han ido incrementándose hasta desembocar en esta tesis doctoral, de momento el único estudio que aplica la perspectiva de los estudios de género y la crítica feminista a la obra de Elvira Lindo. Veamos detenidamente cómo está compuesto nuestro estado de la cuestión que en su seno alberga más de una treintena de títulos.

En el año 1999, el profesor estadounidense William Sherzer fue el primero en publicar en un medio de impacto académico el artículo «Elvira Lindo: A Different Kind of Female Voice» donde resaltaba las cualidades de la obra de la autora –hasta la fecha, *Manolito*, el guion de *La primera noche de mi vida* y su novela para adultos *El otro barrio*– que la diferenciaban de la tónica común en la narrativa escrita por mujeres a finales del siglo XX. Poco tiempo después, Teresa Colomer, cuyo ámbito de estudio se circunscribe a la literatura infantil y juvenil, incluye a *Manolito*, por primera vez, en un monográfico titulado *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. De este modo, Colomer sienta un precedente al que le seguirán numerosas investigaciones en ámbito nacional e internacional. Sirvan de ejemplo el artículo «La nueva familia española finisecular: los García Moreno de la serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo» que firma Salvador Oropesa (2003), «Narrate and Implied Readers in the *Manolito Gafotas* serie: A case of triple address» de Louise Salstad (2003), «La comunidad imaginada: el nacionalismo democrático español en *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel Albaladejo», también de Salvador Oropesa (2004), «El lenguaje de *Manolito Gafotas*», de Luisa Chierichetti (2004), «Madrid and popular culture in Elvira Lindo's *Manolito Gafotas*» escrito por García-Alvite (2008) hasta la última tesis doctoral defendida en 2016 en la Universidad de Cádiz, en la que Juana Ruiz Arriaza se dedica al estudio comparado de *Manolito Gafotas* y Guillermo Brown en *La literatura infantil como documento social: Richard Crompton y Elvira Lindo*.

Si a principios del 2000 las historias del niño de Carabanchel Alto acapararon la atención de la crítica académica, también lo hicieron las viñetas humorísticas de *Tinto de verano*. De este modo se pueden encontrar menciones a estos textos en la biografía que Anna Caballé dedica a Francisco Umbral (2004), donde considera a Lindo una heredera del estilo umbraliano, y su conflictiva inclusión en *Breve historia de la misoginia* que firma también la profesora de la Universidad de Barcelona en 2006. A la tesis doctoral de Sierra Infante le preceden algunos estudios especializados, como «Los artículos conflictivos de Elvira Lindo» que Luisa Chierichetti publica en *Scrittura e conflitto* en 2006 o el capítulo de esta misma autora incluido en *Papel de mujeres. Mujeres de Papel*, las actas del Seminario Internacional de Periodismo y Comunicación celebrado el 12 de diciembre de 2007 en Bérghamo.

La Academia también se ha acercado con verdadera curiosidad a su obra periodística desde que en 2009 la profesora María Angulo Egea, de la Universidad de Zaragoza, publicara el primer estudio dedicado a las mujeres que practican el periodismo literario e incluyera a Elvira Lindo entre las principales firmas de referencia. Angulo Egea ha sido la académica que con más denuedo ha visibilizado esta faceta de la obra de Lindo, y ejemplo de ello es el capítulo que escribe en 2010 donde analiza la ironía en las columnas de opinión de la escritora, o las publicaciones que, como veremos más adelante, analizan la construcción textual de la ciudad de Nueva York en los textos periodísticos de Lindo. Pero en lo que se refiere a columnas de opinión con un marcado matiz social y político, destacan publicaciones como «Los artículos de Elvira Lindo» que Bianca Sánchez escribe para *Cuadernos hispanoamericanos* en 2011 y el capítulo de Concepción Bados Ciria sobre el feminismo en las columnas de Elvira Lindo y Maruja Torres publicado en *El papel de la literatura, el cine y la prensa en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales* (2011).

Como apuntaba, Elvira Lindo ha plasmado en sus textos de *El País* sus impresiones sobre la urbe neoyorquina durante los doce años que residió en Estados Unidos. Así surge el primer trabajo de fin de estudios que versa sobre la visión de Nueva York en estas crónicas. Bajo la dirección de María Angulo Egea, Sofía Lázaro escribe sobre ello en su Trabajo de Fin del Grado en Periodismo defendido en la Universidad de Zaragoza, y poco después, alumna y directora publican el capítulo «Las crónicas de la ironía. Nueva York en los ojos de Elvira Lindo» en *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo* (2012). Pero además de crónicas escritas para la prensa, Lindo ha dejado testimonio de su experiencia neoyorquina en textos que pertenecen al marbete de las «escrituras del yo», y sobre ello encontramos dos artículos científicos y un capítulo de libro. Lucie Paratte estudia, en un artículo de 2019, la construcción narrativa de la ciudad en las obras testimoniales de Elvira Lindo y Antonio Muñoz Molina, y algo similar harán María Pilar Rodríguez y Rocío Badía Fumaz en el artículo que publican el mismo año, solo que van un poco más allá y rastrean las huellas que Nueva York ha dejado en la obra literaria de estos escritores. Pero en 2020, Marta Pérez-Carbonell será quien estudie, en conjunto, todos los textos de Lindo sobre la urbe en «El mestizaje de géneros en los paseos neoyorquinos de Elvira Lindo», que forma parte del volumen *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*.

La primera alusión que encontrábamos a una novela «para adultos» de Elvira Lindo en una investigación académica estaba en el artículo de Sherzer. Pero no será hasta que obtenga el Premio Biblioteca Breve 2005 por su tercera novela, *Una palabra tuya*, cuando la crítica, especialmente la extranjera, ponga el foco sobre su obra destinada al gran público. Así, vemos que los primeros capítulos y artículos que se publican tienen que ver con la novela premiada. Es el caso del estudio de Katalin Kulin (2006), Asunción Horno-Delgado (2008), Ana Mancera Rueda (2009) o Nathalie Sagnes-Alem (2009) en el ámbito universitario francés; el artículo de María T. Pao publicado en 2015 y el de Heather Jerónimo, en 2018, ejemplo sin duda de la proyección que consiguió esta novela, capaz de interesar a la crítica más de una década después de su publicación. *Una palabra tuya* será también estudiada por Francisco Díez de Revenga en *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, donde incluye, por primera vez, un capítulo dedicado a *Algo más inesperado que la muerte*, su segunda novela para adultos, y otro en el que estudia su cuarta obra, *Lo que me queda por vivir*. Sobre ella veremos también disertaciones académicas de la Universidad de Pensilvania, como la que firma Damarys López en 2010, y el capítulo de Nora Levinton para *Mujeres a la conquista de espacios*, de 2013.

Por último, la relación entre Elvira Lindo y el cine fue advertida en un primer momento por Sherzer al mencionar en su artículo el guion de *La primera noche de mi vida*. Al investigador estadounidense le siguió Miguel A. Albarracín con la publicación de un capítulo para *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural* titulado «Mujeres atrapadas en el costumbrismo: Estereotipos femeninos y discursos oposicionales en la filmografía conjunta de Miguel Albaladejo y Elvira Lindo (1998-2000)». El estudio de los guiones originales de Lindo aún no se ha realizado en profundidad, aunque indudablemente sentará un precedente la tesis doctoral que en 2020 defiende Marina García Mérida en la Universidad de Málaga. En ella estudia las adaptaciones cinematográficas que se han realizado sobre la obra narrativa de Elvira Lindo, entre las cuales se encuentra el largometraje de *Manolito Gafotas* donde la escritora figura como coguionista. Esperamos que a esa vasta tesis doctoral le sigan interesantes investigaciones sobre los guiones originales de la autora que visibilicen aún más su estrecho vínculo con la escritura cinematográfica.

Este estado de la cuestión podría completarse con los resultados que se han ido publicando durante la escritura de la presente tesis doctoral. El primer acercamiento fue en 2019 con el Trabajo de Fin de Estudios del Máster en Profesorado de Educación Secundaria que cursé en la Universidad de Almería. Esta investigación, centrada en la aplicación didáctica de algunas columnas de opinión de la escritora en las que el tema central era la defensa de los derechos del colectivo LGTBI, fue dirigido también por la directora que supervisa estas páginas. Sin duda fue la forma primigenia que tomó el proyecto, entonces algo difuso, de una futura tesis doctoral. A ese trabajo le siguió, el mismo año, un artículo publicado en la *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, titulado «La identidad gay en la columna ‘El Bufón’ de Elvira Lindo» y un capítulo que se tituló «La valerosa joven que quería ser escritora: feminismo y escritura en la producción ensayística de Elvira Lindo», incluido en el volumen colectivo *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: poéticas y narrativas de la rebeldía*, publicado en 2021 bajo el sello de la editorial Dykinson. Estas publicaciones y algunas comunicaciones en seminarios y congresos internacionales fueron el preludeo del presente trabajo.

Ahora bien, salvo monográficos como el de Díez de Revenga, la obra de Elvira Lindo ha sido casi siempre analizada de manera individual, lo cual no quiere decir que esas investigaciones gocen de menor proyección y recorrido, pero sí es cierto que para cubrir algunas ausencias hay que dedicar a esas voces obviadas un estudio de gran envergadura. Sobre todo teniendo en cuenta que existe esa laguna incluso en los manuales que se postulan a ser de referencia por ensanchar el canon de la escritura española e hispanoamericana. Por ejemplo, en volúmenes tan recientes como el que Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes editan en 2021, *Escritoras españolas e hispanoamericanas contemporáneas y la apertura del canon*, no hay referencia alguna a Elvira Lindo. No quiere decir que haya una omisión premeditada por parte de ninguna de las profesoras y críticas literarias que coordinan y conforman este tipo de manuales. Simplemente la historiografía literaria está llena de huecos que casualmente tienen nombre de mujer, y lejos de asumir aquí un papel heroico, pues no creo que ningún autor sienta como algo necesario formar parte de un plan de estudios, el «capricho» es de los investigadores que asumimos un compromiso personal y profesional para incluir a un autor que consideramos más que meritorio en el canon académico, aunque para ello tengamos que convertirnos en caballos de Troya e introducir, desde dentro, los cambios anhelados.

Todo avance en el conocimiento parte de una serie de preguntas que se irán respondiendo a medida que la investigación siga su curso. La gran hipótesis que deberíamos plantearnos no es precisamente quién es Elvira Lindo, porque no son necesarias demasiadas pesquisas para comprobar que es de sobra conocida entre el gran público, sino más bien dónde está Elvira Lindo en los planes de estudio universitarios, qué hay más allá de su literatura infantil y juvenil y de sus viñetas humorísticas, cómo podríamos estudiar el resto de su amplia obra y qué destacaríamos de ella. Por eso, el objetivo principal de este trabajo reside en sumarlo a los escasos estudios que hay sobre la obra literaria de Elvira Lindo, especialmente sobre su obra narrativa –novelas y textos autobiográficos–, periódica y, la más desconocida, su producción crítica y ensayística. Pero una empresa de gran envergadura difícilmente proporcionaría alguna recompensa si no existieran los famosos objetivos específicos. En este caso son los siguientes:

- a) Conocer la biografía de Elvira Lindo de primera mano, en sus propias palabras. No elaboraremos un esbozo biográfico al uso, sino que, a partir de sus textos de corte autobiográfico, compondremos el retrato de la autora. Valiéndonos de este corpus, de los postulados en torno a las escrituras del yo, y de la

recepción que dichos textos tuvieron, tendremos un primer acercamiento a su vida y obra.

- b) Estudiar, en profundidad, las cinco novelas para adultos que ha publicado entre el año 1998 y 2020: *El otro barrio*, *Algo más inesperado que la muerte*, *Una palabra tuya*, *Lo que me queda por vivir* y *A corazón abierto*. Partiendo de la recepción que individualmente tuvo cada novela y de las bases teóricas de la teoría de la narrativa y los estudios de género, veremos cuestiones relacionadas con la construcción de los personajes femeninos y masculinos, resaltando las imágenes de mujeres y las representaciones de la masculinidad, así como los motivos que tienen que ver con la vida de las mujeres, la discriminación, la construcción de la identidad, la disidencia sexual y de género, el estudio del espacio y el tiempo literarios, la tipología novelesca y los elementos lingüísticos presentes en la construcción narrativa.
- c) Analizar los textos de crítica literaria que ha publicado en forma de prólogos, crítica periodística y ensayos, sobre escritoras de diversas nacionalidades y épocas distintas de la historia literaria. Comprobaremos de qué forma Lindo configura una genealogía de mujeres que han influido en su vida y obra a lo largo de una extensa muestra de textos que comparten rasgos con la crítica impresionista, biográfica y feminista.
- d) Resaltar sus aportaciones al feminismo contemporáneo desde la que es su tribuna pública, la columna en la que semanalmente escribe en *El País*, donde Lindo ha abordado asuntos de gran calado como las violencias machistas, la misoginia y el machismo estructural, la maternidad, la prostitución o las discriminaciones por LGTBI-fobia, entre otras temáticas que necesitaremos abordar, como dicta el rigor de nuestro ámbito de estudio, desde una perspectiva transversal.

Para ello, como he adelantado, el andamiaje teórico sobre el que se sustenta esta investigación no podía ser otro que los estudios de género y la crítica literaria feminista. Nos remitiremos a los textos de referencia sobre la materia, como son *Teoría literaria feminista*, de Toril Moi (1995), donde parte de las consideraciones teóricas de Virginia Woolf hasta las aportaciones más significativas de la crítica feminista anglosajona, especialmente la desarrollada en ámbito norteamericano, y la francesa, que toma los postulados del psicoanálisis y la deconstrucción (Sánchez Dueñas, 2009).

Nuestra otra referencia de cabecera es *La literatura española y la crítica feminista* de Isabel Navas Ocaña (2009), una «imprescindible monografía», como la califica Isabel Clúa (2021, p. 22), en la que asistimos al recorrido que siguieron las teorías feministas en territorio español desde las últimas décadas del siglo XX. Así, la autora recurrirá a los textos fundacionales que vimos en el ensayo de Moi y los encumbra a la categoría de hitos imprescindibles del pensamiento feminista. Desde este punto de partida, Navas Ocaña (2009) investiga la recepción que tuvieron en los departamentos de filología de las universidades españolas las diferentes corrientes de la teoría literaria feminista así como la asimilación de los postulados procedentes del materialismo cultural, la crítica feminista poscolonial, la crítica lesbiana, los *gay and lesbian studies* y la teoría queer.

Tras un primer acercamiento a la obra narrativa, crítica y periodística de Elvira Lindo, realicé con la supervisión de la profesora Isabel Navas una minuciosa selección que se acogiera al hilo conductor del feminismo. Mientras que no descartamos ni una sola de las cinco novelas, protagonizadas por mujeres de fuerte personalidad cuyas vidas se ven atravesadas por problemáticas de género, ni tampoco ninguno de los textos autobiográficos que publicó bajo sello editorial, sí tuvimos que indagar mucho más para conocer aquellos otros ensayos testimoniales que fueron publicados en revistas. Así, nuestra selección acogería un total de once textos de diversas tipologías, atravesados por el cariz autobiográfico, en los que la autora, quizá no de manera premeditada, analiza las circunstancias que han atravesado su vida desde una óptica feminista, como el modelo de educación recibido o su lugar en el mundo de la literatura. Son testimonios que poseen una mirada particular, la de una mujer que observa el transcurso de su experiencia en una sociedad patriarcal.

Por otra parte, contamos con treinta y ocho textos de crítica literaria que, en su mayoría, figuran en el libro *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018), en *Babelia* o a modo de prólogo para ediciones de novelas de autoras extranjeras, para jóvenes autoras noveles de ámbito nacional o para reediciones de escritoras que se están rescatando del olvido. La atención prestada a las vidas de estas mujeres, a la manera en que crean a sus personajes femeninos y a las temáticas que abordan en sus textos literarios demuestran el creciente interés de Lindo sobre la visibilización de las voces femeninas.

Pero, sin duda, la sección más extensa es la que tiene que ver con su producción articulista. Teniendo en cuenta que desde el año 1995, la escritora ha publicado, al menos, una columna semanal, el corpus en su conjunto era abismal. El tema del feminismo sirvió de gran ayuda para acotar la selección, y aun así, es éste uno de los corpus más extensos, en el que contamos con un total de cuarenta y siete textos.

Con todo, la muestra total que quedó para emprender el acercamiento a la obra de Lindo acoge un total de ciento dos textos publicados entre 1998 y 2021. Si bien la estructura de la tesis doctoral arranca desde los textos literarios –autobiografías, novelas y crítica literaria– hasta los periodísticos, el orden en el análisis fue diferente. Al encontrar abundantes referencias a su propia obra en los artículos de opinión, en la crítica literaria –donde conecta la experiencia lectora con su propia vida– y en los ensayos autobiográficos, el estudio de las novelas fue la última tarea a la que llegábamos provistos de información fundamental que nos proporcionaba la propia autora. Veamos, ahora sí, cuál es la estructura de nuestra tesis doctoral.

Al estar compuesta por veintiséis capítulos, presenta una estructura tripartita. La primera, que recibe el título de «La obra narrativa» alberga siete capítulos. El primero de ellos opera como una presentación de esta vertiente de la obra de Lindo. En él se muestran tanto las características principales de su escritura narrativa como la selección de textos. Como veremos, este capítulo comparte rasgos con los que inauguran la segunda y la tercera parte. En esta misma sección, veremos a modo de presentación de la vida y obra de Elvira Lindo el análisis de sus textos autobiográficos en los que sacamos a relucir su manera de concebir el oficio literario. Descubriremos el retrato de su infancia, marcada por el despertar de la vocación literaria y la relación con sus padres, así como la experiencia de mujer que desde niña ha atravesado su relación con el mundo. Más tarde, al acercarnos a sus inicios profesionales en la radio, no solo asistiremos a la creación de su propia poética, que tiene mucho que ver con el lenguaje radiofónico, sino también a la cruda experiencia de su etapa en televisión y a los primeros obstáculos que hubo de sortear en el misógino mundo de la cultura española cuando inició su matrimonio con el escritor y

académico Antonio Muñoz Molina, una época en la que pesó sobre ella la discriminatoria etiqueta de *mujer de*. Nos acercaremos de primera mano a sus impresiones cuando irrumpe en el mundo literario y se la consideró una escritora menor, a su conflictiva relación con la crítica, derivada de sus textos humorísticos que la convirtieron en una mujer inconveniente, al retrato que realiza de la ciudad de Nueva York y al compromiso feminista que manifiesta en cada uno de esos relatos.

Tras ello, centrándonos en su obra novelística, analizaremos pormenorizadamente *El otro barrio*, *Algo más inesperado que la muerte*, *Una palabra tuya*, *Lo que me queda por vivir* y *A corazón abierto*. Prestaremos atención a lo que la crítica escribió sobre ellas para ofrecer nuestras propias aportaciones. Destacaremos las principales características desde una perspectiva narratológica; es decir, todo lo que tiene que ver con el espacio –la ciudad de Madrid se impone en todas ellas– y el tiempo narrativo –el siglo XX e inicios del XXI–, la tipología narrativa en la que cada una de las novelas se inscribe –veremos vacilaciones entre novela social, novela realista, novela femenina, novela autobiográfica...– y el análisis de los personajes, donde confluirán las teorías narratológicas con las herramientas de la crítica feminista. Todas estas novelas, a excepción de la primera, cuentan con protagonistas femeninas, de modo que la maternidad, la búsqueda de la identidad, la sexualidad y la experiencia de vida en un mundo patriarcal marcan la configuración de estos personajes novelescos, así como la construcción de las identidades masculinas, mucho más difusas y con una menor presencia, presentan unos rasgos estereotipados que satirizan con la masculinidad hegemónica.

En la segunda parte, «La crítica literaria», previo vistazo a los rasgos de su producción crítica y a la selección de los textos analizados, compondremos la genealogía femenina/feminista de la escritora. En ella tienen una gran presencia las escritoras españolas del siglo XX y XXI. Rinde homenaje a las mujeres de la Edad de Plata, a las que permanecieron en la España franquista y aun así crearon obras transgresoras, y a las escritoras noveles que en la actualidad están iniciando su carrera literaria, para quienes Elvira Lindo se convierte en una suerte de madrina. La escritora no se limita únicamente al territorio nacional, sino que veremos las críticas que escribe sobre la literatura escrita en torno a las experiencias del holocausto, en torno a las grandes autoras estadounidenses o a las principales figuras femeninas en el género del cuento y los textos críticos y ensayísticos que analizan las imágenes de mujeres en la literatura de escritores canónicos, como Galdós. En líneas generales, Lindo recupera títulos de autoría femenina que han estado históricamente al margen del canon a partir de un ejercicio de crítica literaria en la que confluyen algunos rasgos de la crítica periodística, la impresionista, la biográfica y la feminista. Eso sí, lo hará desde una posición antiteórica, empleando sus propios términos, aunque veamos que recurre a conceptos como el género, la raza, metodologías como el estudio de las imágenes de mujeres, la visibilización de las escritoras, el análisis de circunstancias socioculturales, etc. Resaltará las representaciones de mujeres heroicas, pero también sacará a relucir sus contradicciones, reivindicará la recuperación de las creadoras para cubrir las ausencias y aludirá en algunos casos a la existencia de un lenguaje femenino que considerará ejemplo de un mecanismo de resistencia a la lógica falocéntrica. De este modo, Lindo construye su propia genealogía de mujeres sobre las que manifiesta una sincera admiración.

Por último, la parte tercera, «La producción periodística» se ha estructurado en torno a siete temáticas que figuran a continuación del repaso que realizamos de sus pasos por el mundo del columnismo, concediendo una atención especial a las viñetas de *Tinto*

de verano. Los textos, ordenados cronológicamente en cada una de las temáticas, nos revelan la evolución del compromiso de Elvira Lindo sobre cuestiones relacionadas con la invisibilidad de la sexualidad femenina, la maternidad, la prostitución, la violencia machista, la misoginia en el mundo de la cultura y de las instituciones, el propio movimiento feminista o los derechos LGTBI. En esta parte veremos que la ironía, la crítica social y la cercanía con la realidad determinarán sus posicionamientos, guiados por el influjo que sobre ella tiene la perspectiva feminista respecto a situaciones que acontecen en el mundo de la política y la cultura. Así, en cuanto a la sexualidad femenina abogará por una mayor visibilización de la educación sexual de las mujeres, batallará por romper el tabú de la menstruación –no solo en sus textos periodísticos, sino también en los literarios– siguiendo la estela de las reivindicaciones feministas de los setenta con Simone de Beauvoir y Hélène Cixous a la cabeza. No considera, desligándose de posturas como las de Beauvoir, que la maternidad sea un sistema opresor, pero sí escribirá sobre el desamparo institucional de las mujeres que eligen ser madres y se ven forzadas a elegir entre la vida profesional y la personal. Denunciará públicamente las prácticas misóginas de los sectores conservadores que pretenden ilegalizar el derecho de las mujeres al aborto voluntario, y criticará sin ambages el modelo ideal y patriarcal de la buena madre. En cuanto a la prostitución, veremos que Lindo parte de una postura abolicionista, pero lejos de criminalizar a las mujeres que la ejercen, dirige todos sus dardos hacia los proxenetas y hacia los clientes, quienes considera que gozan de un amparo y anonimato concedido por el sistema patriarcal. Los casos de violencia machista preocupan a la escritora, y prueba de ello son los numerosos textos en los que cataloga la violencia contra las mujeres como un tipo de terrorismo o critica las inercias patriarcales de instituciones como el sistema judicial y aboga por tender puentes con otras culturas en las que los feminicidios son una de las principales causas de muerte. Asimismo, denuncia el anclaje de la cultura española a los privilegios masculinos, reivindica que la voz de las mujeres ocupe el lugar que merece en el espacio público, critica por supuesto los modelos de masculinidad tradicional al mismo tiempo que ensalza a aquellos hombres que no encuentran obstáculos a la hora de reeducarse y deconstruirse. No dudará en señalar las tareas pendientes que tiene el activismo feminista español, como la conquista de la libertad sexual, del pleno derecho al aborto, de la igualdad laboral real y del trato igualitario hacia las mujeres. Se mostrará escéptica con la forma en que algunos discursos neoliberales se están apropiando de lemas feministas y denunciará sin vacilaciones a las organizaciones políticas de extrema derecha que quieren acabar con los derechos que las mujeres han conquistado gracias al movimiento feminista. Escribe textos que pasarán a la historia por reflejar el sentir de una época, como las crónicas de la manifestación feminista más popular de las últimas décadas, la de 2018, y abogará por que el feminismo no solo ensalce a aquellas mujeres que rompen techos de cristal, sino también a aquellas cuyos logros no son tan visibles. Por último, Lindo se ha mostrado comprometida con los derechos del colectivo LGTBI, no solo en los años en que se debatió la aprobación del matrimonio igualitario, sino también en momentos previos en los que se popularizó la caricaturización del homosexual en la televisión privada. Acercará al gran público el sentido histórico de la marcha más multitudinaria de Madrid, la del Orgullo LGTBI, criticará a la Iglesia por la opresión que ejerce hacia las personas del colectivo y apostará por que se reconozcan los derechos y se proporcione el amparo institucional que precisan las personas trans.

Es necesario conocer las grandes aportaciones que ha realizado para la cultura española esta mujer inconveniente, etiqueta de la que se apropia tras superar los obstáculos que le impusieron por el mero hecho de ser mujer y formar parte de un mundo donde se

impone la autoridad masculina. La escritora expresará en numerosas ocasiones que los primeros momentos de la vida de cualquier ser humano –«la casilla de salida», como ella lo llama– son cruciales para su desarrollo posterior, y que incluso las experiencias vividas en la tierna infancia pueden determinar el devenir de una vida. Siguiendo con esa metáfora, nosotros también hemos estado en una primera casilla durante esta presentación, que concluye con el deseo expreso de quien escribe estas palabras de haber generado un mínimo interés en quien las esté leyendo para que se adentre de lleno en la materia. En ese caso, una vez lanzados los dados sobre el tablero, salimos de la casilla de salida y los números nos llevan a nuestra primera parada, la obra narrativa de Elvira Lindo.

Primera parte

La obra narrativa de Elvira Lindo

Elvira Lindo, narradora

1. Mucho más que la creadora de *Manolito Gafotas*

A modo de proemio, se hace preciso ofrecer algunas referencias en torno a la situación de la mujer escritora en la España del siglo XXI. No realizaremos un recorrido diacrónico porque ese no es nuestro cometido; sin embargo, sí hemos de conocer las claves culturales en las que Elvira Lindo emerge en el panorama literario español. La mayoría de las investigaciones realizadas en torno a la obra de alguna escritora contemporánea enmarcan su trabajo en el contexto de la novela post-moderna, como hará Célia María Gil de Sousa (2018) con la obra narrativa de Almudena Grandes. Esta tipología narrativa haría referencia a aquel tipo de escritura novelesca que «intenta contestar a cuestiones como quiénes somos, en qué mundo vivimos y cuál es la relación entre lo real y lo imposible», un contexto en el que «el yo vive incesantemente en una búsqueda de sí mismo», por lo que será común en estas novelas encontrarnos con un sujeto narrativo «fragmentado», que en el caso de España se empieza a gestar en torno a los años ochenta y noventa donde despuntan ya nombres de escritoras como Clara Sánchez, Lucía Etxebarria, Almudena Grandes, Rosa Montero o Soledad Puértolas, entre otras (Gil de Sousa, 2018, p. 20). Y esta llegada de la experiencia de mujer a la literatura española marca una ruptura con respecto a las décadas anteriores. Por eso se convierte en una cuestión de debate público el porqué de esa irrupción literaria con voz de mujer, y se le trata de dar respuesta desde el canon andrónico con una tipología narrativa que explica este fenómeno a la par que las sitúa en un nivel secundario, la denominada «literatura femenina».

Son numerosas las aportaciones que se han hecho al respecto desde finales del siglo pasado. Para comprender no solo las claves generacionales de la literatura escrita por mujeres en nuestra historia literaria sino también la recepción que ha tenido por parte de los especialistas recurriremos a nuestro monográfico de cabecera, *La literatura española y la crítica feminista* de Isabel Navas Ocaña (2009). En este volumen la autora nos desvela que desde la década de los años setenta el debate en torno al concepto «literatura femenina» ha suscitado un amplio número de estudios académicos e, incluso, reflexiones de las propias escritoras. La reflexión teórica en España la inauguró Carme Riera en el artículo «Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?» de 1982 donde se hace eco del debate que en torno a este tema se estaba desarrollando en Francia y Estados Unidos (Navas Ocaña, 2009, p. 27). Este debate teórico se gesta a propósito de lo que Laura Freixas (2005) llamaría el *boom* de la literatura escrita por mujeres, que coincide con la apertura de derechos que llega a España de la mano de la democracia. Los medios de comunicación, las editoriales y, especialmente, la crítica consideraron que se trataba de una moda que acabaría pereciendo, como si el panteón de las letras perteneciera por derecho únicamente al escritor varón.

Vemos que las opiniones emitidas por las escritoras españolas coinciden en el rechazo hacia el marbete de «literatura femenina», pues permitir que sus novelas sean catalogadas como tal implicaría una reclusión en un gueto. Como advirtió la escritora Marta Sanz, existe una «esquizofrenia» por parte de las escritoras, pues pese a sus reticencias a aceptar la existencia de una literatura femenina sí hacen constantes referencias a su condición (Navas Ocaña, 2009, p. 44).

María del Mar López-Cabrales publicó en 2014 un estudio titulado «Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo. Teoría y producción» en el que, a partir de los testimonios de distintas escritoras españolas, expone el rechazo de ellas hacia los marbetes «literatura feminista» y «literatura de mujer» o «literatura femenina». La primera porque se asocia a una «postura política» y la segunda porque «es percibida como un subgénero plagado de estereotipos, de menor calidad que la Literatura con mayúsculas, asociada en general a la producción de autores de género masculino»; sin embargo, sí reconocen que su condición de mujer ha influido «en su aproximación al proceso creativo, especialmente sobre el punto de vista que como narradoras adoptan para reinventar el mundo que las rodea» (López-Cabrales, 2014, p. 440).

De la simpatía de Carmen Martín Gaité hacia este concepto llegamos a la firme defensa de Lucía Etxebarría al considerar que, del mismo modo que las experiencias de las mujeres son distintas a las de los hombres, aquellas novelas que reflejen esa visión del mundo deben ser catalogada como «literatura femenina»; no obstante, escritoras como Rosa Regás, Almudena Grandes o Rosa Montero rechazan el marbete por ser considerado una «creación machista» y porque consideran el sexo es tan sólo un ingrediente más en el conglomerado de elementos que conforman una novela (Navas Ocaña, 2009, pp. 31-46). Hay nombres de mujeres contemporáneas, coetáneas a Elvira Lindo, que probablemente formarían parte de una misma generación si en algún momento se llevase a cabo la creación de una nómina de escritoras de finales del XX e inicios del XXI que aún no existe con la solidez que tuvieron los grupos generacionales de principios del siglo pasado. Es necesario, por tanto, que la Academia prestara atención a las reflexiones de Lindo no solo en materia de literatura y estudios de género, que iremos desentrañando a lo largo de esta tesis, sino de muchas más cuestiones que tienen que ver con la creación literaria en sí, la crítica, el cine, el humor, etc. Su figura había de ser estudiada en profundidad para que, de cara a publicaciones posteriores, sus reflexiones sean tenidas en cuenta. Por ejemplo, en el estudio mencionado de López-Cabrales encontramos la reflexión de Elvira Lindo sobre el concepto de «literatura femenina». Cuando la autora del artículo se pregunta «por qué las escritoras piensan que el hecho de “escribir” como mujeres las va a reducir, las va a encasillar en un apartado ridículo de la historia de la literatura», Elvira Lindo sentencia: «nunca he utilizado mi condición de mujer como envoltorio para mi trabajo»; una posición que la emparentó con la que adopta Rosa Montero o Almudena Grandes (López-Cabrales, 2014, p. 442).

¿Cómo podríamos trazar una genealogía de escritoras contemporáneas en la que incluir a Elvira Lindo? Esta tarea daría para escribir otra tesis doctoral y aunque sea tentador establecer un marco generacional de las autoras de los últimos años del siglo pasado y los veinte primeros del actual, nos limitaremos a presentar a la autora que, tras la investigación que plasmaremos en las páginas restantes, ha de ser nombrada en cualquier nómina que desde ahora se realice. No por los resultados que aquí mostraremos, sino por su propia valía, por ser una escritora con una sólida, ecléctica y dilatada carrera literaria. Aunque en los capítulos introductorios de las partes segunda y tercera ofrecemos información biográfica que tiene que ver con esa faceta de su oficio, en esta primera sección

mencionaremos los títulos que ha publicado bajo sello editorial así como una breve mención a su relación con el cine que Marina García (2021) ha estudiado en profundidad en su tesis doctoral.

La irrupción de Elvira Lindo en las letras españolas se produce en el año 1994 con la publicación de *Manolito Gafotas*, la primera de ocho entregas que conforman la serie. Un año más tarde, Alfaguara publica la continuación, *Pobre Manolito*. En 1996 ya no solo nos encontramos con *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)* sino también con su primera obra de teatro, *La ley de la selva*¹, que editó y comercializó Visor. De momento, Lindo continúa despuntando en el panorama de la literatura infantil y juvenil, y en 1997 consolida su lugar en la literatura española con *Los trapos sucios*, novela de Manolito que le hará merecedora del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil un año más tarde, y con los siete cuentos infantiles publicados en SM de su personaje femenino Olivia².

El año 1998 será uno de los más significativos del inicio de la carrera de Lindo, no solo por la concesión del galardón más importante en lo que a literatura infantil y juvenil se refiere, sino porque también publicará otra de las entregas del niño carabanchelero, *Manolito on the road*, *El otro barrio*, su primera novela para adultos, y se estrena la película de Miguel Albaladejo en la que ella es guionista, *La primera noche de mi vida*, que además consigue el premio a Mejor Guion Original de la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos. La relación de Lindo con el cine acaba de dar su primer gran fruto. Y un año después ya encontramos *Ataque verbal*, película coral de la que nos ocuparemos en el quinto capítulo, y la adaptación cinematográfica de *Manolito Gafotas*, ambas dirigidas por Miguel Albaladejo y escritas mano a mano entre el director y la escritora. Por si fuera poco, se publica *Yo y el Imbécil*, la sexta entrega de las novelas, su primer cuento infantil en Alfaguara, *Charanga y pandereta* y recibe el Premio Cervantes Chico que concede el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Las condecoraciones por las historias de Manolito continúan y en el año 2000 recibe el Premio Oro de Literatura Infantil y Juvenil al mismo tiempo que la editorial Alfaguara publica el compendio de las seis novelas manolitescas bajo el título de *Todo Manolito* junto con dos cuentos más, *Bolinga* y *Amigos del alma*. El cine cobra un protagonismo mucho mayor en este momento, cuando Salvador García Ruiz estrena la adaptación de *El otro barrio*, y Lindo escribe los guiones de *El cielo abierto*, dirigida por Miguel Albaladejo, y *Plenilunio*, la adaptación que realiza de la novela homónima de Antonio Muñoz Molina, dirigida por Imanol Uribe. En el año 2000 se inaugura su sección *Tinto de verano* en el periódico *El País*, como explicamos con mucho detalle en el capítulo primero y diecinueve.

Esos treinta y un relatos humorísticos fueron publicados en el año 2001 a través de la editorial Aguilar. Se consolida la relación entre Lindo y el cine cuando en 2002 recibe el Premio Arriaga en el Festival Internacional de Cine de Vitoria, año en el que reaparece en las secciones de literatura para adultos de las librerías. Con *Algo más inesperado que la muerte*, la autora pone sobre aviso a la crítica periodística de que con esta novela se produciría un cambio de rumbo y veríamos que su mérito literario va mucho más allá de las historias humorísticas de Manolito, aunque este mismo año publica *Manolito tiene un secreto*, pero ahora estas historias tendrán que competir con la atención que Lindo recibe

¹ Actualmente disponemos de material visual de esta obra de teatro en el Centro de Documentación Teatral. *La ley de la selva* contó con la producción de Respira Teatro, la dirección de escena de Manuel Canseco y las interpretaciones de Laura Cepeda y Joaquín Climent.

² Esos títulos son *Olivia y la carta a los Reyes Magos*, *Olivia y el fantasma*, *Olivia no sabe perder*, *Olivia tiene cosas que hacer*, *Olivia no quiere bañarse*, *Olivia no quiere ir al colegio* y *La abuela de Olivia se ha perdido*.

gracias al éxito de sus *tintos*, pues Aguilar no tardaría en publicar la segunda entrega, *El mundo es un pañuelo*.

A esta le seguirá la tercera y última en el año 2003 bajo el título de *Otro verano contigo*. En 2004, Lindo reaparece en los escenarios con *La sorpresa del roscón* y en 2005 se produce su consolidación en la literatura española gracias a la obtención del prestigioso Premio Biblioteca Breve con la novela *Una palabra tuya*. Un año más tarde se publica el cuento *Recuerdos sobre ruedas*, y en 2008, Ángeles González Sinde llevará al cine la novela premiada en 2005. Como veremos, Lindo se considera «escritora de escenarios», y prueba de ello es que participará también con Borja Ortiz en la adaptación teatral de *Algo más inesperado que la muerte* en el año 2009, a la par que recibe el Premio Atlántida del Gremio de Editores de Cataluña.

El año 2010 será el que acoja una de las novelas de madurez de la autora, *Lo que me queda por vivir*, aunque la recepción recibida, obcecada con la cuestión del marbete literario en el que encasillarla, desembocara en un desencanto de la escritora y su alejamiento de la novela durante diez años. No obstante, un año después reunirá en un mismo volumen algunas de sus columnas de opinión más destacadas bajo el título homónimo de su sección en *El País*, *Don de gentes*. Entonces, Lindo ya llevaba siete años residiendo en Nueva York durante largas temporadas al año. Fruto de la experiencia neoyorquina nace *Lugares que no quiero compartir con nadie*, el mismo año en que *Lo que me queda por vivir* recibe la condecoración del XII Premio 'El Público' y es nombrada Hija Predilecta de Cádiz. Un año después, Manolito formará parte de la literatura para adultos con la publicación de *Mejor Manolo* en Seix Barral, y tras esta novela, Lindo incluirá todas las historias de su personaje en el marbete de literatura para adultos de la editorial barcelonesa. Si bien, *Lugares que no quiero compartir con nadie* es un acercamiento a medio camino entre la crónica y el testimonio, en 2014 se estrena su primera ficción ubicada en la ciudad neoyorquina, la película *La vida inesperada* que dirige Jorge Torregosa, y se estrena como editora al fundar Lindo&Espinosa, donde publica *Memphis-Lisboa*, un libro testimonial acompañado de fotografías que ilustran el proceso de escritura de la novela de Antonio Muñoz Molina *Como la sombra que se va*. Esta escritura cronística y testimonial dará paso a la creación de un diario literario que cosecharía un gran éxito desde su publicación en 2015. Nos referimos a *Noches sin dormir: Último invierno en Nueva York*, que ve la luz el mismo año en que la autora recibe varias condecoraciones: el merecido y esperado Premio Internacional de Periodismo, el Premio de la Irmandade do Libro en el Festival de Cine de Ourense y el III Premio TENA Lady a las Mujeres que Triunfan en la categoría de 'Personalidad Pública'.

Las viñetas de los *tintos* de agosto de 2004 no fueron reunidas por la editorial Aguilar, y aunque los lectores pudieran disfrutar de ellas en la web de *El País*, Fulgencio Pimentel reunió en *Tinto de verano* los relatos de los cuatro veranos en que Lindo amenizó las calurosas tardes de agosto. El año 2018 es en el que Lindo recibe el reconocimiento por su compromiso feminista con la obtención del Premio Meridiana que otorga el Instituto Andaluz de la Mujer, y publica su compendio de ensayos *30 maneras de quitarse el sombrero*, donde la cuestión del feminismo late en cada uno de los retratos femeninos que analizaremos en la segunda parte de la tesis. Un año después, la autora recibe el Premio BBK Ja! Bilbao en reconocimiento a su papel principal en la literatura española contemporánea como escritora de humor, estrena la ópera musical *El niño y la Bestia*, y pronuncia unos pregones literarios que son dignos de atención, como el aclamado discurso en la Feria de San Isidro o el que pronunció en la Feria del Libro de Sevilla, que al año siguiente sería publicado en Seix Barral con el título de *Literatura al compás*.

En marzo de 2020 llega a España la pandemia por coronavirus. El sector editorial y cultural se paralizan y han de reinventarse para no abandonar a su suerte a autores, lectores y todo aquel relacionado con la industria del libro. En esos momentos cruciales Elvira Lindo estaba promocionando *A corazón abierto*, su novela más aclamada, con la que regresa al plano de la literatura, desde que diez años atrás publicara *Lo que me queda por vivir*, y con la que recibe la distinción a Mejor Libro de Ficción de los Premios Librería de Madrid. Este año publicará también el cuento «Petra» incluido en *Conciencia de clase: historia de las Comisiones Obreras* que editó Joaquín Estefanía y realizará también la labor comisaria de la V Edición del Día de las Escritoras que organiza anualmente la Biblioteca Nacional de España en colaboración con la Asociación de Clásicas y Modernas. *A corazón abierto* es la última publicación literaria que tenemos de Elvira Lindo. Pero su presencia no se diluye porque semanalmente ocupa uno de los lugares más destacados en *El País* con sus columnas de opinión que viene publicando desde que en 1995 entrara a formar parte del diario. En febrero de 2021 es nombrada presidenta del Real Patronato de la Biblioteca Nacional de España, y en el momento en que concluimos la investigación que a continuación comienza Lindo ha retomado su relación con el cine, ya no solo en calidad de guionista, sino estrenándose como directora. Lo hace con la directora argentina Daniela Fejerman. Juntas ruedan un guion que escribieron a cuatro manos durante los meses del confinamiento. *Alguien que cuide de mí* será el título de la próxima película de la escritora. Además, como comunicó públicamente el director ejecutivo de la productora Mediocre Entertainment, Daniel Domenjó, Elvira Lindo será la encargada de adaptar a guion de serie de televisión la celeberrima novela de Carmen Laforet, *Nada*.

Si esta parte del trabajo recibe el nombre de «La obra narrativa» es porque nos centraremos exclusivamente en los textos novelescos, aunque también prestaremos atención a los autobiográficos. A diferencia de estos últimos, de los que detallaremos a continuación todo un andamiaje teórico para comprender de qué géneros literarios hablamos en cada una de las muestras seleccionadas, no aportaremos aquí información extensa sobre asuntos de teoría de la narrativa ni teoría literaria al hablar de las cinco novelas para adultos que hemos acotado en nuestra selección. Las reflexiones en torno al género literario o la cuestión lingüística será atendida de manera pormenorizada en el estudio de cada una de ellas. Veremos, por ejemplo, el rastreo de influencias, donde gozan de protagonismo nombres como Galdós, Alice Munro, Mercé Rodoreda, Valle-Inclán, Rafael Chirbes, Grace Paley, Pío Baroja, Charles Dickens, Nathalia Ginzburg o Albert Cohen, entre otros. Podremos comprobar, además, la insistencia tan recurrente por parte de la crítica en subrayar la cuestión autobiográfica y las vacilaciones a la hora de encasillarlas en una determinada tipología novelesca.

Sí adelantaremos que la obra narrativa de Lindo ofrece una serie de motivos principales que son comunes. Hablamos de la presencia de personajes femeninos en calidad de protagonistas y la importancia que cobran las temáticas relacionadas con la maternidad. Veremos ejemplos de maternidades sobreprotectoras en *El otro barrio*, madres excéntricas y castradoras en *Algo más inesperado que la muerte* y *Una palabra tuya*, maternidades negligentes en *Lo que me queda por vivir*, o la orfandad materna en esta misma novela y en *A corazón abierto*. No siempre desempeñan esta función las madres, sino que habrá interesantes personajes que son presentados como las «tías solteras» que llevan a cabo estas labores, como vemos en *El otro barrio* y *Lo que me queda por vivir*. Los personajes masculinos no tendrán una presencia notable, en la mayoría de los casos se mueven en el espectro de los actantes secundarios, especialmente aquellos que desempeñan la función de padres, a diferencia de lo que encontraremos en *A corazón abierto*. Más allá de las

imágenes de masculinidades hegemónicas que representan algunos de estos personajes, también veremos masculinidades disidentes por su homosexualidad, o la temática de las relaciones lésbicas. En su mayoría, las mujeres de Lindo son arquetipos de mujeres profesionalizadas, independientes, contradictorias y con una serie de defectos que las dotan de un gran realismo, aspecto que se acentúa al incorporar representaciones de circunstancias tradicionalmente silenciadas en la literatura, como es la menstruación, los abusos sexuales o la sexualidad femenina. Por supuesto, la ciudad de Madrid se impone en la construcción del espacio narrativo, lugares como la M-30 adquieren un matiz simbólico y fronterizo en estos textos, y el pueblo de Ademuz se convierte en la literatura de Lindo en un espacio edénico. Los años de la Transición, la mención al intento de golpe de Estado, los años de militancia en las Juventudes Comunistas que, realmente, tienen mucho que ver con la biografía de la autora, son tropos recurrentes en su configuración del tiempo narrativo en su producción. Todo ello y más lo analizaremos con minuciosa atención en los restantes capítulos de esta primera parte.

2. Del pudor a la confesión íntima: ensayismo, autorretrato y «Cuadernos de Nueva York»

Antes de entrar en materia con el capítulo que a continuación inauguramos, debemos precisar algunas cuestiones relacionadas con la escritura autobiográfica de Elvira Lindo, así como todo lo que tiene que ver con la contextualización de los textos que analizaremos según las aportaciones de la Teoría Literaria. Se trata pues de un corpus de once muestras de diversas tipologías narrativas que comparten cobijo bajo el paraguas de las «escrituras del yo», un marbete en el que se enmarcan la autobiografía, el diario íntimo, la correspondencia epistolar, el autorretrato, el ensayo literario de corte autobiográfico o la crónica extensa, entre otros. Álvaro Luque, en su tesis doctoral *El diario personal en la literatura: teorías del diario literario. El Salón de pasos perdidos (1990-2018)*, de Andrés Trapiello, define las «literaturas del Yo» a partir de las tesis de Anna Caballé, Darío Villanueva y Jordi Gracia, como un tipo de escritura que no es «tanto un cuerpo de reglas como una manera de contar y revelar una verdad (la experiencia exterior y/o interior del yo), basada en la fiabilidad histórica y documental que el lector confía al texto» (Luque, 2019, p. 209)

Inscritos en un periodo que abarca unos dieciocho años (2000-2018), estas muestras nos han proporcionado información muy valiosa sobre la manera en que Elvira Lindo entiende el oficio de la literatura y cómo en ese gran tema hallamos motivos relacionados con el paternalismo, la misoginia, el feminismo, la importancia de sus más de once inviernos residiendo en Nueva York, pero sobre todo el lector será testigo de un valiente ejercicio de honestidad y arrojo, de su evolución en la forma de abordar la primera persona autobiográfica. Esta voz de Elvira Lindo va desde un gran pudor hasta la confesión de los temores íntimos relacionados con su oficio. Ese camino lo recorre con el lector mediante un pacto autobiográfico que, en efecto, se cumple. En *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune apuntaba la necesidad de que la identidad entre autor, narrador y personaje fuera la misma para que el texto ante el que nos encontremos sea autobiográfico, como sintetiza Isolina Ballesteros en *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la novela española* (1998, p. 24). Pero ese pacto, explica Álvaro Luque, se produce «no cuando alguien narra la verdad de su vida, sino cuando anuncia que la narra» (2019, p. 144). En todos estos textos que analizaremos, autora, narradora y personaje comparten la

misma identidad. Lo vemos con una mayor claridad en esta cita de *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), obra que estudiaremos en las siguientes páginas: «Soy Elvira y escribo, y gracias a este raro oficio puedo permitirme esta vida de ritmo sincopado» (p. 18). Pero en el resto, la identificación también se produce ya no solo porque revele su nombre, sino porque habla de sus novelas, de sus artículos en *El País* o de sus familiares y amigos mencionando sus nombres de pila, Antonio Muñoz Molina, Miguel, Xavi Menós, etc.

En todos ellos se entretije la vida y obra de la escritora, porque así entiende Elvira Lindo el estudio de la literatura, donde no hay texto sin autoría. Por eso reconstruiremos a partir de estos ensayos autobiográficos, crónicas, diarios y autorretratos, el recorrido de Elvira Lindo en el panorama literario español. La casilla de salida no será su irrupción en las letras, sino su infancia, cuando a los nueve años mostró los primeros indicios de una fervorosa pasión por la literatura hasta la consolidación del oficio. Prestaremos atención a todos los personajes y motivos que nos salgan al paso, como la figura materna y la figura paterna. Atenderemos sus disquisiciones sobre la escritura del humor a la que tanto ha dedicado, estudiaremos cómo traza el retrato urbano, cómo practica hasta en la intimidad la crítica literaria de las obras que más le han influido y, por supuesto, rastreadremos la perspectiva feminista que, como si de un águila se tratara, está sobrevolando el sendero que Lindo recorre en la narración de su propia historia.

2.1. A medio camino entre el ensayismo y la escritura del yo: los ensayos autobiográficos

Podríamos agrupar nuestra muestra en cuatro bloques. El primero de ellos es el más amplio, alberga ocho textos que responden al llamado ensayo literario de corte autobiográfico. Veremos cuándo y en qué medio vieron la luz, pero antes descubramos a qué tipo de texto nos vamos a enfrentar. El ensayo autobiográfico, en palabras de Susana Arroyo (2011, pp. 27-27), está caracterizado por imponer la presencia autoral hasta el punto de «componer una suerte de escrito autobiográfico»; de tal forma que, el ensayo personal sería, según Isabel Durán, un híbrido entre «autobiography and cultural essay» (2009, p. 43).

Tanto a nivel estructural como textual comparte características con la autobiografía. Entre estos rasgos comunes también se pone de manifiesto la cuestión del género de quien escribe. Según Isabel Navas Ocaña (2009, p. 54), el discurso autobiográfico ha sido reivindicado por las críticas feministas que defienden la existencia de un lenguaje femenino, quienes creen que «ocupa un lugar de honor» en lo que a características de esta escritura se refiere.

Esta parte de la crítica sostiene que el yo autobiográfico de la mujer es «fragmentado y episódico», como diría Bettina Pacheco (2004, p. 407), así como otras características formales por las que el canon androcéntrico ha relegado a la invisibilidad los textos autobiográficos de las mujeres (Santamaría, 2019, p. 67). No obstante, desde otros sectores de la crítica feminista, se han criticado estas distinciones por incurrir en una suerte de esencialismo biológico (Durán, 2009, p. 402).

No es el cometido de esta tesis doctoral estudiar los elementos lingüísticos que definen el yo autobiográfico de Elvira Lindo, sino más bien su contenido. Andrea Santamaría (2019, p. 67) explicaba que no solo las características textuales han sido denostadas por el canon, sino también las temáticas que tanto tienen que ver con «el silencio», «la fragilidad» o los testimonios relacionados con «la situación de la mujer».

Bettina Pacheco (2004, p. 409) encuentra en las autobiografías escritas por mujeres, en concreto en las del siglo XX, una clara recurrencia a la «evocación de la infancia y adolescencia», episodios en los que destaca especialmente la temprana pasión por la lectura. Del mismo modo, ocupa un lugar muy significativo la figura materna que, no exenta de reproches, conforma una genealogía femenina de las que las autoras se sienten herederas (Pacheco, 2004, pp. 410-411).

Sin embargo, en algunas autobiografías femeninas del siglo XX sí aparece una tímida perspectiva feminista cuando denuncian la «discriminación padecida» por el hecho de ser mujeres, especialmente en lo que a oportunidades de estudio se refiere en comparación con la situación privilegiada de los varones (Pacheco, 2004, p. 409).

Pero la diferencia más evidente es la dicotomía público/privado. Este binomio se evidencia en las constantes referencias de los varones a su imagen pública en contraposición con las recurrentes alusiones a lo doméstico y al ámbito privado en los testimonios de las mujeres. Es decir, las autobiografías escritas por mujeres, diría Durán (2009, p. 42), «emphasized to a much lesser extent the public aspect of their lives, the affairs of the world or even their careers, and concentrated instead on their personal lives –domestic details, family difficulties and people who influenced them», mientras que los hombres tienden a privilegiar «si situación en un mundo profesional o político, llegando a hacer menos referencias a la cotidianidad» (Pacheco, 2004, p. 411). Todas estas características las veremos en los capítulos restantes.

Pero en lo que a información técnica de nuestro corpus se refiere, el primer texto de la selección se titula «Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor», que abre el volumen *Ser mujer* editado por Laura Freixas en el año 2000 en Temas de Hoy. En ese libro, Lindo comparte nómina con las escritoras Victoria Prego, Lucía Etxebarria, Esther Tusquets, Carmen Rico-Godoy, Espido Freire, Rosa Regàs, Empar Pineda, Cristina Alberdi y Nativel Preciado³. Aunque gira en torno a la reflexión sobre las relaciones amorosas desde la perspectiva de mujer, nos ofrecerá información muy necesaria sobre las discriminaciones machistas que Lindo sufrió en el mundo literario al principio de su carrera, así como el relato de sus años como guionista de televisión con el que reconstruiremos su teoría en torno al oficio de la escritura⁴. En la misma línea está la segunda muestra, «Por ser mujer» también del año 2000. Este breve texto apareció en el número 16 de la revista *Meridiana*, que entonces pertenecía al Instituto Andaluz de la Mujer. En él da testimonio, a partir de la metáfora del San Benito –«un traje al que parece que una está obligada quiera o no quiera y del que resulta difícil librarse» (2000b, p. 10)– del paternalismo con el que

³ Tras el ensayo de Elvira Lindo, Victoria Prego escribe «Ser profesional», al que le sigue «Ser soltera» de Lucía Etxebarria, «Ser madre» de Esther Tusquets, «Ser amiga» de Carmen Rico-Godoy, «Ser guapa» de Espido Freire, «Ser mayor» de Rosa Regàs, «Ser lesbiana» de Empar Pineda, «Ser feminista» de Cristina Alberdi y, por último, «Ser feliz», bajo la firma de Nativel Preciado. La esencia que todos estos textos tienen la sintetiza Laura Freixas en este párrafo del prólogo: «¿Cómo ser compañera sin anularse? ¿Cómo llevar una vida profesional siendo mujer? ¿Cómo ser madre sin renunciar a otros proyectos propios? ¿En qué consiste hoy por hoy ser soltera, cuando la soltera no es ya la *solterona* de antaño? ¿Qué significa, en el año 2000, ser feminista? ¿Cómo se vive la relación con el propio cuerpo, en una sociedad en que el cuerpo femenino es un fetiche? ¿Qué pasa cuando una se hace mayor? ¿Y si descubre que es homosexual? ¿Y la amistad con otras mujeres, qué representa en nuestra vida? Y a todo esto, ¿cómo ser feliz?...» (Freixas, 2000, p. 14).

⁴ En el prólogo de *Ser mujer*, Laura Freixas escribe esto a propósito del ensayo de Lindo: «Quiero agradecer a todas en general que hayan hecho ese esfuerzo. Y en particular: a Elvira Lindo, que nos haya mostrado cómo se puede construir una pareja igualitaria incluso cuando las circunstancias parecían favorecer un modelo radicalmente opuesto (el de *Hombre-célebre-con-secretaria-enfermera-dama-de-compañía-futura-viuda-todo-en-una*)» (Freixas, 2000, pp. 14-15).

fue tratada por estar casada con un escritor reconocido y las críticas de ciertos sectores del feminismo por su primera novela, *Manolito Gafotas* (1994).

Otro texto que hemos estudiado es «La caja negra» (2000c), que fue publicado en el número 27 de la revista *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas*. En este ensayo, a propósito del estreno de la adaptación cinematográfica de *Manolito* (2000) dirigida por Miguel Albaladejo y con guion de Lindo, nos pone sobre aviso de algunas inquietudes creativas que más adelante pondría en práctica en su producción novelística. En la misma revista y el mismo año, pero esta vez en el número 28, Lindo publica «La madre del artista»⁵, donde aborda el testimonio de la escritura de *Manolito Gafotas* y la experiencia formando parte de la adaptación cinematográfica.

En 2010, Elvira Lindo publica «A la conquista de una voz propia» en la revista *International Journal of Iberian Studies* en colaboración con la *Association for Contemporary Iberian Studies*, donde principalmente escribe sobre su trayectoria como escritora mediante un ejercicio de retrospectiva que abarca desde sus primeras muestras de vocación literaria en la infancia hasta el momento en que publica estas páginas cuando ya es una escritora consolidada. Un año después, ve la luz «Escritora, al fin» (2011a), un breve ensayo publicado en el número 728 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde Lindo abre la sección titulada «El oficio de escribir». Diserta sobre su etapa como guionista de radio, la influencia que este medio ha tenido sobre su escritura, los estereotipos que la crítica divulgó sobre su figura como escritora y la empeñada reivindicación de la libertad en su oficio.

Ese mismo año Carlos X. Ardavín y Jorge Marí⁶ editan el monográfico *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*, con

⁵ En este texto, Elvira Lindo escribe sobre la experiencia de haber formado parte del equipo que adaptó las aventuras de *Manolito* a la gran pantalla. Esa adaptación tenía como director a Miguel Albaladejo, quien junto a Elvira Lindo, fue co-guionista del largometraje que se rodó entre el 31 de agosto de 1998 y el 28 de octubre del mismo año para ser estrenada el 25 de junio de 1999. El título del ensayo tiene de por sí un doble significado. Por un lado, con «madre del artista» se refiere a ella misma por haber creado a *Manolito*, pero también a Catalina, la madre del protagonista, quien en adelante siempre tendrá para la escritora el rostro de la actriz Adriana Ozores. Pudiera parecer lo contrario, pero este ensayo también es un ejemplo de «escritura del yo» no solo porque hable en primera persona desde el inicio ni porque a partir del pronombre *yo* se posiciona para reflexionar sobre el proceso creativo, aunque quizá no posee un ejercicio de retrospectiva como el de las autobiografías o las memorias, que suelen recorrer un camino largo hacia el pasado. Empieza así el texto: «Yo, que me inventé a *Manolito*, su alma y sus gafas y su forma de hablar, siento hacia él siempre una gran responsabilidad, como si quisiera cuidarle de todos los peligros que pueden acechar a un personaje tan popular» (Lindo, 2000d, p. 24).

⁶ Los editores explican que el carácter de los textos que integran el volumen reside en que «están concebidos y articulados en torno a un tema inherentemente interactivo, como es el caso de las relaciones entre España y los Estados Unidos» (Ardavín y Marí, 2011, p. 18). La propuesta de los ensayos que conforman el libro no es solo analítica, es decir, «no sólo analizan o proclaman visiones y posturas propias o de otros autores o textos españoles sobre Estados Unidos sino que, al hacerlo, también revelan creencias y actitudes sobre la “españolidad” de dichos autores y textos» (Ardavín y Marí, 2011, p. 20). En la primera parte, el «marbete literario “Nueva York”» acoge, siguiendo a Phillip Lopate, «la faz contradictoria de la ciudad, hecha de glamour y de miseria» así como la escasa presencia de la naturaleza en perjuicio de las grandes construcciones. También habla de la concentración de «poderes mediáticos» así como la «celebridad que manufactura para unos pocos y la anonimidad que brinda a casi todos sus pobladores». Junto a esto se explica la complejidad con que se da la relación entre Nueva York y el resto de estados. Se habla de «su población densa y numerosa, en la que tanto el inmigrante como el inconformista encuentran cobijo», del mismo modo que de «su afable y locuaz clase trabajadora, que se expresa en una rica lengua vernácula», por supuesto se trata «la legendaria experiencia de la soledad y la alineación» incluso «su condición simbólica de ciudad moderna por excelencia» sin olvidar «la adición que provoca en los recién llegados» (Ardavín y Marí, 2011, p. 23). La mayoría de estos temas aparecen también en los textos literarios que los intelectuales españoles han escrito

prólogo de José Carlos Mainer⁷, en el que Lindo escribe el ensayo «Nueva York se cuele en lo que escribo» (2011b), donde hace una suerte de manifiesto sobre la forma en que aborda Nueva York en sus escritos, la influencia que la cultura popular estadounidense, especialmente la cinematográfica, ha tenido en España, etc.

El último texto ensayístico de carácter autobiográfico es el «Prólogo» que Lindo escribió para la edición recogida de todos sus *tintos* a finales de 2016. La editorial Fulgencio Pimentel agrupó los cuatro volúmenes publicados entre el año 2000 y 2003 junto con los relatos del año 2004 de *Tinto de verano*⁸ que no fueron publicados como libro. Y en ese prólogo, la autora irremediabilmente ha de hacer un ejercicio de introspección para narrar la génesis de los *tintos*, las polémicas en las que se vieron envueltos, la caracterización de los personajes y las influencias literarias que en ellos se traslucen.

2.2. Lugares que no quiero compartir con nadie: ¿crónica de viajes?

Otra muestra del año 2011 pero de distinta tipología narrativa es el libro *Lugares que no quiero compartir con nadie*, una obra donde Elvira Lindo retrata la ciudad de

a propósito de una experiencia neoyorquina, donde «sus experiencias ciudadanas han sido disímiles, por supuesto, pero en ningún caso la Gran Manzana les ha sido indiferente, anodina o prescindible; urbe a la vez gigantesca y provinciana; deshumanizada y entrañable, apacible y nerviosa, fascinante e irritante, abierta e insondable, misteriosa y transparente, radicalmente visual, Nueva York es un espacio geográfico y sentimental bien asentado en la imaginación peninsular, como sugiere el texto de Elvira Lindo incluido en este volumen» (Ardavín y Marí, 2011, p. 23).

⁷ Mainer explica que existió cierta conflictividad entre la intelectualidad europea y la imagen construida de Estados Unidos, especialmente entre 1835 y 1840, periodo en que Alexis de Tocqueville escribió *De la démocratie en Amérique* (Mainer, 2011, p. 13). Según Mainer, la imagen generalizada de Estados Unidos en el imaginario europeo es la siguiente: «Los europeos tendemos a ver en los Estados Unidos una combinación de complejidad y simpleza que se resuelve en otra mezcla de inocencia e inseguridad insolentes. Creemos saber que son hijos de la Ilustración y de la Razón pero también lo son del rigorismo luterano y de casi todos los fundamentalismos religiosos. Y que son herederos del culto a la libertad individual pero que se asocia inextricablemente al culto del lucro y del éxito. En sus genes (y en sus archivos policíacos, al igual que en sus admirables bibliotecas universitarias) apreciamos que está custodiado todo lo nuestro, pero, inevitablemente, en su práctica, lo percibimos modificado por el utilitarismo» (Mainer, 2011, p. 13). Un factor histórico determinante para la conflictividad europeo-americana fue la Guerra Fría. Pero en el caso de España, Mainer dice que las circunstancias históricas que explican las tensiones es que España «pertenece a la prehistoria de los Estados Unidos como potencia colonial y esto lo recordó, en más de una ocasión, la retórica patriótica franquista, como lo hacía también el orgulloso hidalgo de *Bienvenido Mr. Marshall*, la reveladora película de Luis G. Berlanga» (Mainer, 2011, p. 14). Otros eventos «muy significativos» vinieron tras el desastre de 1898 en lo que se refiere a la mutua percepción entre Estados Unidos y España. Por su parte, la Institución Libre de Enseñanza estuvo muy interesada por los movimientos pedagógicos estadounidenses. Por otra parte, en 1904 se fundó la Hispanic Society en Nueva York de la mano de Archer M. Huntington. Esta sociedad custodió una muestra muy rica de arte español del siglo XX, hecho que atestigua Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado* (1961) donde relata su experiencia neoyorquina (Mainer, 2011, pp. 14-15).

⁸ Hasta el año 2016, los *tintos* habían sido publicados en ediciones individuales por cada año en que estos relatos fueron publicados en *El País* a través de la editorial Aguilar. Así, *Tinto de verano*, *Tinto de verano 2. El mundo es un pañuelo* y *Tinto de verano 3. Otro verano contigo* (2001, 2002 y 2003) fueron reunidos en *Tinto de verano* (2016a) al que incorporaron además los relatos escritos durante el año 2004 que la editorial Aguilar no había publicado entonces. Los tres primeros años del siglo XXI, con cada publicación de los relatos de Lindo, la crítica periodística se hizo eco de ello por el éxito de lectores que había cosechado. Pero también se le prestó atención desde la crítica académica, inspirando incluso alguna tesis doctoral. No podía pasar desapercibida esta edición reunida de *tintos* y, con motivo de su publicación, se escribieron dos generosas críticas en *El País*. La primera es de Luz Sánchez-Mellado, «Tinto de verano, gran reserva», del 15 de diciembre de 2016. La segunda es de Anna Caballé, «La chispa de la risa», del 6 de febrero de 2017, una crítica que, como veremos, marca el fin de una tensa disputa entre los *tintos* y la crítica feminista.

Nueva York y, a medida que nos la presenta, da a conocer su faceta más personal. Este texto ha supuesto desde su publicación un problema para la crítica a la hora de ser encajillado en un género literario concreto. Aunque consideramos que todas las soluciones que los críticos han dado a esa problemática tienen en común la pertenencia al marbete de las escrituras del yo, veamos brevemente la discusión que ha suscitado.

Partimos de la premisa de que *Lugares que no quiero compartir con nadie* es una suerte de crónica extensa de viajes, un término extendido en la tradición académica hispanoamericana considerado un género más «dentro de la narrativa testimonial, como también lo son las crónicas breves, los diarios de viajes, las memorias o las biografías» (Lázaro, 2012, pp. 4-5). Esta es una apreciación que hiciera en 2012 Sofía Lázaro Gajón para el Trabajo Fin de Grado de Periodismo en la Universidad de Zaragoza, dirigido por María Angulo Egea, la profesora que tanta atención ha prestado a la obra periodística de Lindo⁹. Y a esta apreciación se han sumado los estudios posteriores, aportando cada uno de ellos una visión particular, como es nuestro caso.

Al poco tiempo de ver la luz este libro, Aida Veitía Santos escribía para *La Huella Digital* una crónica de la presentación del libro el 8 de diciembre en el Café del Libro-La Buena Vida, en Madrid. En el texto, Veitía Santos advertía que *Lugares que no quiero compartir con nadie* no es una guía turística, sino un diario de la cotidianidad de la ciudad, o sea, una crónica en la que Lindo quiso «relatar la vida de una urbe que respira, vive y se transforma continuamente» (Veitía Santos, 2011). Por su parte, Amalia Bulnes (2011) advierte ya la problemática de «indefinición» que posee este libro porque aunque aborda el género de la crónica, las fronteras entre periodismo, vida y literatura se difuminan:

Si es cierto que Elvira Lindo escribe reportajes para que se lean como si fueran relatos, en *Lugares que no quiero compartir con nadie* [...] escribe relatos que pueden leerse como un reportaje. Me gusta esa indefinición estilística en la que tan bien se mueve Elvira Lindo. Y me gusta especialmente cuando lo que maneja es una bien empleada herencia de su santoral literario: de Cheever a Capote, para dotar de frescura el ya no tan «nuevo periodismo» que predicaron. (Bulnes, 2011, p. 35)

Pero en la crítica de Amalia Bulnes, probablemente la apreciación más interesante reside en el componente autobiográfico que observa en el libro, pues en él contempla un ejercicio de «antropología» de Elvira Lindo «consigo misma» afrontado de manera «valiente» y «descreída» donde «muestra sin artificios, ni impostura, lo vulnerable, apasionante, feliz, gris, atractiva, fea, insípida o brillante que puede sentirse una mujer de mediana edad ya sea en Nueva York o en Moratalaz», pero, en definitiva, la crítica observa que en la búsqueda del alma neoyorquina que Lindo emprende en este libro, la encuentra finalmente «en una búsqueda, como siempre, hacia sí misma» (Bulnes, 2011, p. 35).

En *Nueva York desde la mirada irónica de las crónicas de Elvira Lindo*, Sofía Lázaro (2012, p. 4) da un paso por resolver el problema de indefinición y apuesta por catalogar *Lugares que no quiero compartir con nadie* como una interesante muestra «dentro de la tradición de la crónica de viajes¹⁰». El corpus textual que escoge reúne 30 crónicas breves,

⁹ Veremos con detenimiento en la sección dedicada al estudio de los artículos de opinión las disquisiciones de Angulo Egea en tres artículos científicos publicados entre 2009 y 2012.

¹⁰ Aunque se tiene constancia de que existían textos cronísticos desde los cronistas de Indias, Lázaro toma como referencia las tesis de Susana Rotker (2005), quien apuesta por el nacimiento de la crónica tal y como la entendemos hoy día en la época del modernismo, es decir, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: «Susana Rotker (2005) en su obra *La invención de la crónica* propone una definición de crónica que surge a partir del modernismo que estalla a finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque el término crónica ya existía desde tiempo inmemorial, ya que surge ligado a los primeros cronistas de indias, es en la

en las que rebosa la actualidad¹¹ y la impresión inmediata de la realidad publicadas en *Don de gentes* y el libro que nos atañe, que incluye dentro de la crónica extensa. Así, el periodo que la investigadora escoge abarca desde 2003 hasta la publicación de *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Aunque Lázaro Gajón aportara una contribución muy relevante, sigue siendo un problema en las críticas más recientes encajar este texto en un compartimento estanco de los género literarios.

En un artículo de 2019, María Pilar Rodríguez y Rocío Badía Fumaz (2019, pp. 277-278) siguen la estela de Lázaro Gajón y en «Rastros neoyorquinos en la obra de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo»¹² optan por considerarlo un ejemplo de crónica de viajes a pesar de que el sujeto narrativo no sale apenas de la ciudad, pero sí reúne algunas características del género como es el caso de «una escritura memorialística» que persigue como objetivo la «preservación del presente (la *memoria*) y la orienta hacia el objeto concreto que encarna el pasado (los *memorabilia*)».

El mismo año, Lucie Paratte escribe «Una imagen híbrida: Nueva York en tres obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo»¹³, donde apuesta por la clasificación de *Lugares que no quiero compartir con nadie* –también lo hará con *Noches sin dormir*– en el marbete de la autoficción, pues sostiene que aun habiendo elegido una primera persona narrativa, la voz narrativa busca «el anonimato» por Nueva York, lo cual hace que la distancia con la autobiografía sea mayor al incorporar «características narrativas de ficción» y además se aleja de «la cronología típica de la autobiografía» (2019, pp. 90-91). Sin embargo, en el caso de *Lugares que no quiero compartir con nadie* apuesta también por englobar todas estas pequeñas puntualizaciones en la etiqueta de literatura de viaje. La razón

época del modernismo cuando la crónica se reinventa como género discursivo entre el periodismo y la literatura» (Lázaro, 2012, pp. 5-6). Continúa explicando que en esos años nace la llamada crónica modernista, cuya característica más distintiva es que se encuentra a medio camino entre el periodismo y la literatura. Precisamente ese acercamiento a lo literario es lo que dota a esta crónica de mayor referencialidad y autenticidad. La apuesta que hacen los cronistas modernistas por la subjetividad no es sino un mecanismo para hacer de la crónica un texto más realista. De este modo, el autor es al mismo tiempo testigo: «La crónica modernista constituye una nueva forma de contar historias con una alta referencialidad y apego a los hechos, sin dejar de lado las características propias de los textos poéticos. [...] Los cronistas consideran que no se puede hacer una descripción honesta de la realidad sin integrar el subjetivismo y la emotividad en su discurso. [...] La crónica reivindica la subjetividad y defiende el yo del sujeto literario. El autor es, a la vez, narrador y testigo» (Lázaro, 2012, pp. 6-7). Este híbrido de literatura y periodismo apareció por primera vez en las revistas de finales del XIX y principios del XX. En definitiva, con esta nueva manera de abordar la crónica se produjo lo que Lázaro llama la democratización de la escritura, y los cronistas insertaron la crónica en el marbete de la cultura popular (Lázaro, 2012, pp. 7-8).

¹¹ Explica así la diferencia que hay entre estos dos tipos de crónicas de Elvira Lindo: «Por un lado, las crónicas breves aportan esa fragmentación, brevedad y apego a la actualidad que requiere la publicación en un periódico; por otro, la crónica extensa pone de relieve los elementos más literarios y se acentúa la verosimilitud y el realismo» (Lázaro, 2012, p. 5).

¹² En este artículo se encargan de analizar cuatro obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. Las de él son *Ventanas de Manhattan* (2005) y *El faro del fin del Hudson* (2015) y las de ella son *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011) y *Noches sin dormir* (2015). Las analizan de manera independiente, pues dedican un epígrafe concreto a Muñoz Molina y otro a Lindo, pero a su vez trazan algunos puntos en común, como la mirada hacia Nueva York desde la posición privilegiada del extranjero para, a su vez, configurar su propia identidad. También halla cabida entre los motivos de estas cuatro obras la observación minuciosa a los detalles de la ciudad, las referencias culturales y sociales y las reflexiones sobre la identidad nacional.

¹³ El estudio se centra ahora en *Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina, *Lugares que no quiero compartir con nadie* y *Noches sin dormir*, de Elvira Lindo porque, a juicio de Paratte, las tres comparten estos problemas de definición, la visión de Nueva York desde una óptica no estereotipada y la voz narrativa en una posición de *flâneur* y *flâneuse* modernos, así como el tema de la intertextualidad y el diálogo con otras artes.

por la que cree Paratte (2019, p. 91) que es el género aglutinador en este libro es la abundancia de descripciones de paisajes urbanos y la narración de la historia de la ciudad. Por último, en 2020, Marta Pérez Carbonell escribe «El mestizaje de géneros en los paseos neoyorquinos de Elvira Lindo»¹⁴. En él explica que *Lugares que no quiero compartir con nadie* es, en efecto, «una crónica de la ciudad con una unidad narrativa» que posee tal «grado de intimidad» que acaba por dar como resultado «un experimento de fusión entre Lindo y Nueva York» (2020, pp. 348-349).

Es con esta interpretación con la que nos quedaremos. Este primer cuaderno neoyorquino es un texto cronístico de viajes con abundantes referencias a la vida y obra de quien lo escribe. Por tanto, el retrato de Nueva York es también un autorretrato de Elvira Lindo, de su pasado y del presente desde el que escribe esas páginas. La crítica también se detuvo en apreciaciones lingüísticas y estilísticas del libro que en una reseña de la Agencia EFE (2012) se describe como un «recorrido aventurero y peregrino por la Gran Manzana». Por su parte, María Pilar Rodríguez y Rocío Badía sintetizan con gran claridad el argumento que encierra no solo *Lugares que no quiero compartir con nadie*, sino también *Noches sin dormir* o los libros que Antonio Muñoz Molina dedica a Nueva York, como un testimonio del paseo, experiencias, encuentros, lecturas y espacios que la autora ya conoce antes de la narración o va descubriendo a lo largo del relato, pero, en cualquier caso, conforman una serie de motivos, como los siguientes:

[...] la indagación en el paisaje físico y humano de la ciudad a través de la observación directa, la presencia de una amplia intertextualidad que va desde las alusiones a obras anteriores de ellos mismos hasta lecturas y reflexiones de autores clásicos y contemporáneos, con alusiones frecuentes a músicos y artistas. (Rodríguez y Badía, 2019, p. 278)

Todo ello lo narra la autora con una voz que Amalia Bulnes (2011) define, apoyándose en las consideraciones críticas que sobre la escritura de Lindo se suelen formular –«Existe cierto consenso a la hora de definir la voz narrativa de Elvira Lindo» (2011, p. 35)– en términos de frescura, explicitud, humildad y humor, sello de identidad de Lindo: [...] su particular estilo literario, reconocible, fresco y directo; hay acuerdo también en su gusto por combinar con bellísima armonía –e idéntica dignidad– la alta y la baja cultura; continuas referencias a su sentido del humor, a la chispa que salta de cada párrafo. (Bulnes, 2011, p. 35)

Sofía Lázaro (2012, pp. 4-8), por su parte, reseña de estos textos la cualidad lingüística de la ironía, el «tratamiento irónico de la realidad» y la oralidad, que en géneros como la crónica convierte la pieza en algo «apasionado e inmediato» mucho más cercano a la realidad porque en su observación capta «la fugacidad y el dinamismo de la época», objetivo conseguido por la «familiaridad, cercanía e inmediatez» que le permite. Lázaro (2012, pp. 8-9) saca a relucir también el empleo constante de las imágenes que brotan de lo que Elvira Lindo percibe hasta el punto de componer una «argumentación basada en los sentidos». Todo ello desde la posición privilegiada de la *flâneuse*, concepto decimonónico que críticas como la propia Sofía Lázaro, Lucie Paratte o Marta Pérez-Carbonell (2012, 2019 y 2020) han estudiado ampliamente y explicaremos con detenimiento en ca-

¹⁴ Con este artículo, Marta Pérez-Carbonell quiere contribuir a «desbanicar» algunas presunciones que la crítica ha escrito sobre la obra de Elvira Lindo, prejuicios que, como apunta la autora, ya señaló en su momento Luisa Chierichetti en un estudio sobre los artículos humorísticos de Lindo. Pérez-Carbonell lo hace «analizando la hibridez literaria y originalidad de *Noches sin dormir* (2015), cuyo contenido y forma hacen de ella una obra insólita y representativa del mestizaje de géneros» (Pérez-Carbonell, 2020, p. 347)

pítulos posteriores. Esa nueva *flâneuse* impregna su discurso de metáforas, preguntas retóricas, hipérbolos, personificaciones, prosopopeyas y símiles, cualidades propias de la ironía que la caminante emplea adoptando también la posición de *iron*, una cualidad de la filosofía aristotélica –falsa modestia, podríamos decir–, que aleja a la voz narrativa de cualquier atisbo de vanidad, mientras que se acerca intencionadamente a la empatía hasta el punto de convertirse en «cómplice del entorno», al que observa con ciertas distancias para poder así retratar «la realidad circundante», «la otredad» y, en definitiva, a sí misma (Lázaro, 2013, pp. 17-18).

2.3. El diario literario *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*

La mayor muestra de confesión la vemos en *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*, publicado en 2015, un diario literario¹⁵ escrito entre los meses de enero a mayo de 2015, donde Elvira Lindo utiliza Nueva York una vez más como espacio literario y pretexto, aunque la mirada se dirige más hacia sí misma, hacia su pasado, el recuerdo de sus padres, la crisis que experimenta en su oficio en ese momento, lo que configura en definitiva un carácter puramente autobiográfico.

Lo que en un primer momento más llamó la atención de la crítica literaria fue la evolución de la prosa de Lindo, la manera en que ha pulido el componente realista de su narración así como el tono a veces humorístico, también irónico, dramático en ocasiones, que adquiere ahora un matiz nostálgico que simplemente revela el encuentro definitivo de la escritora con su voz literaria.

Apunta Winston Manrique (2015) que con *Noches sin dormir*, Elvira Lindo ha pulido el realismo en su narración «con sus lecturas anglosajonas», una influencia que ella misma ha reconocido: «Si el arte americano es magistral en algo es en el realismo. Y ese estilo es lo que he querido reflejar, contar las cosas de manera distinta». También Manrique (2015) observa que en la prosa confesional de la escritora hay presencia de un tono dramático «desdramatizado», lo cual convierte el relato en un texto «optimista» además de «cultural» e «intelectual», aunque Lindo no lo creara intencionadamente buscando esos adjetivos. El fin de Lindo no es otro sino reflejar la «cotidianidad», los «quehaceres» y «pensamientos diarios» así como las «relaciones humanas», narrado con una voz propia que ella misma define como una mezcla de «melancolía, ironía, ideas, historias y humor» (Manrique, 2015).

Asimismo, Jordi Gracia afirma que el punto fuerte de la literatura de Elvira Lindo, la verdad de su escritura, acaba por consolidarse en la prosa diarística:

Elvira Lindo mima aquí una parte de sus mejores virtudes literarias [...] que tiene que ver con la veracidad de una muchacha que aún aspira a la libertad de ser adulta y así traslada sin rencor a los lectores el juicio que pueda merecerle su vida familiar juvenil, esa niña

¹⁵ Tomamos la categoría que Álvaro Luque Amo establece en su tesis doctoral *El diario personal en la literatura: teorías del diario literario. El Salón de pasos perdidos (1990-2018)*, de Andrés Trapiello, defendida en la Universidad de Granada. En las últimas páginas de la tesis, Luque define en estos términos el diario literario: «una crónica cotidiana escrita en prosa y desde el presente, a través de una estructura fragmentaria de entradas habitualmente fechadas, por un personaje principal que, a partir de una identificación autobiográfica entre narrador, autor y personaje, se narra a sí mismo, se dirige a sí mismo y desarrolla un relato personal con capacidad estética que privilegia lo íntimo en tanto que reflexión de sus propias actuaciones, construyendo un texto que posee un estatus referencial y literario. Si bien como definición supera los límites convencionales de extensión, puede resultar de gran utilidad en la medida en que aglutina todos los fenómenos descritos en este trabajo a propósito del diario literario y anticipa su consideración como género» (Luque, 2019, p. 201).

huérfana de madre a los 16 años y casada de inmediato, su embarazo, su separación y su enamoramiento de otro escritor. (Gracia, 2016)

Serán María Pilar Rodríguez y Rocío Badía quienes adviertan que, si en «A la conquista de una voz propia» (2010) Lindo reflexionaba sobre lo complicado que es conseguir una voz verdadera, en *Noches sin dormir* consolida lo que en *Lugares que no quiero compartir con nadie* inauguró, es decir, la puesta en práctica del ejercicio literario con la voz más auténtica de la autora, que en novelas anteriores a 2011 quedaba tras una máscara con la que se protegía de las conexiones que se establecían entre personajes y su propia biografía, aunque con *Lo que me queda por vivir* no pudiera escapar al rastreo de la crítica. Pero es en los «cuadernos de Nueva York» donde se produce una identificación plena entre narradora y autora:

[...] lo que resulta significativo es la transición de la voz narrativa desde sus novelas anteriores (*El otro barrio*, *Algo más inesperado que la muerte* y *Una palabra tuya*), en las que en diversos grados se podía hablar de cierta presencia autoficcional de la autora en la voz narrativa por incluir aspectos, espacios, motivos, personajes o elementos ficcionales cercanos a lo autobiográfico, hasta la identificación plena y abierta de la narradora con la autora en estas dos obras que aquí se estudian. [...] En efecto, es posible identificar a la narradora cuando describe sus experiencias al preparar el programa radiofónico en el que participa desde hace años [...] o incluye con sus nombres propios a su marido y a sus hijos, de modo que, si bien siempre existe un elemento ficcional en toda obra literaria, se aproxima más que nunca a la persona real, Elvira Lindo, que firma estos dos libros. (Rodríguez y Badía, 2019, pp. 284-285)

La segunda característica sobre la que la crítica se detuvo (Manrique, 2015, Rodríguez y Badía, 2019 y Pérez-Carbonell, 2020) fue la conexión con el arte fotográfico que Lindo establece en su diario, pues con las sesenta imágenes que tomó durante el periodo de escritura crea también «una lectura paralela al complementar la narración, una sucesión de episodios e historias humanas con vida propia» (Manrique, 2015).

Pero lo más problemático ha sido delimitar la tipología literaria de *Noches sin dormir*. Jordi Gracia en una crítica para *Babelia* el suplemento literario de *El País*, definía *Noches sin dormir* en términos de «diario de autora sin miedo» puesto que «la tímida inclusión de la incertidumbre de la literatura» que Lindo refleja emerge como un tema central a lo largo del diario, del mismo modo que «la metáfora involuntaria del insomnio» opera como «hilo conductor o leve pauta desasosegante» (Gracia, 2016). Lucie Paratte (2019, p. 90) reflexiona sobre el hecho de que *Noches sin dormir* esté situado desde un primer momento en el marbete del diario íntimo para cuestionarlo y apostar por la interpretación de «un pacto de lectura ambiguo que está a medio camino entre la ficción y la autobiografía». Si bien Paratte consideraba que *Lugares que no quiero compartir con nadie* poseía mayor proximidad hacia la literatura de viajes, también inserta en la escritura testimonial, la categorización de *Noches sin dormir* le parece más problemática. Esto ocurre, según Paratte, porque en este diario Elvira Lindo se aproxima al género de la autobiografía cuando narra «recuerdos de su infancia», pero lo que defiende es que *Noches sin dormir* responde a un texto de autoficción dada la presencia de «técnicas anti-cronológicas: monólogo interior como resultado de la asociación de ideas, yuxtaposición de secuencias según un orden arbitrario, interpolación de visiones imaginarias, inserción de fotografías, [...] retrato y biografía de terceros» (Paratte, 2019, p. 91).

Pero, por encima de ello, lo que lleva a Paratte a decantarse por la categoría autoficción es el hecho de que Lindo esté construyendo en su diario una imagen de Nueva

York influida por la representación que otras artes han creado de la ciudad. Esas «referencias artísticas» –al cine, la música o la pintura– a las que Lindo hace alusión se mezclan con la propia imaginación y la biografía de la autora hasta convertir *Noches sin dormir*, según Paratte (2019, p. 94), en una autoficción «a medio camino entre géneros», desde su punto de vista, «la mejor manera de representar esta urbe tan diversa e inabarcable, que aparece como un universo múltiple».

Marta Pérez-Carbonell sigue la estela de Lucia Paratte y en su ensayo de 2020, cuyo título ya revela su intención de desentrañar la hibridación de géneros literarios que Lindo lleva a cabo en su diario, propone la lectura de *Noches sin dormir* como una experiencia de «realidad filtrada por la ficción» que el lector solo percibirá si contempla la narración «a la luz de la teoría del mestizaje de géneros», desligándose así por completo de la intención de la propia autora, o sea, reivindicar su libro como un diario del último invierno que pasa en la ciudad, sin mayores pretensiones (Pérez-Carbonell, 2020, p. 348). En cualquier caso, la perspectiva de Pérez-Carbonell es interesante porque sostiene que Lindo ha puesto a sus lectores al servicio de un «experimento literario» ya que no solo ha escrito lo que diariamente le ocurría en los meses del frío neoyorquino, sino que les ha invitado a que corroboren que lo que cuenta es real, y lo hace interactuando con ellos a través de sus redes sociales, especialmente en su perfil de Instagram donde el lector podrá encontrar imágenes de lugares y acontecimientos que la escritora ha reflejado en su diario (Pérez-Carbonell, 2020, p. 351).

No obstante, en desacuerdo con Paratte, Pérez-Carbonell considera impreciso etiquetar *Noches sin dormir* en la categoría de autoficción ya que, entre otras cosas, el libro se presentó como diario y no como novela. Pero eso no quiere decir que *Noches sin dormir* no pueda ser un ejemplo de «figuraciones del yo» estudiadas por José María Pozuelo Yvancos¹⁶, ya que se distancia de las columnas de opinión porque éstas no tienen coherencia narrativa y se aleja también de la crónica de viajes –es decir, *Lugares que no quiero compartir con nadie*– porque aquí la realidad urbana que describe está condicionada por la ficción sobre Nueva York que ha incorporado a su inconsciente. Lo explica así:

En *Noches sin dormir*, al contrario que en la crónica urbana, la ciudad se convierte a menudo en un lugar en el que sus ficciones son más patentes que su realidad, cuestionando así los límites que separan a ambas, y es justo aquí donde radica su originalidad y la principal diferencia entre este diario nocturno y *Lugares*. (Pérez-Carbonell, 2020, p. 355)

En definitiva, Pérez Carbonell (2020, pp. 366-367) apostilla que aunque el texto se presentara como un relato sincero y los lugares y experiencia retratados pudieran corroborarse en las redes sociales de Lindo, *Noches sin dormir* es un «experimento literario» de gran complejidad por la construcción que la escritora hace de un «yo autorial ficcionalizado» situado «dentro de un modelo íntimo en el que la ficción se superpone al paisaje» que la ubica a «la vanguardia del panorama contemporáneo español en lo que se refiere al mestizaje de géneros».

Aun reconociendo la novedad que supone este debate y teniendo en cuenta que la interpretación de *Noches sin dormir* podría ser susceptible a un estudio desde la perspectiva de la autoficción así como desde el punto de vista de la hibridación de géneros en las llamadas «figuraciones del yo», tomaremos partido por la apreciación primera que Jordi Gracia hizo en su crítica en *Babelia*. El especialista en la literatura autobiográfica y el estudio de los diarios introduce este libro de Elvira Lindo en el compartimento del diario.

¹⁶ Se refiere a *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, publicado en 2010 a través de la Cátedra Miguel Delibes.

Pero no simplemente como diario. Él lo llama «diario de autora» (Gracia, 2016). En esta perspectiva nos situaremos yendo un poco más allá gracias a las significativas aportaciones de Álvaro Luque Amo, tanto en sus publicaciones científicas como en su tesis doctoral.

Antes de nada debemos aclarar qué se entiende por diario. Como explica Anna Caballé (2012, p. 59) parafraseando las sentencias de Lejeune en su obra *Un journal à soi*, un diario es «una huella en el tiempo [...] que se transforma en vida en la medida en que se formaliza, que se interpreta, al seleccionar algunas de las muchas vivencias posibles» por lo que el elemento más «decisivo» de la escritura de los diario es «la temporalidad» que, como veremos, es fundamental para distinguir *Noches sin dormir* de otros textos similares de Elvira Lindo –nos referimos a *Lugares que no quiero compartir con nadie*–.

Como ocurría en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), en este libro también testimonia, en el capítulo que corresponde al mes de febrero, el instante en que decide el título que le daría a su diario: «mi nuevo libro se va a llamar *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*» (Lindo, 2015, p. 118). Pero es mucho antes en la narración cuando Elvira Lindo (2015, p. 67) explica que lo que está escribiendo en esos momentos es un diario «casero» y «nocturno» escrito para paliar el «insomnio persistente» que padeció los meses de invierno en el que pese a plasmar su intimidad no hará un retrato de su intimidad sexual al estilo de Anaïs Nin, algo que Álvaro Luque (2019, p. 182) considera más propio «del escándalo que de mostrar su verdadera intimidad». Lindo concibe el diario como un tipo de texto que le exige una disciplina para, durante cada noche, escribirlo a la par que Muñoz Molina hace también anotaciones su diario: «estamos ahora, ahora mismo, cada uno escribiendo nuestro diario en un cuarto» (Lindo, 2015, p. 68). En su caso es la primera vez que lo hace, pero Muñoz Molina, explica, lleva más de veinte años «registrando su vida y la mía cada noche» (Lindo, 2015, p. 68).

Ahora bien, ¿es *Noches sin dormir* un diario íntimo? Álvaro Luque sostiene que hay cierta ambivalencia a la hora de hablar del diario, pues se le suele añadir la etiqueta «personal» o «íntimo» en muchos casos. Si siguiéramos las tesis de Laura Freixas, el diario íntimo es aquel que cuando nace no existe en la mente de su creador la voluntad de publicarlo, sino que son textos que aparecen en el mercado editorial de manera póstuma (Luque, 2019, p. 128). No es este el caso del diario de Elvira Lindo, pues el libro salió al mercado a los pocos meses de que ella pusiera fin a su escritura. No es posible certificar si durante el proceso de creación la autora pensó en algún momento en publicarlo o si fue una decisión tomada a posteriori, pero al menos, según la limitadora definición de Freixas, el diario de Lindo no posee la cualidad que lo catalogaría como íntimo, es decir, la publicación póstuma. Por otro lado, Álvaro Luque define el «diario personal» como un texto que no posee etiquetas tan restrictivas, sino que es una «forma abierta» en la que su creador narra de forma autobiográfica aspectos de su vida con una estructura muy clara a partir de entradas fechadas «que construyen la personalidad de un Yo diarístico que justifica el apelativo de personal» (Luque, 2019, pp. 129-130). De este modo, al ser una «forma abierta», Luque plantea la hipótesis de que quizá lo que conocemos como «diario íntimo» más bien corresponde a una «modalidad temática del diario personal» entre las cuales figura el «diario de escritor», y aquí llegamos a la etiqueta más acertada que se ha colocado sobre *Noches sin dormir* (2019, p. 131).

Decíamos que Jordi Gracia consideraba que este libro de Elvira Lindo respondía a un «diario de autora» (2015), es decir, un tipo de texto que según Álvaro Luque, a partir

de las teorías de Braud en *La forme des jours* (2006), tiene como motivo central «la creación literaria» o registrar «ideas y pequeños proyectos que prefiguran obras literarias futuras» (Luque, 2019, pp. 135-136).

No se da exclusivamente esta circunstancia *Noches sin dormir*. Es cierto que habla sobre el oficio de la escritura, pero también sobre la realidad circundante, sobre el clima de esos meses en Nueva York, sobre la vida que ocurre tras las paredes de su casa que bien podría parecer una suerte de confinamiento, sobre las experiencias vitales que han hecho de ella quien es hasta ese momento, sobre familiares, amigos, los miedos, las inseguridades y las ansiedades. Es un diario de autora, pero también es un diario íntimo en cuanto Luque (2019, p. 185) define la intimidad como una representación de la vida de la escritora que no es «falsa, ni mentirosa, ni tampoco verdadera; la intimidad del diario personal es literaria».

Y aquí llegamos al quid de la cuestión, el adjetivo «literario». Álvaro Luque cita el asentamiento del término que Jordi Gracia acuña en «La virtud del intruso. El dietario del escritor (Segunda parte, 2000-2017)» (2018). Explica el autor que Jordi Gracia utilizaba frecuentemente el término con el que define el diario de Elvira Lindo, «diario de autor», junto con el de «dietario», pero en su trabajo de 2018 habla de «diarios literarios», y es esta la perspectiva que Luque desarrolla en su tesis doctoral y que más hace encajar en una delimitación genérica el diario de Elvira Lindo porque «este término es capaz de superar los inconvenientes de términos como diario íntimo y diario de escritor» (Luque, 2019, pp. 137-139).

Sostiene Luque (2019, p. 150) que el diario literario posee un «doble estatuto, referencial y performativo, que le permitiría ser leído como real y ficcional al mismo tiempo, y que por lo tanto justificaría su lectura desde la literatura». Si recordamos las hipótesis de Lucie Paratte (2019) y Marta Pérez-Carbonell (2020) sobre las cualidades que convertirían *Noches sin dormir* en un ejercicio de autoficción, por un lado, o de mestizaje de géneros, por otro lado, probablemente la tipología «diario literario» conciliaría el debate terminológico. En cualquier caso, optamos por esta categoría porque al quedar «demostrada la naturaleza retórica de lo íntimo», Álvaro Luque prefiere «la definición de diario literario como definición aglutinadora de todos los elementos literarios que forman el diario personal interpretado desde esta perspectiva; elementos entre los que se incluye el espacio íntimo» y, en el caso de Lindo, el espacio de la reflexión sobre el oficio literario (Luque, 2019, p. 186).

Los elementos que convierten un «diario personal» en un «diario literario» según Álvaro Luque son los que diferencian las obras de ficción de las obras de no ficción, es decir, la perspectiva de quien narra los acontecimientos, el cronotopo, los personajes o el estilo (Luque, 2019, pp. 191-196). Elvira Lindo va reuniendo en *Noches sin dormir* bastantes características del diario literario. Como decíamos, es un «diario de autora» porque reflexiona sobre el ejercicio literario, y es un «diario íntimo» porque aborda el retrato de su intimidad familiar y personal. La perspectiva narradora es, en efecto, homodiegética y autodiegética puesto que Elvira Lindo es el centro de la narración, voz narrativa y protagonista (Luque, 2019, p. 191).

El elemento de los personajes se aplica también al estudio de *Noches sin dormir* ya que estos actores acompañan a Lindo en su rutina diaria y ubican a la autora, narradora y protagonista, en el centro «del diario literario», pues Antonio Muñoz Molina, Miguel, Elena y el resto de amigos y familiares de la autora «están modelados a partir de la voz en primera persona» (Luque, 2019, p. 196), por lo que están retratados desde la subjetividad

de la narradora, desde la relación que Lindo mantiene con ellos. Juan Marqués en su reseña para *Revista de Libros* fue el único crítico que advirtió el peso que tienen los individuos que junto a la autora-narradora-personaje componen la narración:

El *casting* de secundarios de este libro es formidable: el peluquero Dani, el sereno Jimmy, el investigador Lorenzo, el profesor de conversación Dave, la «profesional de la limpieza» Rubiela, el escritor-camarero Julian Tepper, el amigo Mark y su loro Tucker, Colm Tóibín, Norman Marea, Fernando Vallejo. (Marqués, 2016)

En cuanto al cronotopo, el espacio es un elemento que está muy presente por las constantes alusiones a Nueva York, aunque en distintos pasajes la voz narradora se sitúa en Madrid, Suecia o Washington (Luque, 2019, p. 193-194). Pero quizá el más determinante es el tiempo pues marca el principio y el fin de su narración, fechado a partir de entradas de diario que «le otorga un ritmo al relato diarístico, un ritmo fragmentado» y con recurrentes figuras como «la analepsis» por cuanto viaja a su pasado. Decíamos al principio de este capítulo que, según Anna Caballé (2012), la temporalidad es fundamental para identificar un diario. En *Noches sin dormir* puede certificarse no solo comprobando las fechas y las entradas del diario, sino que la misma autora da al lector las claves exactas sobre el tiempo de escritura de esas páginas, que no es sino el mismo tiempo que su voz autobiográfica recrea a lo largo de la narración: «Comencé este diario el 16 de enero y lo terminé el 16 de mayo de 2015. Sólo unos días de primavera nos fueron concedidos; por tanto, son los recuerdos de nuestro último invierno en Nueva York» (Lindo, 2015, p. 223). Muchas de las características de *Noches sin dormir* son compartidas con *Lugares que no quiero compartir con nadie*. En efecto, ambos libros responden a un tipo de escritura autobiográfica, pero es el tiempo representado a partir de las fechas, de las entradas propias de un diario, lo que determinará la diferencia entre estos dos libros testimoniales.

Con todo, este repaso por la teoría de Álvaro Luque en busca de paralelismos entre su «diario literario» y *Noches sin dormir* no solo nos ayuda a tipificar el libro de Elvira Lindo en el marbete de la escritura diarística y proponer una resolución al debate terminológico que en los últimos años ha suscitado. También nos vale para reivindicar su lugar en una nómina de diarios literarios publicados entre 2015 y 2019 que el mismo Álvaro Luque realiza en su tesis doctoral sin una sola alusión a *Noches sin dormir*:

Desde el año 2015 y hasta 2019, pueden destacarse las publicaciones de los siguientes diarios de autores españoles: Iñaki Uriarte publica *Diarios (2008-2010)* (2015); Concha García, *Los antiguos domicilios* (2015); Andrés Sánchez Robayna, *Mundo, año, hombre* (2016); Kepa Murua, *Los sentimientos encontrados* (2016); Salvador Pániker, *Adiós a casi todo* (2017); Eduardo Laporte, *Diarios (2015-2016)* (2017); Laura Freixas, *Todos llevan máscara* (2018); Andrés Trapiello, *Diligencias* (2018); José Luis García Martín, *Hablando claro* (2019); Marcos Ordóñez, *Una cierta edad* (2019); Miguel Sánchez-Osti, *Rumbo hacia no sé dónde* (2019); Miguel Ángel Hernández, *Aquí y ahora. Diario de escritura* (2019). (Luque, 2019, pp. 211-212)

Doce diarios literarios escogidos según el criterio cronológico, suponemos. La fecha que abre el corpus es el año 2015, el mismo en que sale el diario de Elvira Lindo al mercado editorial. No es un diario que pasara desapercibido por parte de la crítica. Probablemente haya recibido más atención tanto de la crítica periodística como de la académica que algunos de los citados por Luque. Incluso fue reseñado por Jordi Gracia, que a lo largo de la tesis doctoral es postulado como maestro del doctor. Lejos de considerar

que ha sido un olvido intencionado por parte del crítico, esta ausencia confirma la hipótesis que queremos confirmar. La crítica literaria española sanciona al escritor que explora más allá de un único género literario, la riqueza de su obra más que favorecerle, le diluye hasta convertirse en un ente invisible en los estudios literarios. Mucho más agresiva es esta sanción cuando se trata de una mujer escritora. Lo explica Elvira Lindo en sus textos autobiográficos. Lo veremos más adelante.

2.4. El autorretrato como resumen de una trayectoria literaria

Finalmente, en el año 2018, Lindo publica *30 maneras de quitarse el sombrero*, que es un compendio de veintinueve ensayos sobre mujeres que han influido en la vida y obra de Lindo y, como colofón, un autorretrato. Será ese texto, titulado *Autorretrato. Una mujer inconveniente* la última muestra de nuestra selección. Originalmente, el texto fue un monólogo que Lindo pronunció en la VII Edición del Festival Internacional de Literatura y Arte con Humor de Bilbao, el Festival Ja!, en 2016¹⁷, pero en la versión de 2018 podemos encontrar algunos aspectos en los que la escritora profundiza mucho más. Aborda el retrato de su infancia, el vínculo con sus padres, la relación tormentosa entre la crítica literaria y sus obras *Manolito Gafotas* y *Tinto de verano*, disertaciones sobre el humor desde una perspectiva feminista y la reivindicación de sus inconveniencias, tan señaladas por algunos críticos que vieron en sus textos demasiada transgresión, como seña distintiva de su producción literaria.

El profesor José María Pozuelo Yvancos (2006, p. 27) define el autorretrato en *De la autobiografía: teoría y estilos* como «una forma ensayística, que no adopta la narración y tampoco la forma de temporalización reconstructiva de una vida en un sucederse temporal y narrativo». Elabora esta definición a partir de la teoría elaborada por Phillippe Lejeune en el ensayo «El pacto ambiguo» (1975).

En cualquier caso, el autorretrato de Elvira Lindo no se ajusta con firmeza a esta categorización de Lejeune y Pozuelo Yvancos. ¿Por qué? La escritora repasa en su texto la vida de una niña graciosa que quiso ser seria y respetada, una niña que acabó por convertirse en una mujer que reivindica su libertad, su inconveniencia y su compromiso feminista. Quizá por ello, una de las primeras críticas que salen a la luz de este *Autorretrato* – recordemos, incluido en *30 maneras de quitarse el sombrero*– ahonda en su tipología literaria. Es el caso de la crítica de Mikel Segovia, quien para la revista literaria *Zenda Libros* describe el texto de Lindo en términos de «una suerte de autobiografía mínima» donde la escritora «da noticia de sí misma y de la poética (o poéticas) a las que ha venido dando cuerpo a lo largo de su trayectoria» (Segovia, 2018). No es de extrañar, además, que el crítico valore de este autorretrato el valor de su creadora al adentrarse «en dos trastiendas, la de su vida y la de su propia obra, que pocas veces ha frecuentado, justamente por esa querencia suya a fijarse en los demás antes que en sí misma» (Segovia, 2018).

Así, Mikel Segovia (2018) establece como resultado de la relación hermenéutica establecida a lo largo de la lectura del texto que Elvira Lindo «no solo escribe, sino que reflexiona mucho sobre su propia posición en el mundo», incidiendo una vez más en el valor autobiográfico e introspectivo. Estas palabras sobre el autorretrato de Lindo encajan más en la definición que Anna Caballé da sobre el término a propósito de la literatura de

¹⁷ La VII edición del festival, celebrado entre los días 28 de septiembre y 9 de octubre de 2016 contó con la presencia de importantes firmas del humor, como John Cleese, James Rhodes, Rosa María Calaf, Marta Sanz o especialistas como Francisco Rico. El monólogo que Elvira Lindo interpretó el 29 de septiembre en la sala BBK puede visionarse en <https://www.youtube.com/watch?v=16PnphgYdr0&t=1823s>.

Umbral –según la profesora, no es autobiografía lo que él escribe, sino un autorretrato literario– en *Francisco Umbral: el frío de una vida*:

El autorretrato literario va y viene entre la generalidad y la particularidad, lo íntimo y lo público, el desnudamiento y el compromiso social. [...] en el autorretrato cabe todo: recuerdos, gustos, vicios y repugnancias, pasiones, hombres, mujeres, miedos, enfermedades, temores, lecturas, amistades, fantasmas, amores decepciones..., todo cabe en el autorretrato convenientemente roturado, ironizado, hiperbolizado, dramatizado. (Caballé, 2004, p. 50)

Por último, Ovidio Parades (2018) ve en este texto un enfrentamiento de Lindo contra sí misma poniéndose «ante el espejo, ante el papel, ante los lectores» mediante un tono «entre melancólico y humorístico». Observa en la voz de Elvira Lindo una suerte de hibridez ya que en ocasiones se encamina hacia «la reflexión» y otras hacia «la confianza», y es en el tono confesional donde Parades contempla la vulnerabilidad que Lindo expone ante sus lectores, la necesidad «de sentirse querida, comprendida, arropada, respetada» que no es expresada con queja sino con «mucha ternura» (Parades, 2018).

Pero antes de pasar al siguiente capítulo, veamos cómo en los textos que a continuación conoceremos, la escritora también reflexiona sobre el propio ejercicio de la escritura autobiográfica. El viaje que Lindo realiza a lo largo de los dieciocho años que ocupa el corpus testimonial escogido revela la evolución de una escritura pudorosa a una mayor confesión.

La profesora Anna Caballé advirtió en un artículo de 1991 donde analiza los «Apuntes biográficos» que Emilia Pardo Bazán incluyó en el prólogo a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (1886) que ya en el siglo XIX la expresión de lo más íntimo en la escritura autobiográfica de las mujeres no solo exigía valentía sino también resignación porque para ser consideradas y reconocidas por lectores y críticos habían de disponer de «un yo público, instalado y reconocido socialmente» que tuviera la potestad suficiente para narrar la intimidad, aunque esto en ocasiones no fuera suficiente, como es el caso de Rosalía de Castro, cuya confesión de lo íntimo en *En las orillas del Sar* fue prácticamente ignorada y «nadie habló entonces del libro, nadie reparó en la importancia de estos versos tan reveladores de Rosalía» (Caballé, 1991, p. 160).

Sin embargo, aunque los textos confesionales de las escritoras no interesaran y carecieran, a juicio de los críticos, de cualquier valor estético, es cierto que el canon había forzado a que cuando las mujeres escribieran lo hicieran indiscutiblemente sobre la «expresión de lo personal, de lo íntimo» y así, como apunta Nadia Mékovar-Hertzberg (2015, p. 23), poder excluirlas «no de la literatura sino de los géneros literarios que suponen un contacto más directo con la esfera pública: ensayo, teatro, panfletos, caricaturas, etc.».

Ante este encasillamiento de la voz literaria de las mujeres en un lugar subsidiario que permitiera la inmovilidad del orden masculino establecido, es comprensible que las mujeres no hayan sido las más prolíficas hasta el siglo XX en la escritura de «géneros literarios de la intimidad (y en particular los diarios y las memorias)», quizá como una reacción o una renuncia voluntaria a que su obra fuera devaluada, a que generara «un interés estético escaso» y acabaran introduciéndose en «los marcos asignados» del lugar que se asignaba a las mujeres en la literatura en un lugar secundario (Mékovar-Hertzberg, 2015, p. 40).

Podemos ver en «Ser compañera» (2000c, pp. 17-18) que Elvira Lindo confesaba tener ciertos reparos y temores a que sus palabras fueran interpretadas como un acto impúdico de confesión de su intimidad. Así se excusa ante el lector porque explica no sentirse autorizada y «aunque me merecen mucha admiración aquellas personas que cuentan

lo más personal, yo no creo que haya llegado a ese momento en mi vida en que pueda contar lo íntimo». La razón principal que alude es la siguiente: «Me vence el pudor» (2000a, p. 18).

En este caso se suma la circunstancia a la que Anna Caballé se refiere en «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)» (1998). No es otra que si «la escritura autobiográfica supone un ejercicio de autoestima y valoración de la propia subjetividad», en el caso de las mujeres «muy difícilmente» veremos esta expresión «en etapas anteriores a su emancipación» (Caballé, 1998, p. 111). La emancipación de Elvira Lindo no es, efectivamente, la que consigue la mujer a nivel social, sino la que tiene que ver con la aceptación de sí misma como escritora que en cierto modo se da tras el reconocimiento justo por parte de la crítica literaria, un sector del mundo de las letras que hasta el año 2000, cuando su carrera literaria no había superado la década, la había encasillado en dos espacios marginales: la «literatura menor» y «la mujer de», como si el propósito hubiera sido marcar desde el principio a la escritora con una infantilización que impediría su libertad y ser tomada en serio.

Diez años después en el ensayo «A la conquista de una voz propia», vemos cómo poco a poco va expresando lo que hasta el momento no se había atrevido y como consecuencia reflexiona sobre la fase creativa en la que muchos escritores cuentan lo más personal, especialmente la reconstrucción de su experiencia infantil. Elvira Lindo confiesa sentir una gran admiración por el género «memorialístico», pero también reconoce que, como le ocurre con la literatura humorística, «me rindo con lo que suena a verdadero y sufro en cuanto detecto notas falsas»; por ello, aunque en *Lo que me queda por vivir* (2010), novela con la que se adentra en este terreno, diera un gran paso al usar como trama una experiencia autorreferencial reconstruyendo literariamente los años de su juventud, Elvira Lindo reconoce que es habitual que en este tipo de escritura «el pasado al transformarse en material literario se embellezca, adopte tonos sepia y se corra el peligro de que cada acontecimiento azaroso cobre un sentido simbólico»¹⁸ (Lindo, 2010, p. 197). «A la conquista de una voz propia» es un texto autobiográfico en el que explica qué material de su propia biografía ha utilizado para crear una obra de ficción, y aunque afronta la escritura del ensayo con pretensiones de objetividad y con el propósito implícito de que lectores y críticos creen que solo utiliza «lo íntimo» como material novelesco, tanto en el ensayo como en la obra de ficción, es difícil escapar al relato de la intimidad cuando se aborda la expresión de la propia vida.

He aquí la circunstancia a la que M^a Ángeles Hermosilla se refiere, a partir de las teorías de Laura Freixas, en su reciente estudio sobre el diario íntimo de Marga Gil Roësset (2020). La autora explica que, ante las diversas problemáticas que suponen para las escritoras la expresión de lo íntimo en los géneros autobiográficos, muchas mujeres decidieron reflejar «los aspectos de su intimidad en la ficción» tras una máscara que les sirviera además de escudo, mientras que «reservan lo más personal para el diario» que, según Freixas, si aborda la cuestión de la intimidad, ha de ser escrito «en secreto y sin ánimo de publicarlo» (Hermosilla, 2020, p. 127).

Pero lo íntimo no solo ha de estar enmascarado en la ficción o expuesto en el diario. Veremos que en los ensayos autobiográficos de Elvira Lindo, aunque la voz pretenda

¹⁸ Esta reflexión es muy similar a un monólogo interior que tiene Antonia, la narradora y protagonista de *Lo que me queda por vivir*, una coincidencia que refuerza mucho más la autorreferencialidad que hay en esta historia y la idea de que sus voces son muy similares. En la novela, Antonia pronuncia esta frase: «El recuerdo todo lo literaturiza, lo sé, la nostalgia embellece lo perdido y crea símbolos donde no los hay, pero ese temor a la cursilería no debiera tampoco convertir en prosaico lo que fue conmovedor» (p. 248)

abordar la construcción de su relato profesional y por tanto se sitúa desde el lugar que ocupa en el mundo público, se escapan sutilmente las alusiones a la intimidad. En 2011 se adentra de cara al mercado editorial en el territorio de las escrituras del yo, en una primera persona que es la suya, la de la autora que firma el texto. Aunque no es un caso de escritura memorialística en el sentido estricto del término, en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) ofrece un retrato confesional, en ocasiones íntimo, siempre velado tras la descripción de Nueva York, la ciudad que no es sino un pretexto a través del que habla de su pasado y del presente en que escribe esas páginas.

Podríamos afirmar que cuatro años después Elvira Lindo se siente ya autorizada para hablar de la intimidad. Lo hace sin la máscara de un personaje ficticio, sin retratar el paisaje urbano como pretexto. *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York* (2015) es un diario literario donde se advierte un fuerte tono confesional. Al no ser unas memorias, el relato no se basa en una reconstrucción del pasado, aunque haya momentos de retrospectiva. Como diario que es, responde a una certificación del presente. Si en «Ser compañera» advertía del pudor que sentía al abordar algo tan íntimo como es el amor, por si era interpretado en términos de confesión desvergonzada, en *Noches sin dormir* (2015) siente también cierta vergüenza. En este caso se plantea si ha de testificar o no, por lo íntimo y casero del diario, su vida sexual. Así, sentencia la escritora, «no encontrará el lector en estas páginas alguna de sexo», y lo evita porque el sexo le parece algo «difícil de contar, y más todavía si ese deseo es una consecuencia del amor», pero sobre todo porque es consciente de que sobre ella pesa también ese mandato cultural según el cual resulta incómodo que «una mujer madura» hable de su vida sexual porque «el sexo tiende a imaginarse inexistente en una mujer en sus cincuenta», por lo que afirma «que se trata de una autocensura» de la que no se siente orgullosa dado que «la escritura siempre ha de ser valiente, aunque a costa de eso una se muestre desnuda» (Lindo, 2015, pp. 67-68).

En esta cita no solo expone sus limitaciones a la hora de escribir un texto confesional, sino que también da evidencia de su perspectiva feminista al abordar algunos mitos machistas que van saliendo al paso durante la narración de su día a día, y si el espacio íntimo en la escritura autobiográfica –en este caso, el diario literario– es un «constructo textual más», como bien apuntó Álvaro Luque, en el caso de las escritoras se ha de tener muy en cuenta cómo influye el peso de una educación patriarcal, los estereotipos que algunas no quieren reproducir; en suma, una menor libertad de actuación que la del autobiógrafo masculino:

La intimidad en el diario personal se entiende entonces como una construcción, como una creación que acomete el ser humano cuando verbaliza su pensamiento íntimo y que, frente a la intimidad original, resulta un artificio manifiesto. Lo íntimo en un diario personal no es lo íntimo, sino una reproducción de lo íntimo; una idea que parece evidente, pero que debe matizarse. (Luque, 2018, p. 185)

En definitiva, Anna Caballé (1998, pp. 136-137) decía a finales del siglo pasado que el feminismo nortamericano venía exigiendo «una transformación de la escritura autobiográfica femenina», hasta el momento caracterizada por la amabilidad o la nostalgia, en pos de la expresión de «la propia vida afrontando el sufrimiento, la rebeldía» o «la incorporación a la vida pública», algo que en las autobiografías de mujeres del siglo XX que Caballé estudia ya empezaba a estar presente. En los textos autobiográficos de Elvira Lindo se dan estas temáticas, muchas de ellas son compartidas y se repiten, pero vemos cómo se esas mismas experiencias se van abriendo a una mayor confesión según el medio que habitan dentro del marbete «escrituras del yo». La voz autobiográfica de Elvira Lindo

fluye desde el ensayo autobiográfico hasta el autorretrato pasando por la crónica y el diario para componer un testimonio que se enfrenta algunas barreras patriarcales. El testimonio de Elvira Lindo en estos textos es rebelde y valiente por la expresión del miedo, la soledad, la ansiedad, la frustración o la denuncia a las discriminaciones de la vida pública por el hecho de ser mujer.

Ahora sí, empecemos por el análisis de sus textos autobiográficos que nos permitirán un mayor acercamiento a la figura de Elvira Lindo.

El oficio de la escritora. Textos autobiográficos

1. Retrospección e introspección: infancia y experiencia femenina¹⁹

1.1. El despertar de la vocación

En algunos textos de carácter crítico y ensayístico²⁰, Elvira Lindo ha revelado que fue a los nueve años cuando sintió la llamada de la vocación literaria. Lo veremos a continuación, pero no por ello hay que pasar por alto los años previos donde la destreza literaria se dejaba entrever en los juegos infantiles. En «A la conquista de una voz propia» (2010b), Elvira Lindo narra que a través de la imitación de lo que veía en el cine o la televisión y lo que leía fue como entrenó su capacidad para la imaginación de historias que años después convertiría en su oficio: «Hablabo tanto sola mientras jugaba, tenía tal capacidad de juego que creo que todo lo que he hecho en la vida se lo debo a esa facilidad para crear situaciones y personajes que me entretuvieran» (Lindo, 2010b, p. 198).

Inevitablemente, en este viaje hacia el origen de su vocación literaria aparece el recuerdo de la figura materna y la paterna. En el mismo ensayo, Lindo cuenta que el interés por la lectura fue consecuencia de imitar a sus mayores, quienes, pese a no dedicarse a la literatura en ninguna de sus distintas manifestaciones, eran ávidos lectores. Cada uno fue lector al modo en que la rígida educación de los años de la posguerra había delimitado. Lo explicaba Pérez Acosta en 2002, la ideología franquista ensalzó el papel de la mujer tradicional como madre y esposa recluida en el espacio doméstico (p. 5) y de este modo se reactualizaron los estereotipos femeninos sobre el recato, la sumisión, ser una buena esposa y buena madre, en definitiva. Se trajo de nuevo el tópico de la pureza femenina y la negación del placer sexual, y la Sección Femenina²¹ fue muy eficaz en establecer cuál sería la educación sentimental de las mujeres, que se divulgaría a través de la literatura de quiosco y la radio. Por eso, la madre de Elvira Lindo fue lectora de novela rosa, y probablemente escucharía los seriales radiofónicos y toda una serie de manifestaciones de la

¹⁹ Algunas conclusiones a las que llegamos en este capítulo fueron plasmadas en el capítulo 17 de *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, editado por Eva Moreno Lago en Dyckinson. Lleva por título «La valerosa joven que quería ser escritora: feminismo y escritura en la producción ensayística de Elvira Lindo» (pp. 205-217).

²⁰ Por ejemplo, Elvira Lindo hace alusión a esto en el capítulo de *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018) dedicado a Louisa May Alcott titulado «Os juro que la vi», texto que originalmente fue publicado en *El País* el 25 de abril de 2010.

²¹ Para conocer en profundidad de qué manera la Sección Femenina influyó en la educación de las mujeres nacidas en la dictadura, puede consultarse *Género, mujeres, trabajo social y sección femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista* de Amalia Morales Villena (2010), donde dedica amplios capítulos a contextualizar el surgimiento y el modus operandi de esta organización falangista.

cultura que el franquismo impuso para configurar el carácter dócil, débil y dependiente de las mujeres (Larumbe, 2004, pp. 17-22). Veámoslo en palabras de Elvira Lindo:

Mi madre siempre fue lectora de novelas y mi padre, que sentía como muchos hombres pudor a la hora de dejarse llevar por una ficción sentimental, leía biografías de grandes hombres, novelas de fugas de cárceles o ese tipo de ensayos extravagantes sobre la vida en otros planetas o los fenómenos sobrenaturales. (Lindo, 2010, p. 198)

Vemos en el artículo de Bettina Pacheco sobre la autobiografía femenina que las escritoras suelen recurrir de manera significativa a la infancia, pero especialmente a «la escena de lectura en la que se desenvuelve, por lo general, una lectora tan voraz como precoz» (Pacheco, 2004, p. 409). Lo vemos también en el caso de Emilia Pardo Bazán, como apuntó Anna Caballé (1991, p. 161), quien en sus «Apuntes biográficos» relató su «primer recuerdo literario» fechado a la edad de siete años, que sin embargo estaba más relacionado con la escritura de sus primeros versos que con sus lecturas primeras. En el caso de Elvira Lindo, la lectura determinante fue la novela *Mujercitas* (1869) de Louisa May Alcott. Fue el regalo de Reyes que recibió el primer año que pasaron viviendo en Palma de Mallorca. Con la perspectiva de la mirada adulta, Elvira Lindo se siente heredera de una tradición de escritoras que deben a la autora bostoniana del siglo XIX el descubrimiento temprano del oficio de la escritura, ya que *Mujercitas* «ha inspirado a tantas generaciones de niñas contagiándoles sueños de independencia y transmitiéndoles no sólo la necesidad de tener coraje sino la felicidad que el coraje proporciona» (Lindo, 2010, p. 199).

Para Lindo, May Alcott no solo fue pionera en la creación de un personaje femenino heroico que quería dedicarse a la escritura, la mítica Josephine March, sino que además ocupa un lugar privilegiado en su educación literaria. Esa importancia radica en que puso ante sus ojos una entidad que hasta el momento desconocía, la figura de la autoría de los textos. Así lo explica: «fue Miss Alcott quien me proporcionó una información decisiva: los libros estaban escritos por alguien» (2010, p. 199). Y así, como si se tratase de una analogía de la propia historia de la literatura, el paso de la oralidad a la escritura, Lindo cuenta cómo revolucionó su forma de acercarse a la literatura desde ese momento:

De la misma manera con que escuchaba los cuentos que me contaban mis tías en la espesa oscuridad nocturna del pueblo, leyendo daba por hecho que esas historias siempre habían estado ahí, incluso que estaban sucediendo en el preciso momento en que la leía. Poseía en el grado más alto esa maravillosa capacidad de los niños para suspender la realidad y penetrar en un mundo fantástico. De las voces humanas pasé a los libros y seguí creyendo en la ficción sin preocuparme por quien la engendraba hasta que Louisa May Alcott me desveló la verdad: hay personas que tienen un trabajo tan extraordinario como poco habitual, inventar historias, escribirlas. (Lindo, 2010, p. 199)

De la lectura pasa a la escritura, y de inventar historias en voz alta con los juguetes, a escribirlas, pero sigue haciéndolo como un juego. Lo hace en el «cuarto de atrás»²², ese lugar simbólico con el que Carmen Martín Gaité se refirió al taller infantil de juegos, donde cabían la lectura y la escritura, guiada por Louisa May Alcott. En ese espacio de intimidad y seguridad, Lindo escribe imitando aquello que admiraba²³, por eso no es de

²² El cuarto de atrás, explica Dunia Grass (1998), simboliza el cuarto de juegos de Martín Gaité en su casa salmantina de la infancia, ese lugar donde leyó, por ejemplo, las primeras obras de Elena Fortún y la escritura era un entretenimiento, o sea, un lugar en el que «reinaba el caos, lo dionisiaco».

²³ «Así comencé mis primeros ejercicios literarios, esos que casi siempre surgen de la emulación. Qué único es el niño que sabe imitar a quien admira y al mismo tiempo ser original. Yo estaba inventando un personaje

extrañar que el primer personaje que la niña Elvira Lindo creó se pareciera tanto a Josephine March, esa chica algo mayor que ella «con veleidades literarias, con deseos de publicar en revistas, con impaciencia por ser libre y enfrentarse al mundo» (Lindo, 2010, p. 199).

Es en torno a los trece años, cuando su vocación literaria latía con más fuerza que nunca, y la poesía se impuso a la narrativa. Lo cuenta así en «A la conquista de una voz propia»:

Poesía a máquina. Por las tardes, después del instituto acudía a clases de mecanografía en mi barrio para aprender a escribir con los diez dedos, y por las noches, tras recoger la mesa, me encerraba en el comedor de mi casa, y con la Olivetti de mi padre, una máquina ligera, verde, preciosa, en la que escribí luego ya profesionalmente, inventaba poemas, uno detrás de otro, para presentarlos a concursos escolares.²⁴ (Lindo, 2010, p. 200)

Menciona en el mismo ensayo (2010, p. 200) el título de la que fuera su primera obra inédita, un poemario titulado *A la espera del amor y de la vida*, que visto desde la madurez extrae de él «el estado de impaciencia» que ha marcado su ritmo de vida. Sobre esa primera obra, en la que reunió todos sus poemas juveniles, saca a relucir una anécdota del instituto en que ya se empezaba a entrever la ansiedad por reconocerse a sí misma en el oficio literario, una suerte de complejo o menosprecio hacia su vocación. Cuenta Lindo que se presentó con una amiga del instituto a un concurso literario. Ambas concursarían con sendos poemas escritos por ella misma, solo que el suyo tendría un tono más pomposo, y el de su amiga una estructura y un vocabulario más simple. Sin embargo, la voz impostada de la adolescencia no resultó convincente, y se impuso como ganador aquel poema simple que le había dado a su amiga. Ese poema está recogido en este ensayo:

El silencio de la noche retumba en mis oídos/ es como una triste nota que me toca al alma/
como tus ojos, oscuros, interminables para mí/ y desde la distancia terrestre que nos se-
para/ me siento a veces unida a ti/ gracias a la noche, que retumba en mis oídos/ en su
triste nota que, ahora, me está hiriendo el alma. (Lindo, 2010, p. 200)

Confiesa que con ese juego adoptó «esa actitud distante y desapasionada hacia mi vocación de la que no he sabido desprenderme hasta hace, como he dicho, poco tiempo»; y, aunque tras aquella experiencia que en la adolescencia recuerda haber vivido de manera trágica, no dejó de escribir, el temor a reconocer la vocación seguía latente: «Seguí quitándole importancia a mi vocación porque me daba pudor confesarla y porque tenía mucho miedo al fracaso, a aquello que a mí me gustaba tanto hacer y en lo que pasaba tantas horas de soledad» (Lindo, 2010, p. 200).

Esta anécdota en absoluto es banal. No solo nos desvela una actitud constante en la carrera de Elvira Lindo de prudencia excesiva y una humildad que en cierto modo se agradece en el mundo literario. Este acontecimiento va más allá, pues Lindo pone de manifiesto, con la perspectiva de los años y con una carrera literaria ya consolidada en la

que ya estaba inventado pero ningún escritor duda de que a escribir se aprende, sobre todo, imitando» (Lindo, 2010, p. 199)

²⁴ Este mismo acontecimiento lo narra cinco años después en su diario íntimo. La máquina de escribir es un símbolo en la vida de la escritora que se puede encontrar también en su ficción, es decir, en la novela *Lo que me queda por vivir*: «A los doce comencé a escribir poemas. Lo hacía ya en Madrid, en la máquina Olivetti de mi padre. Mi querida Olivetti verde. Cuando me separé del padre de mi hijo la tiré por las escaleras de un ataque de furia y luego tuve que ir recogiendo las teclas por las escaleras. De adolescente escribía por la noche en el comedor de la casa de mis padres. Fue el único momento en el que recuerdo haber sentido una vocación verdadera» (Lindo, 2015, p. 132)

fecha en que escribe «A la conquista de una voz propia», que es en la voz infantil donde aparece el primer síntoma de la voz literaria verdadera, la cual queda opacada durante la adolescencia por «las ansias de originalidad» que, sin embargo, evidencian de un modo más vulgar la imitación de sus referentes literarios: «Es, sin duda, el niño más auténtico que el joven, porque aún no está intoxicado por esa necesidad enfermiza de ser diferente y es original incluso cuando imita. El niño es un poeta que muere en la adolescencia» (Lindo, 2010, p. 199)

1.2. Genealogía familiar: «Qué nítido el recuerdo de mi padre y cómo languidece el de mi madre»

Aunque sabemos que Elvira Lindo nació en Cádiz, lo cierto es que pasó gran parte de su infancia en distintos lugares de España –Palma de Mallorca, Buitrago, el poblado de El Atazar, etc.– hasta que la familia se instala en el barrio madrileño de Moratalaz. Esta situación familiar que hizo que su infancia fuera «bastante nómada», como ella misma la define (Lindo, 2010, p. 198).

La figura de los progenitores, especialmente la figura de Antonia Garrido, su madre, es muy recurrente en estos textos autobiográficos. En la escritura autobiográfica femenina, explica Pacheco (2004), la figura de la madre aparece cuestionada «por la sumisión o pasividad» a las que el contexto cultural las avocaba, pero eso no impide que en la narrativa femenina, en general, la figura materna se refiera a «una comunidad femenina» en la que es considerada central «para la conformación de la subjetividad» (pp. 410-411). No obstante, la madre no es un tropo exclusivo de las autobiografías femeninas. Anna Caballé la observa en las autobiografías del siglo XIX, en su inmensa mayoría de escritores como Emilio Castelar, Blanco White o Mor de Fuentes (1991, p. 153). Pues en los textos de Elvira Lindo que datan de la etapa previa a Nueva York (2004-2015), la imagen materna aparece en el recuerdo cuando Lindo narra situaciones de discriminación machista a las que ha tenido que enfrentarse desde que forma parte del mundo literario. Pero es a partir del año 2004, cuando el recuerdo de su madre va colándose en lo que escribe con una mayor frecuencia hasta adquirir una gran relevancia, y no solo en su escritura de corte autobiográfica, sino en muchos otros aspectos. Por ejemplo, tengamos en cuenta que en 2005, Lindo se presentó al Premio Biblioteca Breve con el manuscrito de *Una palabra tuya*, originalmente titulada *Rosario*, bajo el seudónimo de Antonia Garrido. Asimismo, ese es el nombre que le da a la protagonista de *Lo que me queda por vivir* (2010a). En ambos casos, ha revelado la escritora, rindiendo homenaje a su madre, como veremos en los capítulos correspondientes a estas novelas²⁵.

Sin embargo, es en *Noches sin dormir* (2015) donde se intensifica su recuerdo. Más tarde en el *Autorretrato* (2018) va reconstruyendo la figura de su madre hasta desembocar en *A corazón abierto*, la novela publicada en marzo de 2020, donde Antonia se convierte ahora en un personaje literario, con una profundidad psicológica digna de una atención especial. Pero centrémonos de momento en las alusiones previas.

Hasta la fecha de publicación de la novela, podíamos saber que su madre enfermó del corazón cuando Lindo tenía nueve años. Lo cuenta en el primer capítulo de su diario

²⁵ La nota de prensa que *El País* publicó el 7 de febrero de 2005 sobre la concesión del Premio Biblioteca Breve a Elvira Lindo por *Una palabra tuya*, ya advertía que el seudónimo escogido por Lindo era el nombre de pila de su madre. Y en «A la conquista de una voz propia», la escritora confiesa que, en cuanto al personaje de *Lo que me queda por vivir*, la elección del nombre que tendría fue en señal de homenaje a su madre: «Quise llamar al personaje Antonia, como mi madre. Un homenaje póstumo a esa mujer sensible e inteligente que no pudo estudiar ni fue dueña de su destino» (2010b, p. 205).

íntimo, el correspondiente al mes de enero. Ese recuerdo le ayuda a verse a sí misma y a comprender ciertos comportamientos que ha arrastrado hasta la edad adulta, como algunas manías: la ansiedad, que también empezó a manifestarse a los nueve años²⁶, o la creencia casi mágica de que en sus manos está la salvación ajena. Estas manías y paranoias conformarán parte del retrato psicológico que hace de su infancia en *A corazón abierto*:

Empecé a ser enfermera a los nueve años, cuando mi madre tuvo el primer aviso de su corazón enfermo. Yo creía que podía curarla, era una niña con una especie de fe rara en vencer yo sola esa prueba de la vida a edad tan temprana. Siempre tuve manías con las que trataba de contrarrestar el miedo a la mala suerte. Después de su operación a corazón abierto le preparaba a mi madre zumos enormes y le llevaba la medicación a la cama. A los diez años. Tan pequeña y ya sentía que la curación estaba en mis manos. Cuando mejoró, pensé que mis cuidados la habían curado; cuando murió, seis años después, estaba convencida, no sin remordimiento, de que era mi paciencia agotada la que la había dejado marchar. (Lindo, 2015, p. 30)

La madre de Elvira Lindo murió cuando ella tenía dieciséis años. En este diario revela la malicia del tiempo que a su paso va borrando el recuerdo. Lo dice tras la última cita: «Qué nítido es el recuerdo de mi padre y cómo languidece el de mi madre» (Lindo, 2015, p. 31). Probablemente por eso mismo, en *Noches sin dormir* recuerda que el día 7 de febrero es el cumpleaños de su madre, y lo deja por escrito. Pero en esta evocación ahora pone de relieve aquello que injustamente su madre no llegó a presenciar, como es la situación en España para las mujeres tras la llegada de la democracia y el futuro que Elvira Lindo había conseguido labrarse:

7 de febrero, cumpleaños de mi madre. Soy mayor que ella cuando murió, a los cuarenta y siete años. La creía a ella tan mayor, cierto que estaba envejecida por la enfermedad; yo me veo tan joven, una siempre se ve más joven de lo que está. Qué pronto se fue. No le dio tiempo a ver nada. (Lindo, 2015, p. 54)

Incluso en sucesos que no están estrechamente ligados con el recuerdo materno, la figura sale al paso en circunstancias cotidianas. Sin ir más lejos, poco después de la alusión al cumpleaños, Lindo evoca su relación maternofilial a propósito de un reportaje que lee en el *Times* sobre la práctica estadounidense cada vez más creciente de educar a los hijos en casa. Recibe el nombre de *homeschooling*. Elvira Lindo expresa con gracia e ironía sentirse pionera de esta práctica al recordar su infancia en la escuela. Rememora sus primeros años en el colegio, cuando fingía estar enferma para quedarse en casa con su madre:

En mis primeros años escolares, que transcurrieron en Buitrago y en el pantano del Atazar, mi madre me dejaba quedarme en casa con cualquier excusa, porque me dolía la barriga o porque hacía mucho frío en aquella sierra del pantano del Atazar, donde yo empecé la escuela. Me metía con ella en la cama y nos volvíamos a entregar al sueño. Mis hermanos estaban internos y yo disfrutaba de mi condición de hija única y también sufría esa diferencia que ellos no se cansaban de señalar. (Lindo, 2015, p. 16)

²⁶ En *Lugares que no quiero compartir con nadie*, Elvira Lindo escribe en las primeras páginas del libro que está yendo en metro hacia la consulta de un psiquiatra, el doctor Gasca, en el barrio de Queens. En ese viaje en metro rememora cómo fue la primera consulta a la que asistió y, para que nunca se diluya en la memoria, deja constancia de que en esa conversación salió a relucir que fue a los nueve años cuando tuvo su primera manifestación física de la ansiedad: «Leeré que el doctor me preguntó en la primera sesión si recordaba el momento en que empezó la ansiedad y que yo le respondí que la primera vez en que fui consciente de ella (aunque en aquel pasado no hubiera sabido ponerle nombre) fue cuando tenía nueve años» (Lindo, 2011c, pp. 19-20).

Pero realmente practicó el actual *homeschooling* cuando, aun viviendo en Palma de Mallorca, a mitad de curso, se trasladó a Madrid para estar con su madre, que acababa de ser operada, un acontecimiento sobre el que años después escribiría un relato que vio la luz en *El País* bajo el título de «Corazón abierto»²⁷ y en 2020 estaría incluido en la novela. De este modo, acabó el curso en Madrid, estudiando a distancia cuando aún no existía ni Internet ni el propio término del *homeschooling*:

Cuando a mi madre la operaron del corazón vivíamos en Palma de Mallorca, yo tenía diez años. La operación fue a mitad de curso y mientras ella estaba en el hospital en Madrid nosotros seguíamos en la isla, con mi tía Concha. Llegó la Semana Santa y vinimos a verla a Madrid. Hace unos años escribí un pequeño relato sobre la impresión que me produjo mi nueva madre, su deterioro físico tras dos meses sin verla. Débil y melancólica, como ella fue para siempre tras la operación, no quiso separarse de mí de nuevo: mis hermanos volvieron a Palma y yo me quedé en Madrid el resto del curso, distinta y extraña entre las niñas de la escalera a las que veía marchar y volver del colegio. Las monjas del Sagrado Corazón me mandaban desde la isla los deberes en un sobre cada semana, y yo los hacía al lado de mi madre y de mi tía, teniendo de fondo sus conversaciones, sintiéndome una vez más tan privilegiada como ajena a la vida común. Volvimos a Palma para los exámenes finales, asistí a clase solo una semana, recogí las notas, que fueron buenas, y me despedí porque volvíamos a la Península. (Lindo, 2015, pp. 56-58)

En lo que se refiere a la figura de su padre, la primera alusión que de él se hace en estos textos aparece en «A la conquista de una voz propia» (2010b), donde Lindo lo retrata como un padre algo persuasivo, cuya inclinación a la austeridad lo llevaba a, en cualquier ocasión celebratoria, regalarles libros a sus hijos. Bettina Pacheco sostiene que, al menos en los textos autobiográficos que ella estudia de las escritoras del XX, la figura del varón –sea cual fuere su papel en la vida de la autobiógrafa– es prácticamente ausente e irrelevante (2004, p. 411). No es una regla matemática, los textos de Elvira Lindo son una prueba de la importancia tan significativa que su padre ha tenido para ella a lo largo de su vida, algo similar al caso de Clara Janés, quien en *Jardín y laberinto* relaciona intrínsecamente la «exploración de la intimidad» propia con el análisis de las figuras «del padre y de la madre», en el sentido de llegar a entender de qué forma estas figuras han configurado «la intimidad de la narradora-autora», la figura del padre sobrevuela de manera «omnipresente» llegando a opacar a veces la figura materna (Mékouar-Hertzberg, 2015, pp. 24-25). Lo que Lindo explica en relación con la figura paterna es que probablemente su padre no supiera que con esa manía suya estaba sembrando el germen de la vocación literaria en su hija pequeña:

Crecimos bajo la firme batuta de la austeridad. Pero mi padre, que siempre tuvo sobre los niños una notable capacidad de seducción, conseguía neutralizar nuestras ansias por los juguetes más populares o por la ropa de marca y me recuerdo a mí misma, hipnotizada por sus argumentos, sintiendo que mi libro recién abierto me definía como alguien afortunado, alguien que poseía un tesoro y defendiéndolos ante mis amigas. Visto con la perspectiva del tiempo, mi padre estaba en lo cierto pero, aunque suene a paradójico porque yo me dedico a escribir, el hecho de que no fuera sólo la cultura lo que le llevara a regalarnos libros me parece más real, más divertido y más interesante para esa biografía que no quiero edulcorar. (Lindo, 2010, p. 198)

²⁷ Fue publicado originalmente en *El País*, el 30 de agosto de 2006 en la sección «Historias de familia» de la *Revista de Verano* del periódico: https://elpais.com/diario/2006/08/30/revistaverano/115688828_850215.html

En *Noches sin dormir* (2015) se acrecienta la nostalgia de su padre cuando piensa en aquello que extraña de España²⁸. Manuel Lindo, que había muerto en 2013, dos años antes de que este diario viera a la luz, se va colando en las confesiones de su hija, como ocurre en las últimas páginas del libro donde el recuerdo se tiñe de la nostalgia que le provoca saber que murió. Pero también ofrece Lindo un honesto y valiente retrato de él como esposo y padre pero, sobre todo, como un hombre con miedos muy íntimos:

Ahora que esa palabra se considera caduca y que se vincula exclusivamente a la religión, yo asumiré que tengo la culpa de algunas cosas en mi vida, y no querré renunciar a esa responsabilidad. Tengo la culpa de los ojos llorosos de mi padre aquel día de julio de 2004 en que le acompañé a la puerta para despedirlo la víspera de marcharnos a vivir a Nueva York. Yo sabía lo que era para él la rutina de venir a casa los sábados o los domingos a comer; sabía lo que para él significaba que estuviéramos en Madrid los veranos, porque experimentaba, como tantos abuelos, el terror a morir cuando no hubiera nadie. ¿Ha de renunciar un hijo a vivir su vida? No lo sé. Mi padre no renunció jamás a sus pasiones, más bien nos arrastró a ellas, no fue un marido ejemplar ni un padre entregado, pero me quiso mucho. Eso para mí ha sido siempre suficiente. Tal vez un padre más atento, en exceso protector, me hubiera agobiado, dado ese carácter que se me despertó en la adolescencia y que marca todos mis actos: el rechazo a la autoridad, la necesidad de ser dueña de mis decisiones.

Yo me ausenté los últimos nueve años de su vida. Cada vez que lo llamaba por teléfono me preguntaba por la fecha de vuelta. En los dos últimos años me resultaba fatigoso hablar con él porque era incapaz de salir de su ensimismamiento y siempre me preguntaba lo mismo: «¿Cuándo vuelves?». (Lindo, 2015, p. 217)

El padre de Lindo en cambio sí ha tenido una presencia más notable en su literatura. No nos referimos solo a la novela *A corazón abierto* (2020), sino a las viñetas de *Tinto de verano* (2000-2004), en las que el padre de la protagonista compartía extravagancias y ocurrencias con el padre de la autora²⁹. Pero, sin lugar a duda, es en la novela mencionada donde madre y padre aparecen retratados con mayor detalle, así como la relación de la narradora, Elvira Lindo en las distintas edades de su vida, con ellos.

Pero ya dejó un rastro de esa relación paterno y maternofilial en el *Autorretrato* (2018). En este texto, Lindo habla de la relación con su madre antes de que enfermara y la retrata, al igual que a tantas mujeres de su generación, como una mujer que no tenía reparo en verbalizar frente a los hijos cuántos problemas le causaba la maternidad:

Yo fui esa niña que escuchaba a su madre contarles a las amigas: «cuánto lloré cuando me quedé embarazada de ésta». Yo soy esa niña, sí, la que estaba delante cuando la madre narraba dicha desgracia, la que sopesaba con inquietud la magnitud de la tragedia.

[...] Y es que soy la niña que escuchó mil veces este pequeño melodrama materno contado a las amigas o hermanas, porque si en la actualidad las madres se repiten muchísimo a oídos de los hijos, en aquellos setenta, cuando yo era aquella niña y no existían ni los traumas, ni la psicología infantil, ni el reforzamiento de la autoestima, ni el concepto mismo de hija no deseada, las madres, libres de toda culpa, alegremente manipuladoras,

²⁸ «-¿Qué echas más de menos de España? -El bidé. El bidé, las persianas y que te saluden los vecinos en el ascensor. Y a mi padre, que ya no está» (Lindo, 2015, p. 52).

²⁹ Sin ir más lejos, el padre que Elvira Lindo retrata en estos textos, y el padre que retrata en *A corazón abierto*, comparte muchas características en cuanto a personalidad con el padre de la protagonista de los tintos, que Sonia Sierra describió como un hombre alejado de cualquier arquetipo de padre perfecto que, sin embargo, despertaba muchas simpatías entre el público lector. Este padre es hiperbólico, con una vitalidad desbordante, orgulloso de sus vicios e interesado por la Salud y la Justicia (2009, pp. 237-239).

pregoneras de sus sacrificios y desacomplejadas, aprovechaban, a la mínima oportunidad que tuvieran, para hacer recuento de todos los padecimientos que los hijos hubieran provocado. (Lindo, 2018, p. 256)

Esta mirada hacia el comportamiento de su madre la proyecta desde la perspectiva de adulta, tras haber pasado ya por la experiencia propia de la maternidad y, probablemente, tras un ejercicio de comprensión hacia aquella mujer que se educó en unos moldes culturales muy distintos a los patrones educativos en los que ha desarrollado su vida personal y profesional. Comprende, por tanto, que eso que su madre sentía no era rechazo hacia su hija, sino preocupación por la incertidumbre hacia futuro de una niña tan distinta al resto. Y aunque Elvira Lindo reconoce en el mismo que esa preocupación materna no habría existido de ser ella el tipo de niña que debería haber sido, llega a un encuentro reconciliador con la niña que fue³⁰. La observa de manera compasiva hasta el punto de encontrar grandes paralelismos con la adulta que es³¹:

Ahora pienso, con una ternura que me ha costado sentir por la niña que fui, que hubiera disfrutado de haber traído al mundo a una criatura como ella, tan patosa, espontánea e inocente, aunque siempre he conseguido comprender que mi madre se impacientara, porque si bien me convertí en su inesperada alegría, y así definió mi presencia durante toda mi infancia, también constituí una de sus grandes preocupaciones. Entiendo su desconcierto ante un carácter mucho más extravagante que el suyo, y ahora sé que sabiéndose enferma y con la seria amenaza de morir se quiso reprenderme y advertirme de mil peligros para protegerme antes de dejarme sola. Ahora lo entiendo aunque entonces me pareciera injusta o me abrumara reconviniéndome. Era yo demasiado espontánea para una madre que no tenía tiempo para sobresaltos. (Lindo, 2018, pp. 261-262)

Esa espontaneidad que desembocaría en la inconveniencia que tanto preocupaba a su madre era una consecuencia más de un carácter dotado desde la infancia para el humor. Esa cualidad la explotó muy acertadamente desde que empezó a escribir profesionalmente, por ello merece una mención especial junto con su concepción del ejercicio de la escritura humorística. Nos detendremos en ello posteriormente, pero sobre esta cuestión es importante que resaltemos cómo en la infancia su carácter cómico y extravagante, algo inconveniente, provocaba cierta ambivalencia en ella, fruto de la corrección y la censura por parte de la madre, y la celebración y el reforzamiento del padre: «Muchas de mis inconveniencias eran glosadas una y otra y otra vez. Por parte de mi padre, de manera celebratoria; por mi madre, con inquietud, y por mis hermanos, maliciosamente» (Lindo, 2018, p. 259). Sin embargo, en el recuerdo de los padres, cada uno a su manera, Lindo los considera responsables de que advirtiera un humorismo que ya en la edad adulta ha marcado gran parte de su obra literaria³². A ojos de sus progenitores ella poseía la alegría y el

³⁰ «Yo hubiera querido ser una niña seria, sí. Lo que yo hubiera querido ser es una de esas niñas que imponen respeto a sus maestras, una niña que desprendiera aplomo, seriedad. No hablo de una niña repelente, no, no, entendedme, la niña que yo hubiera querido ser hubiera sido todo bondad, todo sabiduría, en la medida en que esas dos virtudes pueden encarnarse en una sola persona y hacerla bella. La niña de la que yo hablo hubiera dicho que sí cuando tocara, pero también un no sereno cuando aquello que le pidieran fuera abusivo o inconveniente. Pero yo no soy lo que quería ser, no estoy hecha a la medida de mis deseos. Ni de niña ni ahora. No pude, mi sueño se frustró desde el principio» (Lindo, 2018, pp. 255-256).

³¹ «Ahora, hoy, en este momento preciso, me parezco a aquella de los primeros años. En su inocencia y en su intensidad» (Lindo, 2018, p. 261).

³² «Yo misma podía haber sido una de esas personas que pasean su humorismo por la vida sin comprender de qué se ríen los demás, o peor aún, sintiéndome ofendida cada vez que mis andares, mis frases inocentes o mi tono peculiar de voz provocaran risa. [...] Me costó, como a todos los humoristas que llevan el humor

cariño, y ese fue su papel asignado en la infancia porque los padres «te definían desde la cuna y te marcaban a fuego como un ternero para toda la vida» (Lindo, 2018, p. 257).

La cuestión es que Elvira Lindo se recuerda como una niña distinta, que no encajaba en los estrictos moldes de la feminidad para las chicas de los años sesenta y setenta. Probablemente tuviera mucho que ver en ello su primer referente literario, Josephine March, porque al igual que ella, Elvira Lindo sentía que «no respondía a los patrones más convencionales de lo femenino», como apuntó Braulo Ortiz (2018) en la crítica al autorretrato:

Yo fui a los nueve años Josephine March. Compartía muchos rasgos de su carácter: no era prudente, ni discreta, no era femenina en un sentido tradicional del término; era expansiva, no distinguía entre lo que se podía y lo que no se podía decir; a veces quería ser chico; era propensa tanto al llanto como a la risa y tenía un carácter impaciente, deseaba llegar a la edad adulta y ser alguien con una vida que mereciera la pena. (Lindo, 2010, p. 199)

En definitiva, el viaje literario hacia la infancia es algo recurrente en estos textos autobiográficos. En ese universo caben tesoros como el lugar que ocupaba en el seno familiar, la relación con sus progenitores, el descubrimiento de su vocación, etc. Y no es algo circunstancial o caprichoso que Lindo regrese a esa etapa de su vida. El recuerdo infantil forma parte de su concepción de la literatura. En «A la conquista de una voz propia» (2010b) lo apunta con claridad: «La infancia es un lugar muy frecuentado por la literatura. Raro es que en algún momento de su carrera un escritor no vuelva atrás la mirada y trate de narrar sus primeros recuerdos» (p. 197).

En ese ensayo emprende un primer, aunque distante viaje la escritura del recuerdo infantil desde la voz adulta. Sin máscaras ni ocultamientos literarios. No obstante, lo hace aún con recelo pese a llevar ocupando durante casi veinte años un lugar en la primera fila de las letras españolas. Pero desde ese texto, Lindo ha mirado con atención el universo infantil en todo lo que ha escrito desde el año 2010. Ha analizado con detalle a la niña que fue, ha mirado y comprendido sin recelos ni rencores a sus padres. Lo hemos visto en *Noches sin dormir* y en su *Autorretrato*. Sin embargo, en este último ya revela la importancia que tienen sus padres en su obra literaria: «Los dos me hicieron tal como soy, cómica sin remedio, sensible y resiliente. Los sobreviví a los dos. Y ellos, de alguna manera, me sobreviven a mí porque desde su vida de muertos quedan para siempre vivos en cuanto escribo» (Lindo, 2018, p. 284).

¿Cuánto revela un texto autobiográfico sobre quien lo escribe? Revela lo pasado y anticipa lo que está por llegar. En este autorretrato, Lindo ya advierte de su intención de escribir literatura sobre sus padres:

¿Podría yo hablar con libertad de mis padres ahora que está muertos? ¿Podría contar la devoción que sentía por un padre injusto y el desasosiego que me provocaba una madre que en su enfermedad me arrastraba al pozo del victimismo? ¿Narraría con libertad la sutil manera en que ambos manipulaban mi amor candoroso por ellos, y cómo yo hube de aprender también, en la medida en que una niña puede defenderse, a aprovecharme de situaciones retorcidas y a refugiarme de las tensiones en las que nos hacían vivir a diario? Trato de escribir ahora sobre ello. Mis padres están muertos. Pero no quiero herirlos tampoco, porque de alguna manera viven en mí, en todo lo que hago o en lo que no me atrevo a hacer. (Lindo, 2018, p. 282)

en la sangre, comprender cómo se activa a voluntad el mecanismo de la risa en los otros» (Lindo, 2018, pp. 253-254)

El proyecto tomó cuerpo en *A corazón abierto* (2020). La valentía que necesitaba para atreverse a hacerlo se la proporcionó otra escritora. Se trata de Alice Munro, la cuentista canadiense, que fue capaz de trazar un retrato paterno exhibiendo sus problemáticas contradicciones y, sin embargo, de ese relato emana, por encima de todo, el amor que le profesaba a su padre³³. Así es como Lindo quiso hablar de su familia. Y veremos que así es como lo hace en *A corazón abierto*.

1.3. La experiencia de mujer

Según Bettina Pacheco (2004, p. 411) las autobiógrafas hablan «muy poco o nada del despertar de la sexualidad», aunque, por el contrario sí lo hacen sobre el amor. El amor es una de las primeras temáticas que Elvira Lindo aborda en la escritura de su intimidad. Lo veremos con claridad en el diario íntimo, pero fue realmente en el año 2000, en el ensayo «Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor», donde aborda con hondura el tema de las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres. Se distancia, nada más empezar el texto, del tono académico que una cuestión de esta enjundia podría requerir. Lindo prefiere no ser de «ese tipo de escritores que se consideran a sí mismos grandes conocedores del alma humana» (2000a, p. 17). Todo lo contrario, la autora lo hace desde un lugar si cabe más arriesgado, desde la escritura del yo: «Yo sólo puedo contar aquello que he sentido, y no es más que pura experiencia personal de la que espero no se extraiga ninguna idea general» (Lindo, 2000a, p. 17).

Esa experiencia personal está ligada a Antonio Muñoz Molina. Tras una interesante introducción sobre el uso del término *compañera* en la esfera de las relaciones sentimentales³⁴, que merecería atención especial, cuenta que su matrimonio con Muñoz Molina está ligado por el fuerte lazo de la igualdad, una situación privilegiada que no ha estado exenta de peligros externos, especialmente los obstáculos que el mundo de la cultura española interpone en aquellos hogares donde conviven dos escritores:

Hoy, cuando mis amigas me dicen que he tenido suerte encontrándome con un hombre con el que vivo hace ya casi diez años, estoy segura de que eso es tan cierto como que él ha tenido suerte encontrándose conmigo, y esa sensación de igualdad me produce mucha felicidad, mucha paz. (Lindo, 2000a, p. 34)

Cuando narra la conquista de un matrimonio basado en el trato igualitario, donde el hombre anda con la mujer «al mismo paso, sin dejarla detrás, como si fuera menos», evoca a su madre. El recuerdo de la figura materna viene a propósito de las circunstancias tan distintas en que se ha desarrollado su vida en comparación con la de su madre y tantas mujeres españolas:

³³ «Complicado explicar que Munro amaba a su padre, pero también necesitaba contar cómo se puede querer a quien te hace daño porque desconoce cómo comunicarse contigo de otra manera» (Lindo, 2018, p. 281)

³⁴ El empleo de este término en las juventudes de los setenta tenía varios sentidos, pero los principales tenían que ver con ser una pareja sentimental que no se había casado por la Iglesia o que si lo había hecho era por contentar a los padres. Pero los compañeros estaban juntos por razones más poderosas que el amor o tener un proyecto de vida. Les unía una ideología, un compromiso político que debía regir el ambiente en el hogar e imponer por encima de cualquier tema las discusiones políticas, en las que el varón, por muy comprometido con los valores de izquierda que estuviera, acababa relegando a la mujer a un segundo plano. Las relaciones entre compañeros eran aquellas en las que los sentimientos eran algo burgués, y por tanto había que convivir con las infidelidades e incluso ser infiel para estar en igualdad de condiciones (Lindo, 2000a, pp. 18-20).

No sólo es que no quiera repetir la vida de mi madre, es que creo que a ella no le hubiera gustado que la repitiera. Si pudiera verme tal y como estoy ahora, con un hombre, pero al mismo tiempo dueña de mis actos, se sentiría muy feliz. (Lindo, 2000a, p. 35)

Asimismo, recuerda que cuando conoció a Muñoz Molina era una jovencísima madre de un niño muy pequeño, que paliaba su soledad «entrando y saliendo con gente que a veces no me gustaba demasiado, pero que me curaba momentáneamente la soledad» (Lindo, 2000a, p. 36), como si evitase que quien apareciera en su vida pudiera obstaculizar su camino personal y profesional, hasta que conoció al escritor ubetense y, desde ese momento, explica, «mi único secreto es que tenemos la suerte de que ninguno de los dos manda, [...] porque los dos tenemos ambiciones y a los dos nos gusta que el otro tenga ambiciones» (Lindo, 2000a, pp. 36-37).

Quince años después, Lindo evoca los años previos a la formalización de su relación sentimental. Lo hace en *Noches sin dormir*, en el relato del mes de marzo de 2015, cuando viaja a Washington. Esa ciudad le revela todos los cambios que se han producido en su vida y en su forma de ser; se recuerda «más celosa, más patológica» (2015, p. 119) que en la actualidad, probablemente porque en ese momento Muñoz Molina era su «novio-amante» y ella había viajado a Washington para poder estar con él mientras «pasaba un semestre enseñando literatura española en Charlottesville, Virginia» (2015, p. 120). Y este hecho tan propio de la intimidad personal de Lindo y Muñoz Molina no tendría por qué aparecer reflejado en estas páginas como objeto de estudio si no fuera porque en este diario Lindo confirma que aquellos encuentros ya fueron convertidos en material literario en la pluma de Muñoz Molina. El antiguo hotel Doral Inn de Nueva York forma parte de la mitología sentimental de los escritores y forma parte de *Ventanas de Manhattan*³⁵. Lo cuenta así la escritora:

Era la primera vez que Antonio me sacaba desnuda en un libro, aunque en un intento inútil de discreción, no dijera mi nombre. Al poco de publicarse *Ventanas de Manhattan* me encontré con Faustino, un antiguo colega de mi padre y padre de unas amigas mías de niña, y me dijo con cierta indignación:

«Y entonces, ¿eres tú o no eres tú la mujer a la que se refiere Muñoz Molina en el libro de Nueva York?». «Sí, soy yo», le contesté con algo de vergüenza.

«Pues si eres tú la que sale que te llame por tu nombre, porque la gente puede pensar que eres tú o una amante». Faustino no caía en la cuenta de que yo, en el tiempo de aquellas

³⁵ En el octavo capítulo de *Ventanas de Manhattan* (2004, pp. 38-39), Antonio Muñoz Molina relata ese acontecimiento al que Lindo se refiere en este pasaje: «La vida entera resumida en el espacio cúbico de una habitación de hotel, en la elementalidad narrativa de las leyendas sobre el origen del mundo: una mujer y un hombre temporalmente despojados de mañana y de ayer, de parentescos, de responsabilidades, de oficios, absueltos incluso por el temporal de nieve de las obligaciones del turismo, una mujer y un hombre solos en una habitación impersonal y confortable, como en esas habitaciones austeras que se ven tantas veces en los cuadros de Edward Hopper, con frecuencia desde un punto de vista situado en el exterior, al nivel de la calle o al de los trenes elevados que en otros tiempos cruzaban algunas avenidas a una altura de tres o cuatro pisos, mostrando a los viajeros reclinados junto a las ventanillas imágenes aisladas y veloces de la vida de la gente en el interior de los apartamentos. Alguien podría ver desde fuera, usando unos prismáticos en alguna de las ventanas del Waldorf Astoria, a esa mujer joven y desnuda que está conmigo en la habitación, seria y de pie frente a la ventana, como una mujer de Hopper, pelirroja, con una desnudez al mismo tiempo ensimismada y muy carnal, como olvidada de sí misma mientras contempla los copos de nieve que emergen de la oscuridad exterior traídos por el viento y se deshacen contra los cristales. Dos semanas antes, al despedirnos en el aeropuerto de Madrid, cada uno emprendiendo un viaje diverso, nos dimos cita en Nueva York, en una habitación de este hotel donde yo había pasado un año antes mi primera noche de exaltación y de insomnio en la ciudad».

páginas que narraban el encuentro amoroso de un hombre y una mujer en el hotel Doral Inn, era su amante, sí. (Lindo, 2015, p. 120)

Por eso, decía Lindo en «Ser compañera» que para construir una relación en pie de igualdad tuvieron que «desarmar para volver a armar» (2000a, p. 34), y esa construcción nos ha dejado grandes referencias literarias, ya sea en el mencionado libro de Muñoz Molina, en el acercamiento al lado más pasional, temeroso, etc., del escritor en textos como *Noches sin dormir*, donde expone su sentimiento de decepción para con el mundo académico estadounidense, y en citas literarias de tal belleza como la que a continuación van a cerrar las disquisiciones de Lindo sobre la importancia de que exista una igualdad real entre los miembros de una pareja sentimental:

Contaré para terminar un secreto confesable: el escritor acababa de terminar su novela *El jinete polaco* y me mandó las últimas ochenta páginas desde Granada para que yo las leyera. Nuestro amor era entonces telefónico y epistolar. Las leí por la noche y, emocionada, bajé a la mañana siguiente a Correos a ponerle un telegrama que decía así: «Con todos los amores que están en el amor». Era una cita de Eca de Queiroz, de su novela *La ciudad y las sierras*, y dice: «La quise con todos los amores que hay en el amor: con el amor divino, con el amor humano, con el amor carnal.» Pero no me hizo falta ponerle la cita entera porque aquel párrafo lo habíamos leído muchas veces juntos en aquel primer verano en que yo le acompañaba en su apartamento del Albaicín, viendo caer la tarde sobre la Alhambra desde la ventana y mirando a aquel hombre que escribía apasionadamente su novela más larga sin darse cuenta de que el cuarto iba quedándose a oscuras. Yo me preguntaba cuánto podría disfrutar en mi vida de aquel momento que de tan bello parecía irreal. Luego vinieron muchos, muchos atardeceres, incluso en los que él estuvo viéndome escribir a mí. A veces uno para de trabajar, mira a la persona querida y piensa: «Ojalá que siempre estés conmigo» (Lindo, 2000a, p. 37)

Otra experiencia fundamental en la biografía de Elvira Lindo es la maternidad, que vemos claramente en algunas reflexiones de *Noches sin dormir*, aunque son numerosos los ejemplos de otros textos, como los artículos periodísticos o la crítica literaria, en los que para emitir una opinión sobre alguna circunstancia social o cultural relacionada con la maternidad, recurre a su experiencia personal. También la maternidad y las relaciones maternofiliales están presentes en sus novelas, pero de manera significativa destaca, como veremos en su momento, *Lo que me queda por vivir* (2010a). Hemos visto que la reconstrucción de la figura de la madre en la escritura autobiográfica femenina es un recurso muy habitual, sin embargo, no tenemos demasiados testimonios de escritoras en las que se haga al lector partícipe de sus reflexiones sobre el ejercicio de la maternidad encarnado por la propia autobiografía.

Pero si nos centramos en estos textos autobiográficos, veremos que ya en la primera página del diario íntimo reflexiona sobre su papel como madre. Este relato es un ejercicio de retrospectiva derivado de cierta nostalgia por la llegada del frío a la ciudad: «Me acuerdo de eso ahora, recién llegada al invierno neoyorquino» (2015, p. 12). Recuerda que esa cuestión salió a relucir en una entrevista que le concedió a una psicóloga, investigadora de la Universidad de Harvard, y aunque en esa conversación se mencionan temas como la identidad de extranjera en Nueva York *versus* la identidad en Madrid, o el recuerdo paterno, la orfandad materna, su primer matrimonio, etc., el más interesante por cuanto reflexiona sobre ello es el de la maternidad.

Si bien la psicóloga contemplaba como objeto de estudio el denominado «Nest Syndrome», entendido como «ese mal que aqueja a las madres cuando los hijos abandonan el nido», el caso de Lindo era llamativamente distinto; el suyo era «el de una madre

que abandona el nido antes que su hijo», y confiesa: «Escribir esta frase me duele» (Lindo, 2015, p. 9). Cuando Elvira Lindo y Antonio Muñoz Molina se marcharon en 2004 hasta 2015 a Nueva York con el propósito de pasar allí las temporadas de invierno, los hijos de él y el hijo de ella prefirieron quedarse en España. Por eso habla de una suerte de síndrome del nido vacío invertido. Al exponerle esta situación a la psicóloga y el malestar que ha podido llegar a ocasionarle, le explica que, sin embargo, eso no hace peligrar el vínculo maternofilial porque la relación entre una madre y un hijo en la cultura española es bien diferente a la que se establece en la cultura estadounidense. Es cierto que, como comprobaremos en el estudio del retrato de la sociedad neoyorquina, se ha impuesto un modelo de *neomaternidad* abnegada como una norma a seguir entre las madres más jóvenes. Pero Lindo observa que, cuando un hijo cumple la mayoría de edad, se inicia un distanciamiento que irá incrementándose con el paso de los años. Por eso asegura que la desaparición de ese vínculo es, probablemente, lo que menos le preocupa porque «una madre española no abandona jamás a un hijo porque no existe una separación abrupta como ocurre en las familias americanas» (2015, p. 9). Quizá lo que le pesara fuera el estricto esquema cultural del que, si una madre sale, adopta los rasgos del temido arquetipo de la mala madre.

Sin embargo, a medida que la narración avanza en sus últimos días en Nueva York, testimonia una sensación distinta, la de sentirse libre de esas nuevas imposiciones que recaen sobre las madres, por la renovación del mito de la madre abnegada:

Pregunto y pregunto sobre un mundo que me es ajeno. Y me alegro de que mi interés sea el de mera cronista, me alegro de que ese momento de mi vida haya quedado atrás, siento la ligereza de esa falta de responsabilidad, me alegro de no tener hijos pequeños en esta ciudad. (Lindo, 2015, pp. 166-168)

En definitiva, la visión que Lindo quiere ofrecer sobre la maternidad es lo que en páginas posteriores denominaremos «la recompensa de la maternidad»³⁶, es decir, la relación que se va construyendo entre madre e hijo a medida que se va alcanzando la madurez, algo que refuerza la idea de que estos vínculos son posibles en la cultura española. Habla así, para concluir esta sección, sobre su hijo Miguel: «Me siento más cercana que nunca a él, pero liberada también, viendo que su vida no depende ya de mis aciertos o mis torpezas, que ya no tengo que ser un ejemplo para nadie» (2015, p. 168).

Finalmente, el acto de introspección más arriesgado lo ejecuta en la intimidad de su diario literario, como no podía ser de otro modo. Ella misma advierte al lector antes de adentrarse en un territorio muy personal que «esto es un diario, y un diario exige un compromiso de sinceridad» (Lindo, 2015, p. 47). Es un ejercicio de desnudez, pues el gran tema de esa confesión es el erotismo de su cuerpo juvenil, cuya sensualidad es reconocida desde la mirada de la edad adulta. Veíamos que Bettina Pacheco (2004) exponía una ausencia por parte de las escritoras en cuanto al recuerdo del despertar sexual. El momento vital que Lindo evoca en este poema corresponde, efectivamente, con la etapa del despertar sexual. La voz poética-autobiográfica habla de la joven Elvira Lindo, la que escribía poemas con desasosiego. Y la retrata, por tanto, desde el género poético, un «terreno que no me pertenece», para el que no se siente autorizada, aunque veremos que en *A corazón abierto* se atreve con la poesía y demuestra grandes dominios en su conjunción del verso poético con el relato narrativo (Lindo, 2015, p. 47). Ese poema, escrito en «verso libre» se llama «Aquellas tetas mías de 1978», un título que homenajea a «Aquellos ojos míos de

³⁶ Nos referimos al artículo «La maternidad, años más tarde» que Elvira Lindo publica en *El País* el 3 de octubre de 2015, estudiado en el capítulo 21.

1910» de Federico García Lorca³⁷, pero confiesa paradójicamente que ha borrado el título porque quería «restarle humor» (2015, p. 47).

Con todo, «Aquellas tetas mías de 1978», para ser una incursión pudorosa en el género poético, posee una larga extensión, unos 96 versos, que hace de él un poema bastante narrativo. Contiene 18 estrofas en las que ese casi centenar de versos está agrupado libremente en torno a cuatro y ocho. Su estructura, aunque obedece al tema principal del erotismo juvenil, se divide en tres grandes bloques. Éstos podrían ser, en primer lugar, la añoranza de un cuerpo perdido que tan solo desea recuperar por unos instantes. A continuación, el recuerdo de ese mismo cuerpo como ejemplo de la poca feminidad que de niña la caracterizaba y que tanto preocupaba a su madre. Por último, la reconciliación con el cuerpo que en la juventud no era valorado y la desmitificación de aquellos años, de los cuales solo rescataría lo superficial, lo corpóreo. Aglutina en este poema dos temas que hemos estudiado en páginas anteriores, el ideal de feminidad no alcanzado y la evocación de la figura materna, con la que parece dialogar hasta llegar a la comprensión de un comportamiento hacia ella que no entendía en la juventud. Veámoslo con mayor atención.

El primer verso revela la mirada a su primera juventud de la que desearía tener algo que ha perdido: «Si yo tuviera ahora veinte años» (Lindo, 2015, p. 47). El paraíso perdido no es otro que el cuerpo juvenil, en concreto «las tetas [...] de entonces», un elemento del cuerpo femenino cosificado hasta la saciedad por el discurso heteropatriarcal, al que Lindo mira resaltando su erotismo lejos de caer en la sexualización. La escritora quisiera recuperar aquella parte de su cuerpo juvenil para permitirle experimentar la libertad que no le fue concedida. Lo vemos a través de la metáfora de la blusa: «llevaría blusas livianas sobre los pechos desnudos / para sentir el roce de una seda con otra» (Lindo, 2015, p. 47). Resalta de los pechos su dureza en un símil con la textura de las manzanas, «tan duras que dolían cuando alguien las tocaba» (Lindo, 2015, p. 48). También quisiera pasear con libertad sus piernas «duras, morenas» vistiéndolas con prendas actuales que permitieran ser mostradas: «me pondría unos *shorts* / y botas altas de cuero / para andar por la calle» (Lindo, 2015, p. 47).

El deseo de recuperar el cuerpo juvenil encierra otro anhelo, el de haber evitado la autocensura aunque, como ocurre en el caso de los pechos, dependiera más de un instinto de protección del acoso masculino callejero. Lo transmite en estos versos: «Si volviera a los veinte años / no andaría encogida como solía / para esconder el pecho a las miradas de deseo / con las que me cruzaba» (Lindo, 2015, p. 48). Sin embargo, el erotismo juvenil le hace recordar a su primer amante, el que después sería el padre de su hijo: «él las tocó, fue el primero / y me preguntó: ¿no te duelen? / Cuatro años después tuvimos un hijo / y ya no me preguntó más» (Lindo, 2015, p. 48).

La voz poética de Elvira Lindo recuerda que la ropa era un mecanismo para ocultar aquel cuerpo de la adolescencia que paulatinamente iba transformándose en el cuerpo erótico juvenil, especialmente aquellas prendas poco femeninas como «aquellas camisas gruesas de franela» que ya despertaron la sospecha materna de que aquella niña no respondía al ideal femenino de la época (Lindo, 2015, p. 48). Sin embargo, menciona haber tenido un referente, una compañera de clase a la que hubiera deseado parecerse porque ese comportamiento «de tía chula, poco femenina» la hacía moverse por el mundo con «desenvoltura» (Lindo, 2015, p. 48). El recuerdo materno se tiñe de cierta incompreensión, especialmente por su «mirada censora» que provocaba en la niña el sentimiento de ser

³⁷ Este poema de Lorca aparece en *Poeta en Nueva York* (1929, pp. 112-113) en la edición que María Clementa Millán hace en la editorial Cátedra en 1998.

«uno de los muchos fracasos / de su vida» (Lindo, 2015, p. 48), aunque con la mirada adulta comprende que lo que sentía su madre era el miedo a que aquella niña tan vulnerable quedara desamparada ante su inminente pérdida. Indica Lindo: «Ahora entiendo su inquietud / [...] Tal vez pensó que yo sería así para siempre / o que daría muchos tumbos / [...] Y acertó» (Lindo, 2015, p. 50).

La cuestión es que esos «tumbos» forman parte de una identidad fragmentaria que reconoce poseer, la cual explica en cierto sentido el enfoque ecléctico con el que ha encarado su oficio literario. Así lo expresa: «Quien soy / se divide en muchas también, / según el día, / pero suelen ser personajes interpretados / por voluntad propia» (Lindo, 2015, p. 51).

Finalmente, Lindo busca desmitificar su juventud probablemente porque fuera una etapa marcada por la orfandad materna, un matrimonio y divorcio muy prematuro: «Le pueden ir dando mucho por culo a la juventud» (Lindo, 2015, p. 51). Por eso reivindica de aquellos años lo que sí anhela en la edad adulta, lo corpóreo, lo «superficial» como ella misma lo define anticipándose a alguna posible crítica (Lindo, 2015, p. 51). Lindo reconoce que «no hay otra cosa que me atraiga» que «aquellas tetas como manzanas, / aquel culo, / aquellas piernas bonitas y peludas» (Lindo, 2015, p. 51). Y haciendo uso de la intertextualidad, reformula una sentencia de Juan Carlos Onetti en la última estrofa, algo que la propia Elvira Lindo explicó en una entrevista de la periodista Noemí López Trujillo en el año 2018 durante un ciclo literario organizado por *El País*³⁸. Si uno de los temas de la literatura del escritor uruguayo es el deseo de recuperar la juventud en pos de renunciar a la posteridad³⁹, Lindo reconoce que, ante la imposibilidad de reescribir la historia de su vida, fantasea desde la perspectiva de adulta con cómo hubiera sido su vida si hubiese poseído en esos años la experiencia que tiene cuando escribe este poema, que concluye así: «A mí que me devuelvan sólo las tetas. / Con un día me basta, / sólo para comprobar / si hubiera podido ser otra» (Lindo, 2015, p. 51). De la radio a la literatura

2. Los estudios de Radio Nacional de España, un entrenamiento literario

En «A la conquista de una voz propia» (2010b), Elvira Lindo cuenta que a los diecinueve años, recién inaugurada su etapa universitaria como estudiante de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid, se vio «por razones azarosas» trabajando en la radio (2010, p. 200). En la boda de su hermana mayor conoció «a un locutor de RNE que estaba montando un taller de radio» (2010, p. 200). Fue el año de 1983, el del intento del golpe de Estado de Antonio Tejero, que tuvo lugar días después de aquella propuesta, y no sin cierta ironía relata que, aunque innegablemente vivió «con angustia la amenaza real de otra dictadura», la pérdida de aquellas prácticas en la radio habría supuesto una tragedia personal para ella, pero «por fortuna, para España y para mí, venció la democracia y yo me presenté el lunes en aquel edificio ubicado en el barrio de las Letras de Madrid donde pasaría gran parte de los años ochenta» (Lindo, 2010, p. 200).

³⁸ Dice Lindo a López Trujillo que esa estrofa final está «inspirada en una frase que decía Juan Carlos Onetti: “Para qué quiero la posteridad, yo lo que quiero es la juventud”» (López Trujillo, 2018).

³⁹ Un interesante estudio sobre esta cuestión es el que firmó Alonso Cueto en 2008 para el volumen 37 de *Anales de Literatura Hispanoamericana* con un título bastante descriptivo: «Juventud y vejez: espacios en los relatos de Juan Carlos Onetti».

Años más tarde, un 23 de febrero, pero del año 2015, reconstruye la vivencia de aquella inquietante noche que marcaría el quiebro o la continuidad de la Transición democrática⁴⁰. Lo escribe en su diario íntimo y revive lo que supuso personalmente para ella en una época en la que sentía cierto desamparo y la ausencia de una figura paterna que tras el fallecimiento de su esposa vivía una suerte de nueva juventud, cuyas carismáticas excentricidades salen a flote en el recuerdo de este episodio de la historia de España:

23 de febrero. Y vienen los recuerdos fechados, claro. Estaba yo viajando en el 20, a la altura de Cibeles, de camino a casa, cuando un pasajero con el semblante pálido se subió al autobús y dijo, para quien lo quisiera oír: «Han entrado en el Congreso». Se sentó, y adoptando el tono de voz bajo de quien teme que de nuevo se imponga el silencio, dijo que había sido un general.

Mi padre por entonces ya se había vuelto a casa y esa noche, en vez de dormir en el piso que compartía con su mujer en Cuatro Caminos, tuvo un arranque a la altura de las circunstancias y decidió quedarse conmigo en la casa de Moratalaz. Siempre lo contaba como una hazaña: ese héroe de la paternidad que, sin pensárselo dos veces y en un momento crítico de la historia de la Transición, deja a su esposa y asiste a la más vulnerable, su hija pequeña. Mi padre vendía con tal vehemencia el mérito de los actos comunes que al cabo de los años parecía que lo más relevante de aquel 23 de febrero fue que se quedara a hacerme compañía. Era su manera, imagino, de hacerle trampa al recuerdo y así borrar un hecho que yo jamás le reproché e incluso alenté: casarse al año de morir mi madre y dejarme sola. (Lindo, 2015, pp. 83-84)

No fue, pues, la licenciatura la que le enseñara el oficio de la escritura para la radio, sino que el taller radiofónico acabaría por convertirse en su lugar de formación. En los estudios de radio pulió su habilidad para contar historias y, en cierto sentido, cultivó el que acabaría por imponerse como su estilo literario. Si se dice que la escritura de Elvira Lindo se caracteriza por su sencillez, su manera directa de expresar las cosas, por un enfoque muy práctico casi como el producto que resulta del trabajo de un artesano, se debe, como explica ella, a que «en la radio aprendí a hablar, a tratar de expresar lo que quería con precisión y sin rodeos», teniendo muy en cuenta algo fundamental en el lenguaje radiofónico, «la disciplina del tiempo» (2010, p. 201).

De manera casi autodidacta y atreviéndose a hacer algo que desconocía, su función en la radio acabó teniendo un nombre, guionista. Lo cuenta en su ensayo «Escritora, al fin» (2011a): «La primera vez que firmé un contrato con ese nombre, guionista, experimenté una íntima alegría: un administrativo de la radio televisión pública le había puesto nombre al fin a lo que llevaba haciendo muchos años» (p. 8)

Lindo explica que fue de forma natural, sin la premeditación de quien adquiere unos conocimientos muy concretos para desempeñar un trabajo determinado, sino que lo consiguió escribiendo «las entrevistas, las entradillas, textos para que el locutor tuviera algo que decir entre disco y disco» (2010, p. 201). Pero no se limitó únicamente a escribir ese tipo de encargos, pues en la radio también recibió el impulso de la creación y escribió cuentos que, al estilo de los antiguos seriales, representaba casi como un juego en los estudios de grabación, donde con sus sketches humorísticos en mano «les pedía a unos cuantos locutores que prestaran las voces para representar a mis personajes» (2010, p. 201).

⁴⁰ La noche del intento de golpe de estado se convierte en un motivo recurrente en su narrativa, como podemos ver en pasajes de *Algo más inesperado que la muerte* (2002) y *Lo que me queda por vivir* (2010a).

De este modo vieron la luz algunos de los personajes cómicos a los que después ella misma pondría voz; pero indudablemente «el más poderoso» fue un niño de Carabanchel que en las aburridas madrugadas del verano de su barrio llamaba a la radio mientras sus padres estaban en el bar. Y así creó a Manolito Gafotas:

Me gustaba dirigir los cuentos pero también disfrutaba poniendo voces, actuando. En una de esas ocasiones escribí el monólogo de un niño que pasa el verano aburrido en su barrio porque sus padres no tienen dinero para llevarlo de vacaciones a la playa. Ahí nació el personaje infantil Manolito. Como yo tenía, tengo, una voz bastante aguda, era fácil para mí imitar el timbre infantil. Lo hice una vez, nos hizo gracia, lo repetí, y con los años se convertiría en uno de los personajes más conocidos de la radio. Durante unos años lo representé en horario nocturno. Los sábados de madrugada. Yo llamaba desde casa. [...] Había oyentes que se creían de tal manera la historia que más de una vez llamaron a la dirección de la emisora para protestar por la inadmisibile presencia de un crío de diez años en un programa nocturno mientras los irresponsables de sus padres tomaban cañas en los bares. (Lindo, 2010, p. 201)

La escritura de guiones irrumpe en su vida con tanta fuerza que, por un momento, asumió que, de entre todos los tipos de escritores que existen, ella era «escritora de encargo» y el contacto tan estrecho con la redacción, la música, los micrófonos, etc., casi relega a un segundo plano su vocación literaria. No obstante, cuando escribe estos ensayos posee una trayectoria consolidada y ha podido observar con distancia y sosiego sus inicios profesionales. Por eso afirma, fruto de una suerte de revelación, que esos guiones en los que ella plasmaba pequeñas historietas poseían «un fuerte impulso literario, eran pequeños sketches, cuentos en el sentido más tradicional del término, para los que luego más tarde buscaba voces y música que me ayudaban a contar una pequeña historia» (Lindo, 2011a, p. 8).

De este modo, Elvira Lindo llega a una interesante observación sobre la cercanía entre la literatura y la radio, cuyo vínculo es incluso más firme que el del cine o la televisión porque, en este medio de comunicación, locutora y oyente construyen un sistema de comunicación similar al que se establecía entre juglar y pueblo, entre niño y cuentacuentos:

Un texto leído por la radio nos devuelve a la antigua actitud del niño que escucha un cuento leído por sus mayores, y es un medio con un gran poder de evocación, que no necesita más allá de las palabras y las voces para crear un universo. (Lindo, 2011a, p. 8)

Con la perspectiva del tiempo, Lindo elabora además una teoría sobre su propio estilo literario. Si bien en el colofón de «A la conquista de una voz propia» (2010b), se excusa por haber abordado desde una perspectiva personal, incluso confesional, la narración del proceso evolutivo de su estilo literario nos invita en cierto modo a que desde los estudios literarios tomemos el testigo: «Disculpen si estas palabras han sido muy personales, pero yo no puedo hacer un estudio filológico de mi propia escritura. Eso le corresponde a otros» (2010, p. 205).

Es de rigor, por tanto, reconocer que las propias reflexiones de Lindo sobre su estilo narrativo son una base muy sólida sobre la que sostenemos. Por ejemplo, en «Escritora, al fin» (2011a) nos acerca la teoría sobre la influencia que recibe su estilo literario de aquellos años en los que puso su prosa al servicio de la radio. La crítica, además de apelar a la sencillez, también hace referencia a una supuesta cercanía a la oralidad en su literatura. No es extraño, además, que los críticos en ocasiones hayan recurrido a estas

observaciones para menospreciar su calidad literaria; pero esa sencillez, concisión y precisión no es sino el resultado de un complejo ejercicio de escritura. Y esa disciplina se la enseñó la radio, puesto que, como explica, tiene un efecto simplificador sobre el lenguaje, ya que lo «despoja de pomposidad, de artificio y lo hace por fuerza sencillo, directo y expresivo» (Lindo, 2011a, p. 8).

No obstante, reconocer esa deuda a su formación en la radio no le impide reflexionar sobre si existió una manera primigenia de expresarse, previa a la escritura de guion. Desconoce si los rasgos que definen su estilo responden a una marca de fábrica o si son consecuencia de someterse a la disciplina del tiempo y el espacio del lenguaje radiofónico, por ello, fue en el momento en que emprendió el camino como novelista cuando constató que aunque gozara de «la libertad con la que podía expresarse», se imponía como algo natural en ella la tendencia a «descartar adjetivos»:

Un sustantivo no puede llevar tanto peso, suelo decirme cuando corrijo, con un adjetivo basta, con el adjetivo justo. Pero realmente no sé si puedo atribuir mi manera actual de narrar a los años en que tuve que ser escrupulosa con el tiempo y considerada con el oyente o si realmente la sintaxis es una marca de fábrica, como el timbre de la voz o la manera de andar. (Lindo, 2000a, pp. 8-9)

La carrera de Elvira Lindo en la radio acabó en el momento en que Radio 3, emisora perteneciente a RNE, cambió su enfoque y contenido por uno exclusivamente musical. Pero lo cierto es que la radio es un lugar que Elvira Lindo nunca ha abandonado. Es colaboradora en un programa de la Cadena SER, *La ventana*, dirigido por Carles Francino, donde posee una sección propia, *Radio Lindo*. Si bien, su presencia en distintas emisoras y programas así como en podcast es bastante notable, en el papel de entrevistadora o entrevistada, e incluso de cronista, como cuenta en *Noches sin dormir* (2015). En las páginas de este diario, Elvira Lindo sintetiza muy certeramente los rasgos de su voz en la opinión pública española. La podemos seguir semanalmente en *El País* leyéndola, o en *Radio Lindo* si se prefiere poner oído. Pero aquí reflexiona sobre su posición como cronista a propósito de un mitin que Pablo Iglesias dio en el barrio neoyorquino de Queens al poco tiempo de acaparar la atención mediática con la creación del partido político, entonces llamado *Podemos*. En ese diario nos revela el proceso de escritura de un guion para su programa de radio, ya con una voz propia y consolidada, no para ponerlo en boca de otro locutor, sino para sí misma, mientras observa el micrófono que frente a ella le evoca el fervor con que se hizo un hueco en la radio de los años ochenta:

Hago la crónica sobre Pablo Iglesias para el programa de Carles Francino. Procuró ser justa, algo que no sé si se apreciará en esta España tan enfrentada de ahora mismo, en la que solo cabe estar a favor o en contra. Pero estoy lejos y en algo ha de notárseme el sosiego de la distancia. Quisiera aportar una mirada menos colérica que la de los que viven inmersos en el griterío, aunque sé, lo sabemos todos los que andamos emigrados, que siempre se desconfía del juicio del que se ha ido.

Me gusta la presencia del micrófono encima de la mesa del estudio. Le da un toque profesional. El micrófono, el mapa de Estados Unidos, el ordenador, los cuadernos. Y yo arreglada, impecable, como si además de escucharme, los oyentes pudieran verme. (Lindo, 2015, pp. 73-74)

2.1. Escritura deshumanizada de los guiones para la televisión

A finales de los años ochenta, Lindo trabajaba en un ambiente de «música alternativa» y «humor cultural», pero su contrato finalizó en Radio 3 y encontró trabajo en la recién estrenada Telecinco (Lindo, 2000a, pp. 21-22). En su contrato figuraba la función

de «guionista», aunque ella considerara que lo que escribía para esa cadena distaba mucho del nivel artístico de sus creaciones en la radio. Entonces escribía «chistes malos para humoristas peores, [...] unos individuos que se denominaban actores con la misma ligereza con que mi contrato me denominaba a mí la guionista» (Lindo, 2000a, pp. 21-22).

El programa de cuya plantilla formó parte fue el celeberrimo *Tutti Frutti*, que pese a su fama solo tuvo vigencia entre los años 1990 y 1992. Define el humor allí practicado como un «espectáculo felliniano de macizas italianas que respondían al nombre artístico de Las Mama Chicho y macizas brasileñas llamadas las Cacao Maravillao» (Lindo, 2000a, pp. 21-22). Fue la única vez que trabajó bajo seudónimo. Lindo junto con dos guionistas más firmaba como «Crápula S.L.» con la intención de esconderse por la «vergüenza» que le producían aquellos textos (Lindo, 2010, p. 202). Sin embargo, para no desvincularse por completo de la cultura, compaginaba el trabajo en Telecinco con la escritura de «reportajes que hacía para un programa que entonces presentaba Teresa Campos» en Radio Nacional de España (2000a, p. 22).

En esa época de reportajes y guiones televisivos conoció a Muñoz Molina –«todavía no era Antonio para mí»–, hacia quien sintió una atracción «a primera vista», y el escritor, alejado del estereotipo de seriedad y frialdad que sobre él pesaba, la animaba a que siguiera escribiendo para la televisión porque aquello sería un «entrenamiento para un futuro» que ella «deseaba encaminar hacia el cine o hacia los libros» (2000a, pp. 22-24). Sin embargo, porque creía que en esos ambientes de los bajos fondos «sufriría un empobrecimiento intelectual» y porque no se sentía identificada con esa escritura deshumanizada «sin corazón, al dictado, procurando complacer al director de un programa y de otro» abandonó su puesto de trabajo y se centró en su nuevo, y tan ansiado, oficio: escribir novelas (Lindo, 2010, p. 202).

2.2. La invisibilidad de la mujer del escritor

Hemos podido ver en estos textos autobiográficos que en lo que al amor se refiere, Elvira Lindo aborda el relato de una relación matrimonial entre iguales, en la que el hombre no se sitúa en una posición de superioridad con respecto a la mujer y no infravalora el trabajo que ésta desempeña, porque, de haber sido así, habría colisionado con sus principios morales:

Yo no hubiera podido tolerar, después de vivir sola con mi hijo durante algunos años, a un hombre que me marcara mis decisiones, que me machacara o que minara mi autoestima; no hubiera podido convivir con un hombre machista, artista y machista –esa combinación atroz que desde un punto de vista cultural no está mal considerada– que sólo deseara un halago continuo a su ego, que no considerara que atender la casa es cosa de dos, que eludiera los asuntos espinosos de la vida cotidiana y te los colocara a ti siempre a la espalda. (Lindo, 2000a, pp. 30-31).

No obstante, no será el marido, sino el universo de la cultura que pudo conocer durante sus años de periodismo radiofónico⁴¹, el que interpondrá algunos obstáculos en

⁴¹ En «Ser compañera», la escritora habla de la vergüenza que sentía por los guiones que escribía para la televisión pero ese complejo tenía también su explicación por el rechazo que le producía el pedante mundo de la cultura que pudo conocer mientras trabajaba en la radio. Veremos que poco después constataría que ese pequeño mundo que, en principio, mira hacia el progreso, no solo estaba aquejado de vanidad y elitismo, sino también de machismo: «No me faltaban razones para ello, porque en mi época de Radio 3, donde me harté de hacer entrevistas a intelectuales e intelectualillos, observé que el nivel de importancia que un escritor suele dar a su trabajo a menudo es muy superior al valor del trabajo en sí y, aunque lo fuera, la humildad no es algo que en el mundo de la cultura sea muy frecuente» (Lindo, 2000a, pp. 23-24).

el desarrollo profesional de Elvira Lindo a la par que le permitirá constatar que ese arquetipo de «artista machista» no solo existe, sino que en el mundo cultural de finales de los noventa estaba muy vivo.

Acabamos de verlo. En el momento en que Elvira Lindo y Antonio Muñoz Molina forjaron una relación sentimental, ella trabajaba en la televisión privada escribiendo guiones de humor y algunos reportajes para la radio. Una década después observa aquellos primeros momentos de la relación y confiesa que «por primera vez» descubrió «el sentimiento de invisibilidad», ya que en los eventos culturales a los que acudía con Muñoz Molina, pese a que él siempre la situara a su lado de igual a igual, «nunca nadie se paraba a preguntar mi opinión, ni tan siquiera a preguntarme a qué me dedicaba, de dónde había salido, menos aún cómo me llamaba» (Lindo, 2000a, pp. 24-25). La alusión al nombre propio es bastante relevante a nuestro juicio. El hecho de que no fuera siquiera nombrada, que no contara su existencia, incrementaba aún más ese sentimiento de invisibilidad, y sería una desagradable sorpresa para la escritora ya que el mundo del que ella procedía, el de la radio, le dio la posibilidad de «ser alguien», de «ser tenida en cuenta» (Lindo, 2000a, p. 25).

Si aquellos años fueron tan difíciles para ella es porque, como explica en este mismo ensayo, «no me sentía capaz de convertirme para siempre en “la señora de”» porque aquello transgredía negativamente su forma de reivindicar su lugar en el mundo desde que, siendo niña, «se rebeló ante el hecho de no ser nadie por ser mujer o de ser un personaje secundario» (Lindo, 2000a, p. 26). Aquellas sensaciones le demostraron que efectivamente no estaba dispuesta a ser la *mujer de*, y mucho menos en un universo como el de la literatura, donde esa etiqueta evoluciona hacia una versión de sí misma, si cabe, más opresiva, la *mujer del artista*. Recurre a lo vivido el año 1992, cuando el patronato del Instituto Cervantes celebró un encuentro entre escritores en Sevilla a propósito de la clausura de la Exposición Universal. Cuenta Elvira Lindo que en aquella cena fue aislada en una sala de celebraciones donde únicamente estaban las esposas de aquellos célebres escritores. Mediante la observación atestiguó con claridad de qué forma se configura ese arquetipo con el que aquellas mujeres parecían sentirse plenas, «derrochando sin pudor una vanidad delegada de una vida delegada» (2000a, p. 27). Se recuerda a sí misma acompañada en su imaginación por la figura de su madre quien, pese a haberse educado en los restrictivos moldes del opresor nacionalcatolicismo, dedicó muchos de sus esfuerzos a inculcarle a sus hijas la independencia que solo podía ser alcanzada gracias al estudio, al trabajo y «a que tuviéramos dinero en el bolsillo» (Lindo, 2000a, p. 27).

El mundo a aquellas mujeres de la cena les dio posibilidades de independencia, de romper con el estilo de vida de sus predecesoras, como el hecho de no depender del permiso del marido para, por ejemplo, tener una cuenta de ahorros. Pero Elvira Lindo ve en ellas un destino marcado con mucha claridad. Se acabarían convirtiendo en secretarías de sus esposos, completamente dependientes de ellos y con la obligación moral de trabajar en la oscuridad para que ellos agrandaran su obra y su vanidad⁴². Por eso ve en ellas una suerte de trasunto occidental de las *geishas*, ya que estas *mujeres de escritores* han de saber «estar en un segundo plano» y dedicar la vida con obediencia a «facilitar la obra de su marido, generalmente cargado de manías y arbitrariedades», y continúa explicando cómo

⁴² «[...] nadie mejor que ellas para organizarles una exposición o para servir de intermediaria con la prensa, para llevarles la economía que tanto desgasta a los artistas, para firmar buenos contratos o para corregirlos y pasarles al ordenador un libro. Y el día en que sus esposos murieran representarían el papel de viudas hasta el final. [...] viudas guardianas de la obra del artista, con toda la desconfianza y el recelo que eso provoca» (Lindo, 2000a, pp. 27-28).

ha de ser en definitiva este tipo de mujer: «Súbdita con cierta cultura, claro, que sepa hacer una cena en su casa, tener una conversación inteligente: lectora, sensible, pero sin más ambición que las ambiciones prestadas de su marido» (Lindo, 2000a, p. 28).

Es importante que subrayemos esa última alusión a la palabra ambición. Si bien en cualquier manifestación del arte o la cultura la ambición, que no es sino el propósito de alcanzar un ideal profesional, en el caso de los hombres se respeta y venera, para las mujeres la situación es radicalmente distinta, pues al abandonar el lugar secundario y sumiso al que por educación han estado destinadas, es decir, al renegar del modelo de la Virgen María, pasan a convertirse en la otra posibilidad que ofrece el binomio femenino construido por la cultura patriarcal, la pecadora y despreciable Eva:

Cuando la palabra «mujer» y la palabra «ambición» se unen provocan chispas en muchas mentes: incluso a mí, que he tenido siempre mis pequeñas ambiciones secretas, me ha costado reconocer que yo albergaba ese sentimiento, tal vez porque lo relacionaba con lo que se relaciona habitualmente una mujer ambiciosa. Mientras que se valora al hombre ambicioso profesionalmente, se guarda cierta reserva ante la mujer que quiere prosperar y generalmente se la tilda de intrigante, arpía y de tener mal carácter. Se dan casos así pero, desde luego, no es un mal endémico de la mujer que tiene ambiciones. (Lindo, 2000a, pp. 28-29)

Veamos cómo recibió ese mundo de la cultura el cambio que profesionalmente daría la, hasta ese momento, invisible Elvira Lindo para convertirse en novelista y entrar de lleno en un universo acotado por la presencia masculina. Literatura menor, frívola e inconveniente

3. Literatura menor, frívola e inconveniente

3.1. «Entré en la literatura por la puerta de atrás»: la compleja relación entre Manolito y la crítica

El personaje de Manolito Gafotas nació en las madrugadas de la radio a finales de los años ochenta. Pero no fue hasta la retirada de Elvira Lindo de los platós de televisión y los estudios de radio cuando este carismático personaje se convirtiera en un clásico de la literatura infantil y juvenil española.

No obstante, Elvira Lindo cuenta que, si bien poseía una vocación literaria desde la niñez, la arriesgada decisión de dejar su trabajo para dedicarse a la literatura la tomó gracias al impulso que le dio que también se vio en la misma situación para dedicarse al oficio literario, su marido Antonio Muñoz Molina:

Un día alguien me dijo ‘vete de ahí y déjalo todo, quédate en casa, escribe lo que quieras, lo que el corazón te pida, estoy seguro’, me dijo ese alguien, ‘de que eso es lo que has querido siempre, no puedes pasarte la vida escribiendo para las voces de otros: atrévete a tener tu propia voz’. (Lindo, 2010, p. 202)

Por ello, Lindo siempre ha reconocido que parte de la responsabilidad de que Manolito llegara a la literatura la tiene Muñoz Molina, como cuenta en el ensayo «La madre del artista» (2000d). En este breve texto insiste en que el escritor «fue decisivo para el futuro de Manolito puesto que me animó y se empeñó en que escribiera libros y me dejara de tonterías, y llegó el primer título, y el segundo, y así hasta el sexto» (Lindo, 2000d, p. 26). Es muy relevante que en «A la conquista de una voz propia» (2010b) narre cómo fue el proceso de escritura del primer libro de Manolito. Explica que, pese a conservar los

guiones que escribió para la radio, no le fue necesario consultarlos porque «sabía perfectamente cómo hablaba y sentía el niño de Carabanchel, así que me hice un esquema con las historias que quería contar y en unos meses tuve listo el libro» (Lindo, 2010, p. 203). Como veremos, Manolito ha sido un personaje al que la crítica académica, especialmente, ha prestado atención⁴³; sin embargo, la autora desvela información relacionada con la fuente de inspiración sobre la que creó al personaje. En este caso se trata tanto de un personaje de ficción como de una persona real, o sea, Tom Sawyer, de Mark Twain, y ella misma.

Por una parte, durante sus años neoyorquinos, Elvira Lindo visitó la casa de Mark Twain, el creador de Tom Sawyer y su amigo Huckleberry Finn, en Connecticut. Lo narra en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), y es en estas páginas donde explica que el lenguaje del Manolito radiofónico y literario rinde homenaje al habla de los niños de los márgenes de las ciudades, como hiciera Twain, en cuyos libros protagonizados por personajes infantiles «reproducía el habla y el humor de los niños pobres entre los que se había criado» (p. 203). Y es en el recuerdo de aquella visita donde reconoce finalmente esa influencia sobre el escritor norteamericano:

Pero no era a él a quien veía, sino a mí, a mí con doce años leyendo *Las aventuras de Tom Sawyer*; a mí con veintitantos, buscando las palabras que ponerle en la boca a Manolito, el personaje que entonces interpretaba en la radio, otorgándole el acento propio de ese Madrid periférico que yo tan bien conocía. (Lindo, 2011c, p. 203)

Por otra parte, como ocurre con algunos personajes de Elvira Lindo, hay mucho de la autora en aquellas personas que pueblan sus historias. En «A la conquista de una voz propia» (2010b) explica que hay una clara identificación entre Manolito y ella pese a las diferencias de clase social, género y procedencia que estriban en la manera de vivir, contemplar y contar el mundo que les rodea:

La naturaleza de Manolito era curiosa. Su realidad social no tenía nada que ver con la que yo había vivido en mi infancia. Yo no viví nunca en Carabanchel, mi familia pertenece a una clase media acomodada y, como puede verse, yo no fui un niño; pero de acuerdo con esa regla de la literatura infantil que afirma que se comunica mejor con niños quien no ha matado del todo al niño que fue, Manolito era, en muchos sentidos, yo misma, y sus pensamientos, porque al fin y al cabo el libro está contado en primera persona y lo que seguimos es el hilo de sus pensamientos, estaban creados al dictado de los míos. Yo era, y fui o soy Manolito. Detrás del personaje estaba yo: comunicativa, inocente, curiosa, con una necesidad enfermiza de ser querida, vulnerable, celosa, afectiva, torpe, con una gran perspicacia para intuir aquello que otros piensan pero no están diciendo. Así como yo me recuerdo y sobre esta base construí mi personaje. (Lindo, 2010, pp. 203-204)

⁴³ Más de una veintena de artículos académicos se han publicado desde el año 2000. Algunos de especial interés son el estudio que Dosinda García Albite publica en el número 3 de *Hispania* en el año 2008, «Madrid y la cultura popular en la serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo». Pero Manolito ha sido estudiado y puesto en valor, principalmente, por los estudiosos de la Traducción literaria y los especialistas en la Literatura Infantil y Juvenil. Por ejemplo, es de rigor citar el monográfico que Nuria Pérez Vicente coordinó en el año 2016 en la editorial sevillana Benilde: *Manolito por el mundo: análisis intercultural de las traducciones al inglés, francés, alemán e italiano*. Asimismo, han dado interesantes resultados las investigaciones desde la rama de los Estudios Literarios. Tal es el artículo de Irene Prüfer Leske (2014), publicado en el número 12 del *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, que lleva por título «El caso de *Celia*, *Papelucho*, *Le petit Nicolas* y *Manolito Gafotas*: análisis de las series clásicas de la literatura infantil»; o la tesis doctoral leída en 2016 de Juana Ruiz Arriaza o algunos de sus recientes artículos (2020) en los que estudia la obra infantil y juvenil de Elvira Lindo en paralelo con las de Richard Crompton en pos de trazar semejanzas y exponer sus «implicaciones didácticas».

Anteriormente decíamos que Elvira Lindo conocía de primera mano la complejidad que tiene el mundo de la cultura y los resquicios elitistas y misóginos que definen a muchos adalides de la cultura. La irrupción de Lindo en la Literatura Infantil y Juvenil – como ella misma expresa «la puerta de atrás» (p. 29)–, ya que «no despierta mucho interés entre las altas esferas de la crítica» la percibía ella misma como una ventaja para no ser avistada por esos jueces de la alta literatura (2000a, p. 29). Así lo explica:

Me daba cierta tranquilidad entrar en el mundo literario por la puerta de la literatura infantil. Eso me permitía comenzar en ese universo de una manera discreta, y no tener que aparecer como periodista que quería ser escritora o como la esposa de un escritor que tiene veleidades literarias. (Lindo, 2010, p. 203)

Sin embargo, no solo no consiguió pasar desapercibida, sino que además la mirada misógina se puso desde el primer momento sobre su figura. Inicialmente no parece que esto se manifestara de cara a la opinión pública, sino en los pequeños círculos de poder masculino. Elvira Lindo lo plasma en «Ser compañera» (2000a) sin necesidad de elaborar elocuentes teorías, sino a partir de la experiencia personal:

Un escritor muy conocido, del que por supuesto no diré el nombre, se enteró de que yo andaba por esos días esperando a que saliera mi libro y torció el gesto diciéndole: «Antonio, ¿tú sabes en la que te metes si tu mujer empieza a publicar?» (Lindo, 2000a, pp. 28-29)

El machismo empezó a traslucirse en entrevistas y críticas una vez Lindo había publicado ya el primer libro de la serie. En «Por ser mujer» (2000b) llama a estas reacciones misóginas «San Benitos». En concreto fueron dos los que sufrió al principio de su carrera. Veamos el primero, que duró dos años desde la publicación en 1994 de *Manolito Gafotas*. Los periodistas, casi de forma rutinaria, preguntaban sobre su matrimonio con Antonio Muñoz Molina, especialmente si había recibido su ayuda intelectual, «si me echaba una mano a la hora de escribir un libro, si había intercedido por mí en la editorial», cuenta Lindo (2000b, p. 10). Esta circunstancia es significativamente incomprensible para la escritora, por lo que esa pregunta «grotesca» hacía que advirtiera que tuviera que responder a ella por el hecho de ser mujer, y que por ello pareciera necesitar supervisión masculina, lo cual refuerza indudablemente la etiqueta *mujer de*:

[...] lo que me molestaba de aquello no era que me preguntaran por él, sino la ecuación tan simple que hacían los periodistas que significaba que por el hecho de ser mujer yo necesitaba una dosis más grande de apoyo que cualquiera, que por el hecho de estar casada con un escritor importante yo debía andar siempre en un segundo plano, sumisa y agradecida, como caminaban las mujeres chinas detrás del esposo. (Lindo, 2000b, p. 10)

Esta forma de restar valor al trabajo de Elvira Lindo es también un mecanismo mediante el cual silenciar a la mujer, es decir, despojándola de cualquier mérito intelectual en la creación de sus novelas se la está silenciando también en el espacio público. Esto nos trae al paso el estudio que Irene Lozano Domingo hiciera en 1995 en torno a las diferencias que histórica y culturalmente el patriarcado ha establecido entre el lenguaje masculino y el femenino. Lozano Domingo explica a propósito del refrán «cien damas en un corral todo es cantar» que, generalmente, la cultura androcéntrica ha perpetuado un ideal de feminidad basado en el silencio, no en la palabra. El silencio es algo elogiado, se asocia a la belleza y a la sumisión –de ahí los tintes peyorativos que tiene la mujer «charlatana»–, pero es especialmente en el espacio público donde la imposición del silencio es más tajante, perpetuando así la inferioridad intelectual y la infantilización femenina (Lozano

Domingo, 1995, p. 29). Sobre estas cuestiones volveremos en el estudio de los artículos periodísticos de Lindo porque la reivindicación de la voz pública de las mujeres y la crítica al paternalismo y la infantilización con que son tratadas en ámbitos como el cultural está muy presente en su obra más comprometida. Pero ya en el año 2000, cuando Lindo escribe estos dos ensayos autobiográficos y analiza las discriminaciones que ha sufrido en primera persona, observamos que la perspectiva que de inmediato aplica, y mantendrá a lo largo de los años, es la feminista:

Estoy segura de que la insistencia sobre mi relación con mi marido, y la idea de que en mi profesión él ejercía una especie de paternidad vigilante, venía del hecho de ser yo una mujer, y aún me daba coraje porque yo no me he aprovechado nunca de mi condición, ni tan siquiera a la hora de escribir he buscado complacer al público femenino. (Lindo, 2000b, p. 11)

En cuanto al segundo San Benito, estaba relacionado con su personaje infantil, en concreto con el hecho de que una escritora haya elegido como protagonista de su primera novela a un niño en lugar de a una niña. Probablemente, Lindo estuviera en esos años apuntada por el foco de la crítica feminista, esperando a que públicamente se pronunciara sobre el debate feminista de finales de los noventa, pero hemos visto en el estudio de su obra periodística que por esas fechas no encabeza un activismo feminista en prensa hasta unos años más tarde. Elvira Lindo pone sobre la mesa dos cuestiones capitales en torno a su concepción del oficio literario: su libertad creadora, por un lado, y la reivindicación de la igualdad de trato en el mundo literario, por otra parte. Veámoslo en esta cita de «Por ser mujer» en la que con mucha agudeza cuestiona que este debate no recayera también sobre los hombros de los escritores canónicos masculinos de la literatura universal, a quienes la crítica y la propia historia literaria ha concedido la potestad de hablar de hombres y mujeres en posición de mayores conocedores del ser humano:

Contesto que he elegido a un niño, Manolito, en vez de a una niña, simplemente porque estoy escribiendo libros de ficción y entonces elijo a mis personajes con total libertad, y estaría bueno que por el hecho de ser mujer tuviera la obligación de colocar a una niña como protagonista, cuando a lo mejor a mí me apetece justamente lo contrario; también contesto que nadie le preguntó a Galdós o Delibes o Flaubert por qué eligieron como personajes centrales de algunas de sus novelas a mujeres en vez de a hombres, porque parece que los hombres pueden escribir, y lo han hecho siempre, con total libertad, y las mujeres nos debemos a nuestro propio sexo. Ésta es una pregunta reivindicativa, la suelen hacer las propias mujeres, y es complicado explicarles que una escritora debe ejercer su libertad creativa tal y como hacen los hombres. (Lindo, 2000b, p. 11)

Casi veinte años después, regresa a esta cuestión en su *Autorretrato*. En esta ocasión profundiza y revela que incluso este tipo de preguntas se acentuaron cuando en entrevistas o textos como estos alude explícitamente a una clara identificación entre ella y su personaje. Esas preguntas se reformularon pues y adoptaron la forma de «tono acusatorio», según relata (Lindo, 2018, p. 264). Su respuesta se ha precisado con el paso del tiempo y confiesa que, como le ocurría a la protagonista de *Mujercitas*, ya en su infancia fue consciente de los privilegios que tenían los niños frente a la férrea educación que recibían las niñas para hacerlas encajar en los estrictos moldes del ideal femenino. Ahí, en la frustración infantil por no haber gozado de los mismos derechos que sus hermanos radica una posible explicación, psicológica si se quiere, a la elección de un personaje masculino para su irrupción en las letras españolas:

He tratado de buscar una respuesta de una cierta altura literaria, pero creo que hace tiempo di con la respuesta más honesta: yo era una niña que en ocasiones, por el influjo

que ejercían sobre mí mis hermanos, hubiera preferido ser niño. Había una parte desprecupada, desconsiderada y desatenta de los niños que me atraía mucho; además de que se les exigía menos, se les aliviaba de responsabilidades, y no tenían la obligación de ser modosos y prudentes. (Lindo, 2018, pp. 264-265)

Y en lo que respecta a su visión de la literatura, Elvira Lindo demuestra en este autorretrato haber sido muy consciente de que si hubiese elegido un personaje femenino y le hubiera dotado de las inconveniencias que caracterizan a Manolito, habría podido correr riesgos o haber sido acusada –como sí le ocurriría pocos años después con *Tinto de verano*– de perpetuar estereotipos sexistas:

Por otro lado, ya en 1994, cuando Manolito pasó de ser un personaje radiofónico a literario, me di cuenta de que a un niño siempre le podría achacar torpezas, miedos o cobardía sin necesidad de dar explicaciones a nadie. Son características que lo convertían en un antihéroe, en un ser torpe pero encantador, únicamente dotado para la expresión oral pero incapaz de capitanear hazaña alguna entre sus amigos, (Lindo, 2018, p. 265)

Esas explicaciones las habría pedido la crítica literaria feminista, sobre todo aquellas críticas que defienden que para superar la misoginia latente en la literatura, las mujeres escritoras tienen la tarea y la obligación de crear personajes femeninos a la medida del ideal de mujer empoderada. Sin embargo Lindo quería crear un personaje con las mismas inconveniencias que ella tenía en su infancia, y la propia experiencia le había demostrado que serían mejor recibidas si las encarnaba un niño:

¿Y si hubiera sido niña? Si hubiera sido niña tendría que haberle concedido un carácter más intrépido, no someterla a las burlas de sus compañeros y hacer que brillara por encima de los demás en destreza física e inteligencia. Con el tiempo he descubierto que quienes me preguntan por qué no escribí un personaje femenino son las mismas o los mismos que no permitirían que mi protagonista siendo niña fuera torpe. Y yo quería eso, un niño torpe, como yo había sido, sensible, como yo, celoso, como yo, inocentón, como yo, miedoso, como yo, que no destacara por su destreza física, como yo, ni fuera el mejor alumno de la clase, como yo, pero que tuviera la innata capacidad de contar historias. Como yo, (Lindo, 2018, p. 265)

Pero *Manolito Gafotas* no solo se enfrentaría a la crítica feminista o al desprecio hacia la literatura infantil o juvenil, sino que probablemente el mayor obstáculo que hubo de sortear sería el que interpuso la corrección política. Elvira Lindo advirtió los primeros signos de esta problemática cuando su personaje fue traducido a otras lenguas⁴⁴. Al llegar

⁴⁴ La investigadora Elvira Cámara Aguilera, miembro del grupo de investigación AVANTI de la Universidad de Granada, publicó en el número 14 de *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* (2016) el artículo «Traducción y asimetría: *Manolito Gafotas* y su traducción al inglés como ejemplo de intervencionismo». En este artículo, Cámara analiza los cambios que se produjeron en la traducción que se hizo de *Pobre Manolito* para el público infantil estadounidense. La novela, que en su versión anglosajona llevó el título de *Manolito Four-Eyes. The 2nd volumen of the great encyclopedia of my life* estuvo a cargo de Caroline Travalia, y en ella, Cámara Aguilera observa las siguientes modificaciones: «Otras de las cuestiones planteadas al comienzo de este trabajo fueron, por un lado, comprobar qué implicaciones tienen dichos cambios en la recepción de la obra y, por otro, en qué medida la traducción es un fiel reflejo de la cultura original. Los cambios realizados, como hemos podido observar, han sido muchos y afectan a muy diversos ámbitos. Entre ellos, los más controvertidos han sido aquellos en los que se veían involucrados aspectos de la cultura meta contenidos en el original (indios de Arizona, Sinatra) o los que entraban en lo que la propia autora, Elvira Lindo, ha catalogado como “políticamente incorrectos” desde el punto de vista de la cultura

al público francés, Manolito fue estudiado atendiendo a las señales de una posible pederastía por parte de su abuelo, o al supuesto maltrato infantil que la crítica nórdica percibió en el trato de la madre, sin olvidar la firme oposición de Elvira Lindo a la censura a la que la cultura iraní quiso someter uno de los libros en que Orejones López, íntimo amigo de Manolito, cuenta que es gay⁴⁵. Pero quizá el territorio más complicado para la escritora fue el estadounidense, donde si escapabas de los rígidos marbetes establecidos por la corrección política «te señalan como si fueras el hereje de una presunta misión en defensa de la infancia» (Lindo, 2018, p. 265).

Elvira Lindo ha sido muy crítica con esta deriva de la corrección política; sin embargo, no se postula como ciertos sectores de la esfera literaria que conciben la incorrección política como el legítimo menosprecio de la dignidad de los grupos más vulnerables de la sociedad. La incorrección de Lindo radica en una transgresión del papel secundario que la literatura y la crítica ha establecido durante milenios para la mujer. La corrección política que Elvira Lindo preserva es la que busca la corrección de actitudes que denigran a las mujeres, las personas racializadas, el colectivo LGTBI, que por el hecho de estar incrustadas en el inconsciente colectivo no dejan de ser discriminatorias. Veámoslo en sus propias palabras:

Había una parte necesaria de esa corrección política. Era urgente que fuéramos conscientes de nuestra tosquedad y de la capacidad que tiene el lenguaje para señalar, discriminar, herir. Recuerdo ese país culturalmente subdesarrollado que era España en mi niñez. Las expresiones machistas, racistas, homófobas eran continuas en el habla de la calle. Si nadie reparaba en ellas era porque se trataba de un reflejo de nuestra mentalidad. El lenguaje fue cambiando en la medida en que se transformó el país, en gran parte gracias a la llegada de la inmigración y de la incorporación de la mujer al mundo laboral y el reconocimiento de la igualdad de derechos. (Lindo, 2018, pp. 267-268)

Pese a estas adversidades, Manolito ha sido un personaje que en pocos años se convirtió «en un fenómeno editorial», traducido a «casi treinta idiomas» y protagonista activo de la educación literaria de las generaciones nacidas en los años noventa, cuya presencia en colegios ha tenido como consecuencia no solo la iniciación en la lectura de casi toda una generación sino también que el habla del personaje acabara incorporándose en el habla coloquial de padres e hijos (Lindo, 2010, p. 203).

La aceptación por parte del público lector ha gozado de mayor peso y solidez que todas las críticas que el personaje ha recibido. Sin embargo, no todos los sectores de los estudios literarios han tratado por igual al protagonista de las historias de Lindo. En concreto, la rama de los estudios literarios dedicada a la investigación en literatura infantil y juvenil ha prestado mucha atención a Manolito. Desde esta perspectiva, el niño de Cara-

receptora. Dichos cambios, contemplados bajo el prisma de la recepción, traen como consecuencia un exceso de purificación, lo que, sin duda, supone una distorsión de la cultura origen» (Cámara Aguilera, 2016, p. 40).

⁴⁵ «Por ejemplo, en Francia, Manolito no duerme con su abuelo en la terraza de aluminio visto. Al parecer, a juicio de los editores esa cercanía física es inquietante. En los países nórdicos se negaron a su publicación porque consideraban inaceptable el supuesto maltrato físico de la madre. En Irán, los libros han tenido un éxito arrollador hasta que en el último título el Orejones salió del armario; entonces, me pidieron, muy amablemente y un poco avergonzados, censurar esos pasajes. Yo me negué, porque mis principios no son amoldables a cada cultura, son los que son en todas partes» (Lindo, 2018, p. 265).

banchel ha accedido al «Olimpo de “los traviesos de la literatura”» gracias a las investigaciones del filólogo Emilio Lorenzo⁴⁶, a quien Lindo tiene en alta estima por el trato amable hacia su personaje, pues lo comparó con el héroe infantil de la literatura estadounidense tan admirado por ella, Huckleberry Finn de Mark Twain. En *Noches sin dormir* (2015), Lindo relata un viaje que realiza a la universidad de Lausana, donde la facultad de Traducción dedicó un seminario a las traducciones que sobre Manolito se habían realizado⁴⁷. En ese viaje muestra el agradecimiento que siente hacia Emilio Lorenzo por haber puesto el foco académico sobre Manolito y por haberlo definido como «un pícaro sin hambre», una etiqueta con la que la escritora refuerza aún más los paralelismos tan grandes que existen entre el carácter del personaje y el suyo propio:

En muchos momentos de mi vida, yo pude definirme así. No es falsa humildad. De pícaros está el mundo de la cultura lleno. Lo interesante del destino del pícaro es que, si se aplica en el conocimiento mundano, a lo largo de los años va adquiriendo, a fuerza de tener bien abiertos los sentidos, lo que le faltó en estudios académicos. No es fácil, no está al alcance de cualquiera. Pero yo, que siempre padecí el complejo de no haber terminado mi pobretona carrera de periodismo, sé que de pícara he pasado a diplomada. (Lindo, 2015, p. 140)

Por todos estos motivos, Elvira Lindo defiende que pese a las críticas destructivas, el humor en la literatura «es pedagógico» porque con esta herramienta los niños «aprenden el doble sentido del lenguaje y una parte de su inteligencia se despierta» (Lindo, 2018, p. 269).

Llegados a este punto, es necesario reparar en la insistencia de Elvira Lindo sobre la imprecisión con la que Manolito ha sido incluido en el marbete de la Literatura Infantil y Juvenil, algo sobre lo que ha reflexionado desde que se publicara la primera novela, especialmente en las entrevistas concedidas⁴⁸. La teoría de Elvira Lindo reside en que las

⁴⁶ Un ejemplo del atractivo que generaba Manolito Gafotas en el académico de la Real Academia Española es la crítica que publica en *Babelia* el 21 de junio de 1997 (p. 4) titulada «Manolito Gafotas, niño sin inhibiciones».

⁴⁷ Durante los días 27 y 28 de marzo de 2015 se celebró en el edificio Anthropole de la Universidad de Lausana unas jornadas sobre traducción literaria llamadas «Transcreación», organizadas por la Faculté des lettres de l'Université de Laussane y el Centre de Traduction Littéraire de Laussane, en particular, por las profesoras Mónica Castillo Llunch y Victoria Béguelin-Arguimón de la Section d'espagnol de dicha universidad. En este congreso se abordó la reflexión sobre el proceso de reescritura creativa que lleva implícito el acto de traducción a partir de obras como *L'Amoyr et autres contes* (2002) de Sylviane Roche, *Los muertos* (2014) de Álvaro Bisama o *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo. Las dos primeras sesiones del 28 de marzo estuvieron dedicadas al personaje de Lindo. La primera intervención la llevaron a cabo Virginia López-Ballesteros y Oliver Malthet (traductores al francés) y Luisa Mattia (traductora al italiano), que llevó por título «Traducir *Manolito Gafotas*», y más tarde tuvo lugar la conferencia con Elvira Lindo sobre las traducciones de sus libros de Manolito y una mesa redonda compuesta por la escritora y los traductores mencionados. Puede consultarse el programa en este enlace: https://www.unil.ch/esp/files/live/sites/esp/files/shared/Transcreación_programa.pdf

⁴⁸ Elvira Lindo aclara que, cuando escribió los libros, en ningún momento tuvo en mente estar escribiendo literatura infantil y juvenil, de hecho, esa etiqueta responde más a una estrategia editorial que verdaderamente al sentido de las novelas. Las ocasiones más recientes en que Lindo insiste sobre ello fueron, en primer lugar, en el reportaje que el canal de YouTube de *El País* publicó el 28 de diciembre de 2019 en vísperas del 25 aniversario de *Manolito Gafotas*. Dice la escritora: «yo creo que son libros para todos los públicos» (El País, 2019). También en la reedición que Seix Barral hace ese mismo año para su novela *El otro barrio* donde Lindo escribe el prólogo dice «Fue mi primera novela para adultos –si es que los libros de Manolito son sólo para niños, que lo dudo– (Lindo, 2019, p. 1). Más tarde, el 30 de enero de 2021, la escritora mantiene un coloquio con la cantante Alaska, presentadora de *Cine de Barrio*, previo a la emisión del largometraje de 1999 *Manolito Gafotas* dirigido por Miguel Albaladejo. En ese momento, esta película fue la más actual que el clásico programa de Televisión Española había emitido. Precisamente cuestiones como las

historias de Manolito son para todos los públicos porque forma parte de una tradición literaria de escritura humorística. El humor es una constante en su obra literaria y un asunto sobre el que ha teorizado en su obra autobiográfica. La escritura del humor alcanzó su cénit y, por ende, recibió la crítica más voraz con las historietas de *Tinto de verano*. Pero antes de centrarnos en lo que supuso para Lindo esta etapa literaria, cómo es el testimonio de los sentimientos y adversidades que atravesó durante los primeros años del siglo XXI, veamos algunas consideraciones teóricas que establece sobre su concepción del humor en el *Autorretrato* (2018).

En «Sobre el chiste, texto lúdico», Ana María Vígara Tauste (1988) distinguía ya entre humor y chiste. Mientras que el humor no tiene por qué hacer reír siempre y se dirige, en la mayoría de ocasiones, al sentimiento del receptor, el chiste tiene, como fin último, la risa. Elvira Lindo parece sumarse también a esta perspectiva en la que, aunque *a priori* parecen idénticos, humor y chiste son dos recursos que presentan diferencias. La escritora define la cualidad del humor como «una característica que traemos de fábrica, impresa en el ADN», y quien toma conciencia de poseerla «está dotado para la comedia» de tal forma que, «se dedique a lo que se dedique, sea tendero, maestra o escritora, trufará sus discursos inevitablemente con un toque raro de comedia» que poco tendrá que ver con enlazar «un chiste con otro» (2018, pp. 254-255).

De este modo, Elvira Lindo concibe al humorista como un «ser inocente, incauto» que suele «extraer de sí mismo el primer material con el que trabaja» y «se reconoce en todos los seres defectuosos o patéticos, y partiendo de esa premisa está autorizado a mirar el mundo y caricaturizarlo sin ánimo cruel, alejado del tono clasista, arrogante o pretencioso» (Lindo, 2018, p. 254). Por lo tanto, la construcción de los personajes que pueblan las historias humorísticas, especialmente en el caso de la «comedia en viñetas» –como sus *tintos*–, las características que los definen están muy visibles para el lector, quien fácilmente los podrá relacionar con los estereotipos que conoce «porque el humor es cuestión de repetición y ritmo: el humor se escribe al compás», por lo tanto, la psicología de los personajes no responde a un reflejo de los temores más profundos y las virtudes más ocultas del ser humano, sino que son parte de las capas más superficiales de las personas, «son apuntes a vuela pluma y ésa es la gracia, que no pesan» (Lindo, 2018, pp. 274-275). Veamos a continuación el relato testimonial del peso de la crítica con el que tuvo que cargar durante los años que dedicó grandes esfuerzos a escribir comedia de la cotidianidad en sus viñetas de *Tinto de verano*.

3.2. Las viñetas humorísticas de la inconveniencia

Durante los meses de agosto del año 2000 al 2004, Elvira Lindo pasaba parte del verano en un pueblo de la sierra de Madrid donde escribía una serie de relatos humorísticos que se publicaban en *El País* cada día del mes. Aunque la intención del periódico fue que, debido al éxito de *Manolito Gafotas*, Lindo escribiera «un diario de verano» protagonizado por el niño de Carabanchel, ella se rebeló ante la posibilidad de «quedar atrapada en aquella voz infantil» (Lindo, 2018, p. 270). En el prólogo a la edición reunida de los *tintos* de 2016, explica que Juan Cruz, entonces editor de *El País*, entendió su postura

dificultades económicas no eran a finales de los 90 temáticas frecuentes en la literatura infantil. A propósito de ello sostiene la escritora que «fue algo novedoso que en un libro para niños tuviera tanto peso lo económico» (Alaska, 2021). Lo que ha quedado demostrado a lo largo de los años es que, efectivamente, las historias del niño de Carabanchel han sido leídas por lectores de todas las edades y que precisamente cuando el lector se acerca a la madurez de la edad adulta es cuando aprecia la reconstrucción que Lindo elabora del lenguaje coloquial o la crítica social que hay implícita en la observación inocente de Manolito.

y le dio total libertad. Argumenta que lo que el periódico quería realmente era algo humorístico «porque del humor había vivido yo hasta entonces, como guionista y como escritora» (2016, p. 10). Así, decidió que escribiría las «vicisitudes de una escritora y madre, parecida a mí, pero no yo, que pasa el verano en un pueblo aburridísimo con su marido, también escritor y padre, parecido a mi marido, pero no el mío»; eran, en suma, la personalidad de ambos «caricaturizada a veces hasta el extremo, moldeada con el único fin de servir a la comedia» (Lindo, 2018, p. 270 y 2016, pp. 11-12).

Así presenta Elvira Lindo el origen de sus *tintos*, centrando toda la atención en un tema que será fundamental para entender estos relatos y su recepción, es decir, la confusión entre la realidad y la ficción, la mezcla que entre ambos universos se produce, pues toma elementos muy reconocibles de su propia vida para someterlos a la caricaturización. Pero como ella misma recuerda, no todo el mundo entendió aquel juego: «Fue al volver a Madrid cuando percibí que había un público que se había divertido, sin buscar más que lo de la puro comedia, pero que en el ambiente cultural había provocado una mezcla de diversión morbosa e incomodidad» (Lindo, 2018, p. 270). Con la perspectiva de los dieciséis años transcurridos desde que Lindo escribe el primer relato hasta la edición de 2016, la escritora, como si fuera una lectora más, recibe aquellos textos con «estupor y diversión, asombro y pudor retrospectivo», pero sobre todo ve en ellos algo transgresor: «Qué valor tenía para convertir tan desvergonzadamente mi vida diaria en material de pura comedia» (2016, p. 9).

Elvira Lindo define sus *tintos* como «viñetas cómicas», aunque también se refiere a ellas en términos de «sainete por entregas» (2016, pp. 9-11). Estas historietas, pese a estar publicadas en el periódico eran «más literarias que periodísticas», cuyo rotundo éxito se debe a dos factores determinantes; por un lado el humor que establecía una «cercanía inmediata» y, por otro, el sensacionalismo de un público lector que creía ver en el personaje la intimidad de la autora que los firmaba, por eso ha insistido siempre «yo no era mi personaje, aunque ese personaje se nutriera de mis vivencias» (Lindo, 2010, p. 204).

La escritora reconoce además cuáles fueron sus modelos literarios a seguir, de quiénes recibió la inspiración y el arrojo para escribir unos relatos de humor tan ácido. Podríamos decir que forma parte de una «tradición cervantina», así como que es heredera de la escuela de «los humoristas del absurdo», entre los cuales tenemos a Jardiel Poncela, Gila, Julio Camba, Azcona o Mihura, pero también es heredera de escritoras de humor, como Anita Loos, de quien tomó «su descarada frivolidad femenina, demodé pero enternecedora», o el humor en los «requiebros verbales» de Dorothy Parker así como de los personajes de sus cuentos que «sufren por ser como son aunque con frecuencia se regodean masoquistas en sus neurosis» (2016, p. 19).

Cuenta en su *Autorretrato* que las críticas que se emitían desde el sector de la cultura hacia los *tintos* procedían tanto de los escritores y críticos más tradicionales, afincados en un modelo de sociedad machista, como de las escritoras y críticas que dedicaban sus esfuerzos a que «la ficción se vengara de una postergación histórica» (Lindo, 2018, p. 270). En cualquier caso, el papel de Elvira Lindo en la literatura fue puesto en entredicho. Las críticas, por su parte, la consideraron una traidora a la causa feminista. A ojos de la crítica feminista, perpetuaba los estereotipos machistas en su literatura por haber dado vida en los *tintos* a una mujer «frívola, absurda, neurótica, consumista, irreflexiva», es decir, toda una serie de características negativas que la cultura patriarcal ha asociado a las mujeres para infravalorarlas de las que supuestamente Lindo se estaba sirviendo para «vulgarizar a la mujer» (Lindo, 2018, p. 270). Lo que observa después de esta oleada crítica

es que aunque el propósito fuera honorable y legítimo, las críticas feministas estaban imponiendo cómo las escritoras habían de crear a personajes femeninos que representaran al modelo de mujer que reclama la agencia feminista, es decir, que «brillen por su astucia, inteligencia, valor o heroicidad» (Lindo, 2018, p. 271).

Los críticos, en cambio, sí estaban conformes con esa lectura del personaje femenino porque no ponía en tela de juicio la superioridad masculina. Para estos hombres, el uso de los estereotipos femeninos salvaguarda el lugar del varón en primera fila de batalla «porque entendían que es habitual que las señoras sean neuróticas, frívolas e irreflexivas, es decir, menos inteligentes que los varones» (Lindo, 2018, p. 271). No obstante, si en un bando se estaba denunciando el escaso compromiso de Lindo para con la lucha feminista, en el otro irritaba que la escritora estuviera cuestionando la masculinidad hegemónica a través del personaje del marido de la protagonista. Elvira Lindo percibió que era «intolerable que convirtiera a un señor de la alta cultura, al marido de las viñetas, en un inocentón, en un pardillo, en el objeto de mis bromas», ya que aquello no era sino «un insulto establecido, a la masculinidad, a la división aceptada de papeles» (Lindo, 2018, p. 271). Con la perspectiva de los años, contempla aquella situación como un ejemplo de injusticia y de trato discriminatorio hacia una escritora desde espacios en principio antitéticos de la cultura y el pensamiento. Reflexiona, por tanto, sobre la escasa atención que se les prestó a otros escritores de humor cuando eran ellos quienes caricaturizaban a la mujer, y si esto se hizo casi siempre se salvaguardó la dignidad del creador:

Lo que estaba claro es que nadie hasta entonces había parecido alterarse cuando señores como Umbral, Haro Tecglen, Cela o todos los humoristas que en el mundo ha habido bromearan en sus columnas sobre los problemas domésticos y sobre sus señoras, siempre tan aguafiestas ellas, tan controladoras. Pero era indignante que una señora se cachondeara saludablemente de su vida íntima. (Lindo, 2018, p. 271)⁴⁹

No solo el tiempo le ha permitido recordar estos acontecimientos con una mirada crítica y sacar a relucir el injusto y discriminatorio trato que recibió, sino que es consciente de que ha tenido que hacer algo que no se exigió a ningún escritor en cuya obra haya perpetuado las imágenes negativas de la feminidad, o sea, justificarse y recalcar su compromiso feminista, en el cual no halla incompatibilidades con criticar algunos comportamientos femeninos derivados de la educación machista, ni con la libertad a la hora de elegir qué personajes van a habitar sus historias:

Mi humor jamás ha sido hiriente, pero ha tenido la peculiaridad de no cuadrar con lo que se espera de una mujer, ni desde la tradición ni desde la progresía. Y eso, paradójicamente, lo convierte en más transgresor que el humor canalla o el sangriento.

Si hay creyentes que dicen hablar a Dios de tú a tú, yo quiero hablarle de tú a tú al feminismo. Soy feminista de manera inconsciente desde niña, mi propio espíritu rebelde me ha impedido conformarme. Que lo diga mi padre. Pero no tengo por qué ahorrarme una ironía sobre las bobadas femeninas, ni tampoco tengo por qué crear personajes a la medida de una misión por muy justa que ésta sea. (Lindo, 2018, p. 274)

Por ello, Lindo, además de subrayar que las historias y personajes de los *tintos* por más que encuentren paralelismos con su realidad no son un reflejo exacto, defiende la legítima existencia de su personaje femenino, el cual no está en un escalafón inferior por

⁴⁹ Sin ir más lejos, el estudio con mayor envergadura y más reciente sobre la construcción de los personajes femeninos de la obra de Umbral es la tesis doctoral de Anna Godoy Cossío defendida en 2016 en la Universidad Complutense bajo el título de *Arquetipos femeninos en las obras de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa*.

el hecho de no compartir con su marido la imagen de artista misántropo e interesado por lo que tradicionalmente se ha considerado alta cultura. Rompe una lanza a favor del modelo de mujer que crea en estas viñetas frente a críticas como las que menciona en esta cita⁵⁰:

Aquella mujer que protagonizaba el «Tinto de verano» se parecía a mí, pero no era yo. Y su marido se parecía al mío, pero no era el mío. Entonces ¿cuál es el problema?, ¿qué ella se depilara o fuera frívola, como apuntó una académica que me tachó entonces de misógina?, ¿qué se comprara cremas exfoliantes?, ¿qué no fuera una erudita y él sí?, ¿qué él se leyera cinco biografías de Hitler y otras cinco de Stalin y ella se decantara por las novelas de Simenon?, ¿qué a él le gustaran los documentales catastrofistas sobre el planeta Tierra y a ella le produjera ansiedad?, ¿qué a él le gustara la vida retirada y meditativa y a ella le sacara de quicio? (Lindo, 2018, pp. 274-275)

El menosprecio con que fue considerada por muchos intelectuales españoles al no encajar ni en los moldes del progresismo ni en los del conservadurismo no sería el único mecanismo que provocó incomodidad en determinados espacios culturales. En su *Auto-retrato*, Elvira Lindo cuenta que también fue desde las altas instituciones culturales donde se la quiso censurar por la escritura humorística de sus viñetas para *El País*. Este tratamiento hacia Lindo revelaba con absoluta claridad las estructuras patriarcales y misóginas sobre las que se cimienta el mundo de la cultura española:

En abril de 2016 presenté en el Cervantes de Nueva York mi libro *Noches sin dormir*. Habían pasado once años desde aquellos primeros inviernos tristes en la ciudad. Antonio preparó un texto emocionante hablando de mí, de cómo me había conocido, de cómo me había visto trabajar a lo largo de todos estos años juntos. Yo estaba escuchando entre conmovida y ruborizada por aquel retrato tan delicado, cuando, de pronto, dijo que iba a confesar algo que jamás había contado, ni tan siquiera a mí. Era algo relacionado, y por eso viene a cuento que lo traiga aquí, con la corrección política o con el hecho de ser inconveniente, y es que aquel año, 2004, aquel oscuro primer año, un alto cargo de ese instituto cultural llamó a mi marido. La razón de su llamada era yo, le dijo que tal vez sería prudente, dado el tono y la deriva de mis artículos, que los dejara de escribir mientras él ostentara ese cargo.

Al escuchar esa historia, sentí sudor frío, como una flojera de fiebre, y a partir de ese momento ya no pude pensar en otra cosa. Fue como si un empujón brutal me hubiera devuelto a aquel primer invierno tan desahogado y solitario en el que el humor que practicaba, tan burro como inocente, me servía de salvavidas. Me veía de nuevo como una mujer inconveniente, como la niña puesta en duda, alguien que no hubiera sabido estar en su sitio. Y al mismo tiempo me rebelaba ante ese injusto sentimiento tan autodestructivo, un sentimiento que reconocía claramente de mi infancia. (Lindo, 2018, pp. 276-277)

En la crítica que Juan Cruz (2018) escribe para *El País* tan solo contemplaremos una breve alusión a esta circunstancia de la carrera de Elvira Lindo. A propósito del título que lleva el autorretrato, Cruz adelanta que el adjetivo que la autora emplea para definirse, «inconveniente», es una reacción o una consecuencia al trato recibido por la escritura de los tintos. Miguel Barrero, también en su crítica a *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018), se detiene en «las reacciones que causaron sus célebres *Tintos de verano* cuando

⁵⁰ La crítica más polémica fue la de Anna Caballé. En páginas posteriores, a propósito del artículo «No hagas el indio» que Elvira Lindo escribió en *El País* el 12 de marzo de 2006, ahondaremos con mayor detenimiento en esta polémica. De momento diremos que en este texto Lindo se defendía por aparecer en la *Breve historia de la misoginia española* (2006) donde Anna Caballé la incluyó entre la nómina de escritores y escritoras misóginos por el tipo de mujer que perfilaba en sus tintos.

lecturas malintencionadas incurrieron a propósito en ese error nefando de confundir a su narradora con su autora», pero no profundiza en el trasfondo y la relación que se establece entre los *tintos* y la inconveniencia.

En suma, el fin de los *tintos* llegó en el verano de 2004. Los motivos que la llevaron a tomar esta decisión tienen que ver con la confusión cada vez más compleja entre lo que era biográfico y lo que era ficticio, como si estos relatos hubieran acabado convirtiéndose en «un diario íntimo», algo que ella considera «inaudito por el tono tan marcadamente absurdo con el que estaban escritas las piezas» (2018, p. 272), algo que tenía mucho que ver con el medio en que se estaban publicando y la firma que figuraba al inicio de cada relato. De este modo, la principal razón por la que las historias veraniegas acabaron fue que se empezó a encontrar en la tesitura de autocensurarse, a lo que se une la preocupación por si esa «inconveniencia pudiera incomodar» a quienes ella más quería y a su innata tendencia a huir de las creaciones que le han dado popularidad ya que escapa «de cualquier idea preconcebida» sobre sí misma (Lindo, 2018, p. 273-274).

Reconoce que muchas temáticas quedaron en el tintero, las cuales habrían puesto patas arriba el espacio cultural. Hubiera hablado de sexo, de infidelidades, consumismo y asuntos familiares⁵¹. Pero los *tintos* acabaron aquel verano y la única forma de volver a darles vida es leyendo los relatos recogidos en las distintas antologías que se han ido elaborando a lo largo de los años.

4. Buscando la libertad en la creación: «Déjeme ser algo distinto de lo que esperan de mí»

Una de las máximas en la concepción del oficio literario de Elvira Lindo es la reivindicación de su libertad creadora. Para conseguirla ha tenido que cerrar etapas exitosas en su carrera ante el riesgo de caer en el encasillamiento. Por ello, no es de extrañar que llegara a un punto de su profesión en el que *Manolito* quedara en un segundo plano. En «A la conquista de una voz propia» (2010b) explica el motivo, que tanto interés despertaba en la prensa, por el que dejó de escribir más historias de Manolito hasta la fecha, porque un final definitivo no le ha dado⁵². Lo vemos en sus propias palabras:

[...] no puedo pasarme la vida siendo la voz de un solo personaje. Hay quien lo hace, hay quien encuentra la clave de un éxito y lo estira hasta la muerte. No lo critico y, en algunos casos, lo disfruto mucho, como en algunas novelas de detectives, pero yo no puedo resignarme a escribir siempre en el mismo registro. (Lindo, 2010, p. 204)

⁵¹ «Me quedé con ganas de escribir más capítulos de contenido sexual, pero no existía la distancia suficiente; yo no quería que los lectores creyeran que entraban en mi alcoba, sino fabular sobre sexo. Me hubiera gustado contar alguna infidelidad de “ese” matrimonio de escritores; me hubiera gustado hablar de su relación neurótica con el dinero; de las hipocresías familiares; de las desconfianzas mutuas. Pero no podía. Empecé a ser demasiado consciente de cómo me veían los demás, y así no se puede escribir humor» (Lindo, 2018, p. 273).

⁵² En su *Autorretrato* explica: «El próximo Manolito será para adultos: lo situaré a las puertas de la universidad. Mi querido García Moreno elegirá la carrera que considere más fácil del mercado académico, Periodismo, tratará sin éxito de independizarse de su familia, soportará a un hermano un poco sociópata, fumará porros, le sentarán mal, tendrá un sexo no demasiado satisfactorio con Melody e irá cargando, como las buenas personas, con los problemas ajenos» (Lindo, 2018, p. 268)

Lo que sí le ha proporcionado a Manolito es protección al cambiarlo, en 2015, del marbete de la Literatura Infantil y Juvenil al de la literatura para adultos en una colección de Seix Barral⁵³. Lo cuenta en su *Autorretrato*:

Manolito está protegido en su condición de personaje para adultos. Es triste, pero es mejor para él. Tengo que velar por su futuro, no sea que me lo censuren como a mi admirado Huckleberry Finn, que en Estados Unidos está retirado de las lecturas fundamentales en algunas escuelas. (Lindo, 2018, p. 269)

Asimismo, la voz de Elvira Lindo en *El País* cambió de tono desde el momento en que dejó de escribir estos textos, se volvió «más melancólica y el sarcasmo de otros tiempos se suavizó» virando hacia la ironía, un registro «que iba ganando sitio» en su obra, pese al empeño del público lector por ver perpetuado en el tiempo el tono gamberro de los relatos humorísticos. Desde entonces se ha dicho de Elvira Lindo que ha adoptado una actitud más seria, algo que ella misma matiza y rebate cuando es un reproche: «Se equivocan. Me he vuelto más libre». Ahora usa el humor cuando es pertinente y no por exigencia, especialmente en los medios de comunicación, donde advierte que existen ciertas tendencias machistas a encasillar a las mujeres en el registro humorístico para que la opinión seria de la actualidad figure bajo firma masculina y así mantener el orden establecido:

Al periódico le hubiera gustado que yo fuera su graciosa de guardia, y lo entiendo, lo normal en los medios es que te encarguen lo que has hecho antes y ha funcionado, pero yo siento aversión a cumplir órdenes o verme encasillada. De todas formas, cuando yo lo dejé brotaron las chicas ligeras como setas y casi todos los periódicos encontraron una muchacha graciosa que da color a los temas de enjundia. Pero a mí me irrita porque ese papel tan adjudicado, tan repetido, denota una falta de consideración. Me revuelvo en contra de que las mujeres tengamos que ser, por no se sabe qué acuerdo tácito, la guinda o la chispa de la actualidad. Que no cuenten conmigo. (Lindo, 2018, pp. 275-276)

De este modo, al menos en el plano de la creación literaria, el cambio de Manolito a Ramón Fortuna, el protagonista de *El otro barrio*, su primera novela considerada «para adultos», le ayudó a explorar su voz literaria con una mayor autonomía: «lo cierto es que en la novela para adultos encontré la manera de ampliar mi libertad de argumentos» (Lindo, 2010, p. 204). Una de las formas de exploración fue adentrándose en un registro distinto al cómico, que se había convertido en su marca de identidad. En un breve ensayo del año 2000, «La caja negra», muestra su deseo de ensayar el registro tragicómico, al menos en el cine, y pulir su escritura de diálogos, dos cualidades que con el tiempo acabaron por definir su sello literario: «Me gustaría escribir diálogos que hagan reír y que al rato emocionen, y que incluso provoquen alguna lágrima, [...] y aprender a escribir frases que parezcan sacadas de la vida misma» (2000c, p. 12). Efectivamente, no se demoró demasiado en cumplir ese deseo. Lo hizo en 2005, en *Una palabra tuya*, con la que cosechó no solo el éxito de público sino también de crítica con la obtención del Premio Biblioteca Breve. Elvira Lindo recuerda aquello como un momento en que «sientes que has dado un paso importante» (2010, p. 204). Pero la clave del éxito no solo radicaba en el galardón, sino también en la superación profesional, ya que consiguió lo que quería, trabajar «ese género de locos en el que juegas con el lector queriendo llevarle de la risa al llanto o al

⁵³ Tras la publicación el 8 de noviembre de 2012 de *Mejor Manolo*, la primera novela sobre el personaje publicada en la categoría de novela para adultos, durante los meses de enero de 2013 y febrero de 2014 se reeditaron con un nuevo diseño, respetando las ilustraciones de Emilio Urberuaga, las siete novelas restantes de la serie manolitesca.

estupor en menos de dos páginas», hacia el que se siente atraída gracias al teatro desde su adolescencia. Por ello, reconoce que en *Una palabra tuya* hay influencia de Valle Inclán, del lenguaje cinematográfico de Fellini e incluso, según aseguró Pere Gimferrer durante la concesión del premio en el que él fue jurado, influjo de Galdós y Mercé Rodoreda⁵⁴:

El lenguaje de Valle Inclán o el cine de Fellini me sirvieron de inspiración para esta historia de dos barrenderas en un Madrid nocturno y teatral. [...] En todo momento tuve presente *Luces de Bohemia* y *Las noches de Cabiria*, aunque hay quien también habló de ecos de *Misericordia* de Galdós o de *La plaza del diamante* de Mercé Rodoreda. (Lindo, 2010, p. 204)

Lindo explica que es desde ese año cuando siente que ha encontrado la que es su voz narrativa más verdadera porque es «más madura, más sutil y más dulce», y se identifica con ella, lo cual concibe como un riesgo porque «cuanto más te acercas a tu propia voz más estás ofreciendo de ti misma, de esos rincones vulnerables que escondemos detrás de lo que los demás ven» (Lindo, 2010, p. 205)

En el ensayo «Escritora, al fin» (2011a), podemos hallar en sus palabras una conclusión sobre el concepto que tiene de la libertad en la creación. El cuentista Chéjov es uno de sus grandes referentes y se apoya en su biografía para tratar de comprender la propia: «“Déjeme escribir algo serio”, le pedía Chéjov al dueño del periódico al que mandaba cuentecillos con pseudónimo. Era como decirle, déjeme ser algo distinto de lo que esperan de mí» (Lindo, 2011a, p. 10)⁵⁵.

Y en ese empeño de Elvira Lindo en reivindicar su libertad en la creación está encerrada la verdadera intención, la de potenciar una imagen de escritora que no se acomoda, hasta convertirse en «lo que siempre he querido ser, imprevisible» (Lindo, 2011a, p. 10).

⁵⁴ Lo vemos en la crónica que *El País* publicó el 7 de febrero de 2005: https://elpais.com/cultura/2005/02/07/actualidad/1107730801_850215.html

⁵⁵ El 25 de marzo de 1886, el novelista ruso Dmitri Vasilievich (1822-1899) le envía una carta a Antón Chéjov en la que, respecto a los relatos humorísticos que publicaba en el periódico *Nuevos Tiempos*, le dice lo siguiente: «Como base de sus relatos siempre escoge un motivo con cierto matiz cínico, ¿por qué? La veracidad y el realismo no sólo no excluyen la delicadeza, sino que sacan provecho de ella. Usted tiene un dominio tan grande de la forma y del sentido plástico que no tiene por qué hablar, pongamos, de unos pies sucios con las uñas retorcidas, o del ombligo del sacristán. Son detalles que no aportan absolutamente nada a la belleza artística de la descripción; únicamente estropean las sensaciones a ojos de un lector con buen gusto. Sea magnánimo y discúlpeme por tales observaciones; he decidido expresarlas sólo porque creo sinceramente en su talento y le deseo con toda mi alma que pueda expresarse y desarrollarse plenamente como escritor» (p. 229). Probablemente esto influyera de algún modo en Chéjov y se dirigiera tres años después, en torno al 20 de diciembre de 1889, a Aléksei Suvorin (1834-1912), su amigo y editor de *Nuevos Tiempos*, diciéndole lo siguiente: «...ensayos, folletines, estupideces, vodeviles, historias aburridas, una enorme cantidad de errores e incongruencias, toneladas de papel, un premio académico, la biografía de Potiomkin, y en todo ello no había ni una sola línea que, a mis ojos, tuviera verdadero valor literario. Hubo una gran masa de trabajos forzados, pero no hubo ni un solo minuto de trabajo serio. [...] Me gustaría enormemente esconderme en algún sitio durante cinco años y dedicarme al trabajo minucioso y serio. Tengo que estudiar, estudiarlo todo desde el principio; como literato, soy un absoluto ignorante, tengo que escribir escrupulosamente, con sentimiento, con seriedad, escribir no cinco hojas al mes, sino una hoja en cinco meses» (pp. 154-155). Estos fragmentos están extraídos de *Chéjov en vida: una biografía en documentos*, editado por Ígor N. Sujij en 2010 y que la editorial Alba publicaría en 2011 con la traducción al español de Frederic Guerrero-Solé y Oksana Gollyak. Quizá sea esta la carta a la que Elvira Lindo se refiere, con la que tan identificada se siente.

5. Encuentro íntimo con la literatura en el vagabundeo neoyorquino

5.1. El alimento para la escritura

En el ensayo «Nueva York se cuele en lo que escribo» (2011b, p. 73), Elvira Lindo explica que desde que en 2004 vive en Nueva York, esta ciudad es retratada en sus artículos de *El País* de manera «directa, casi inmediata, con la voluntad de que el lector sienta el aliento agitado de quien acaba de llegar de la calle y de quien volverá a ella en cuanto acabe la tarea de enviarlo para su publicación». Es decir, Elvira Lindo escribe sobre la ciudad no con el propósito de crear una ficción literaria ambientada allí, sino como cronista. En ese retrato también se cuele una mirada hacia sí misma, por lo que esos artículos de *El País*⁵⁶ acaban por convertirse en una suerte de «diario encubierto en el que cuento algo tan simple como que doblo la esquina y me saludan unos cubanos viejos que se sientan de tertulia en la calle»; en otras palabras, un diario de la cotidianidad (2011b, p. 73). Es un material del presente que, al convertirse en crónica, dejará testimonio de ese día a día al que Lindo presta tanta atención:

Todo ese rumor del alma humana va entrando en lo que escribo. Y procuro no rendirme a la nostalgia, porque, al fin y al cabo, qué mejor regalo para un escritor que aquello que tiene delante de los ojos. Y eso, de aquí a nada, será pasado, pasado que evocarán aquellos que escriban mucho después que yo. (Lindo, 2011b, pp. 75-76)

Esa voz en riguroso presente ya la vemos en la frase que inaugura el que sería su primer libro sobre la ciudad de Nueva York, *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), una frase que además constata que nos encontramos ante un tipo de escritura autobiográfica, como es el género de la crónica extensa:

Voy a Queens. Voy a Queens en metro. Pienso en las dos frases diminutas con las que comienzo esta historia y me sonrío: no parecen más. Pero responden a una verdad o a dos, la de que voy a Queens y la de que voy en metro. (Lindo, 2011c, p. 11)

La cotidianidad neoyorquina a la que Lindo presta atención es la de los lugares que visita, espacios desconocidos por no ser emblemáticos en los que, en cambio, encuentra la esencia de la ciudad que en lugares concurridos y turísticos se difumina. En ese retrato halla cabida la multiculturalidad de la ciudad, las amistades que allí se forjan, la naturaleza que logra imponerse en ocasiones a la ocupación humana, la influencia que el cine o la televisión tiene sobre sus habitantes, las madres que observa durante su caminar y la velocidad que una ciudad como Nueva York exige (Lindo, 2011c, pp. 75-76)⁵⁷.

⁵⁶ Gran parte de estas crónicas fueron estudiadas por Sofía Lázaro Gajón. La investigadora recoge un total de 30 textos entre los que se incluyen algunos de los más célebres artículos de Elvira Lindo, como «El sofá cama» (30 de mayo de 2008), «El hecho diferencial» (12 de febrero de 2006) o «Adiós mi España preciosa» (1 de junio de 2006), la mayoría recogidos en el volumen *Don de gentes* del año 2012. No obstante hay muchos más, cuya cronología alcanza hasta febrero del año 2015. Son, de este modo, un ejemplo paradigmático de crónicas como «Exilio», del 15 de mayo de 2013 o «Nueva York después de una vida», con el que se despide de la ciudad en su sección de *El País*, del día 29 de noviembre de 2015.

⁵⁷ «Yo escribo sobre esta isla la mitad del año, sobre alguien a quien conozco en el metro, sobre esos viejos cubanos de la esquina o sobre Jimmy, el guarda que cuida mi calle como un sereno negro de zarzuela que hubiera nacido en el Bronx; a veces se me cuele en los artículos el insoportable runrún de los aires acondicionados, que dan al patio, el canto de los pájaros que parecen selváticos, las ratas, las ardillas, las chicas tontas que de cuatro en cuatro emulan a los personajes de *Sex and the City*, la actuación exagerada de esos actores que hacen de camareros, los viejos progres de mi barrio, los chinos en bicicletas que reparten comida y dan más miedo que los coches, las madres con cara de ansiedad permanente, los jóvenes ejecutivos que poco a poco van matando al muchacho deportivo que aún se les adivina debajo de la camiseta» (Lindo, 2011c, pp. 75-76).

Pero el hecho de retratar la vida diaria de la ciudad la lleva a reflexionar sobre cómo convertir Nueva York en un espacio literario. Ese pensamiento lo plasma en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) y tiene su razón de ser en que Nueva York es una ciudad que constantemente nace y muere a una velocidad vertiginosa: «¿Cómo escribir un libro sobre una ciudad que se pierde cada día?» (2011c, p. 180). La vida de los lugares que han convertido a la ciudad en un enclave mítico, no está exenta de acabar antes de lo previsto a consecuencia «de la codicia y de la especulación», así que ella opta por escribir sobre lo que conoce a través del vagabundeo de los espacios no emblemáticos (2011c, p. 180).

Además, como advierten Carlos X. Ardavín y Jorge Marí, editores de *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* –volumen del año 2011 en el que se incluye «Nueva York se cuele en lo que escribo»– los textos, sea cual sea el género literario, que Elvira Lindo ubica en Nueva York se insertan en una tradición literaria hispánica⁵⁸ que retrata la gran metrópoli estadounidense desde que en la década de los 50 se iniciaran las «relaciones diplomáticas hispano-estadounidenses» y se comenzara a valorar con gran asombro las diferencias culturales existentes entre España y Estados Unidos (Ardavín y Marí, 2011, p. 23). Como ha expuesto Dionisio Cañas (1994), si durante la época de las vanguardias literarias, París fue el escenario donde «fecundaron con más vigor», lo cierto es que será en Nueva York donde después, a lo largo del siglo XX, «se desarrollen y maduren» (p. 35). Lo hemos visto en la literatura hispánica en la pluma de José Martí, Federico García Lorca o, entrada ya la década de los cincuenta, Josefina Carabias (Lázaro, 2012, p. 11). En suma, toda una serie de textos literarios en los que la Gran Manzana se ha impuesto como una «urbe a la vez gigantesca y provinciana; deshumanizada y entrañable, apacible y nerviosa, fascinante e irritante, abierta e insondable, misteriosa y transparente, radicalmente visual», como ha puesto sobre la mesa Elvira Lindo en sus numerosos textos literarios sobre Nueva York (Ardavín y Marí, 2011, p. 23).

5.2. Caminar la ciudad para conocerse a sí misma

Para estudiar la forma en que Elvira Lindo retrata la ciudad por la que vagabundea, debemos en primer lugar averiguar desde qué posición habla su yo autobiográfico. Por un lado, la crítica ha relacionado ese yo con la figura de la *flâneuse*. La primera autora que hizo esta apreciación fue Sofía Lázaro, quien tras contextualizar el nacimiento de la figura del *flâneur* en la literatura finisecular y su posterior evolución, nos explica que este sujeto,

⁵⁸ Desde los años 50 hasta los 80 vemos, por ejemplo, «la obra de Julián Marías, *Los Estados Unidos en escorzo* (1956) y en *Análisis de los Estados Unidos* (1969), así como la obra de José Luis Castillo Puche, *América de cabo a rabo* (1959) (Ardavín y Marí, 2011, p. 23). Lo vemos también en *Viaje a América* de Josep Plá (1960), en *USA y yo* de Miguel Delibes (1966), *Los siete pecados capitales en Estados Unidos* de Fernando Díaz-Plaja y en *Mi primer viaje a U.S.A.* de Carmen Laforet (1985, aunque fue escrito en 1965)». De los años 80 en adelante, Ardavín y Marí (2011, p. 24-25) citan *Estampas bostonianas* de Rosa Montero (1985) y *Nueva York* de Eduardo Mendoza (1986). En estas obras, los autores tienden a contemplar lo ajeno asumiendo la posición en el prisma de la otredad y hacen ejercicio de «autocrítica y autoconocimiento». Algo similar a lo que hacen Paloma Díaz-Mas en *Una ciudad llamada Eugenio* (1992), Amparo Serrano de Haro en *Nocturno de Nueva York* (2002), Elvira Lindo en *El mundo es un pañuelo* (2002), Antonio Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan* (2004), Carmen Martín Gaité en *Visión de Nueva York* (2005), Enric González en *Historias de Nueva York* (2006)» (Ardavín y Marí, 2011, p. 25).

de una posición social burguesa y un nivel cultural elevado, tiene como mayor entretenimiento «deambular por las calles» para, así, semantizar las ciudades «por medio de la retórica del paseo», como bien advirtió Julio Ramos en *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, del año 1989 (Lázaro, 2012, p. 14). Le sigue la estela Lucie Paratte en sus artículos sobre *Noches sin dormir*, donde sostiene que Elvira Lindo toma el testigo de «Baudelaire en París o también Federico García Lorca en Nueva York» a la hora de poner de relieve «los detalles de lo cotidiano» y las «contemplaciones», entre las que hallan cabida la literatura y la música de jazz (2019, p. 91). Pero será Marta Pérez-Carbonell quien más atención le preste a esta figura que Lindo representa en sus textos neoyorquinos. En su opinión, desde distintas perspectivas de estudio, «sociológicas, geográficas, cronológicas y de género», el arquetipo del *flâneur* del XIX parisino no tiene mucho que ver con la *flâneuse* española en el Nueva York del XXI que representa Lindo. Sin embargo, sí detalla algunas características comunes:

El personaje de Lindo comparte el sentimiento de euforia al sentirse “fundido con la multitud” y también, como el *flâneur*, la observa como espectáculo del que, más que participar, disfruta. Así, aunque siente que se pierde en la multitud, también puede establecer una cierta distancia entre ella y la muchedumbre pues al no estar sujeta a horarios, tiene la posibilidad de caminar, observar y perderse por las calles de Nueva York a su antojo. (Pérez-Carbonell, 2020, pp. 357-358)

Si Federico Castigliano (2017) concibe al *flâneur* como un caminante que se funde con la ciudad y anula su voz interior, Pérez-Carbonell no cree que suceda igual en el caso de Lindo:

Sin embargo, la voz del *flâneur*, en vez de ser silenciada, también puede usar la ciudad para reflexionar sobre sí mismo y sobre aquellos que la habitan, como es el caso de la protagonista en *Noches sin dormir*. El paisaje que observa, lejos de silenciar su voz interior, la aviva y despierta interés y curiosidad por quienes lo habitan. (Pérez-Carbonell, 2020, p. 359)

De este modo, en *Noches sin dormir* hay varios ejemplos de descripción estética del entorno urbano, pero Lindo también aborda el retrato de «cuestiones sociales» como «la situación de la mujer (112), la precariedad (182), la salud mental (64), la relación que ésta guarda con la clase social (180)», lo cual demuestra que la *flâneuse* que Elvira Lindo representa, en lugar de fundirse con Nueva York, también estudia los efectos que la ciudad tiene «sobre ella misma y el prójimo» (Pérez-Carbonell, 2020, p. 359). Por otro lado, la crítica ha estudiado en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) y *Noches sin dormir* (2015) la cuestión de la identidad nacional, española en el caso de Elvira Lindo, frente a la identidad de extranjera que la escritora asume en territorio estadounidense. Pero en lo que se centran Rodríguez y Badía (2019) es en analizar el concepto de *identidad nacional* que, al parecer, subyace en las reflexiones de Elvira Lindo en su deambular por Nueva York. Las autoras explican que Lindo insiste de manera recurrente en contraponer España, su lugar de origen, a Nueva York, su lugar de residencia temporal y, aunque lo siente «como algo ajeno», no excluye «indicios de apropiación» (Rodríguez y Badía, 2019, p. 285). Para abordar estas cuestiones, recurren a las teorías de Tim Ederson y Michael Skey.

Ederson parte de la importancia que otorgan los estudios culturales a los valores, creencias y rutinas de la vida diaria y a las formas habituales de comportamiento para analizar la identidad nacional. Afirma que, a pesar de la extendida globalización de las economías,

de las culturas y de los procesos sociales, el modelo de la identidad está anclado principalmente en el espacio nacional. Skey, de modo similar, propone la comprensión de las formas en que la nación se experimenta, se imagina y se actualiza a través de las actividades diarias. Al igual que Ederson, afirma que es en el ámbito cotidiano donde se lleva a cabo la mayoría de las actividades y donde las personas suelen experimentar y dar sentido al mundo y a las personas que encuentran. (Rodríguez y Badía, 2019, p. 285)

Rodríguez y Badía (2019, p. 285) sostienen que el sentimiento de pertenencia y la identidad española se ven en estas obras «a través de reflexiones, modelos de comportamientos y prácticas performativas de socialización que surgen de las interacciones cotidianas de la narradora con la ciudad de Nueva York». Veámoslo con más atención.

Por un lado, en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) podemos ver esta temática ya en la primera página del libro. Decíamos anteriormente que la escritora, al contar en presente su cotidianidad, cuando se dirigía hacia el barrio de Queens en metro, nos estaba haciendo partícipes de un testimonio directo de su día a día, pero en ese relato halla cabida también la reflexión íntima. Elvira Lindo explica en esas primeras líneas que no conoce el barrio al que está viajando. Esto, que en otro lugar del mundo sería circunstancia más que suficiente para caracterizarla como extranjera u *otra* entre los habitantes de esa ciudad, se convierte allí en una identificación con la esencia del neoyorquino, pues éste no suele conocer en ocasiones la periferia de su ciudad: «Mi conocimiento de Queens es nulo pero eso no me convierte en extranjera, al contrario, lo que caracteriza a un irreductible habitante de Manhattan es que mueve muy pocas veces el culo para salir de la isla» (Lindo, 2011c, p. 11).

Es a través de la observación de la ciudad cuando constata que, efectivamente, comparte características con los neoyorquinos, pero insiste en que esa identificación no se produce en detrimento de su condición de extranjera, sino que, debido a esa posición, está a medio camino entre dos identidades: «Disfruto de una condición privilegiada: soy neoyorquina por la familiaridad que siento ya con la ciudad y soy extranjera porque no tengo raíces aquí» (Lindo, 2011c, p. 24). Pero esa familiaridad ¿de qué manera se ha establecido? Elvira Lindo lo denomina «cercanía emocional» y no hay otro mecanismo posible para crearla que no sea mediante el vagabundeo (Lindo, 2011c, p. 24). Esta será la posición de distancia y proximidad que Lindo adopte en la ciudad hasta el momento en que la deja, once años después de su primer invierno. El deambular y la observación no solo han fortalecido ese vínculo sentimental sino que ha asumido que determinadas inercias de la ciudad y de sus habitantes escapan al entendimiento del ciudadano español y refuerzan el sentimiento de extranjera, o como indica en *Noches sin dormir* (2015), de «*alien in New York*»:

De alguna manera yo también soy una *outsider*: trabajo en casa, ando por la calle sin destino concreto y siento el bufido de aquellos a los que entorpezco con mi deambular. Pero ser extranjera, *alien in New York*, ya no me importa. Es más cómodo que tratar de integrarse. (p. 29)

Lo que proponen Rodríguez y Badía a propósito de estas declaraciones de Elvira Lindo es que, en efecto, la escritora identifica Madrid como su hogar, especialmente en momentos en que, como ocurre en invierno, Nueva York la hace sentirse sobrepasada:

Para Lindo la casa, el hogar, es siempre España o Madrid. Se define directamente como extranjera cuando afirma: «Pero ser extranjera, *alien in New York*, ya no me importa. Es más cómodo que tratar de integrarse». La referencia a la célebre canción de Sting refuerza su condición de *alien*, en la que insiste, por ejemplo, al aludir a su falta de identificación

con la ciudad en la que vive, precisamente a través de las prácticas espaciales y culinarias que componen las interacciones de la vida diaria a las que alude Ederson. También en *Lugares que no quiero compartir con nadie* reafirma su condición de extranjera: «Disfruto de una condición privilegiada: soy neoyorquina por la familiaridad que siento ya con la ciudad y soy extranjera porque no tengo raíces aquí». (Rodríguez y Badía, 2019, pp. 285-286)

Probablemente parte de esa cercanía la haya establecido encontrando en la ciudad aquella construcción que llevó en su bagaje cultural nada más pisar suelo estadounidense. Por eso, en «Nueva York se cuele en lo que escribo» (2011b) pone sobre la mesa la discusión en torno a la mitificación que se ha hecho en los países occidentales. En el caso de España, Lindo observa que a su llegada ya poseía un bagaje proporcionado por la cultura estadounidense que tan bien recibida ha sido en España, provocando que el cine, la literatura, la música o la pintura hecha en y sobre Nueva York se haya adscrito al inconsciente colectivo. Sin embargo, constató que aquello que en España llega como una exportación fidedigna de la cultura neoyorquina, no siempre se corresponde con la realidad de la ciudad y sus paseantes:

Llegué a Manhattan con la idea ingenua de que todo el mundo compartiría el mismo amor por la cultura americana con la que yo me había criado: el cine clásico, la música de jazz, pop, rock, la fascinación por el diseño cotidiano, la poderosa cultura popular que invadió, más por su fuerza y belleza que por razones puramente imperialistas, toda mi juventud. Pero me encontré con un país olvidadizo, como todos, y tuve que empezar a conocerlo desde el principio. (Lindo, 2011b, p. 75)

Pero en las últimas décadas, Elvira Lindo ve que sobre Nueva York se ha construido otro mito, quizá más realista que la imagen edulcorada de la ciudad que se exportaba, porque responde a más realidades visibles en la ciudad. Ese mito lo extrae del relato de John Cheever «Oh ciudad de los sueños rotos»⁵⁹ del año 1948 en el que «define este lugar en su aspecto más sombrío, tan sombrío como cierto» y que de alguna manera rompen con el ya caduco mito del sueño americano (2011c, p. 52).

Si la poderosa cultura estadounidense ha creado la imagen de Nueva York como una suerte de tierra prometida, Lindo asume que parte de esa responsabilidad recae también sobre los cronistas, sobre ella misma, ya que en muchas ocasiones se suele alimentar ese mito a través de «crónicas describiendo esa parte alegre e insensata que despierta Nueva York», pero hasta cuando Elvira Lindo ha querido testificar el «lado más antipático y desabrido» ha sido incapaz de desligarse de la estela de las descripciones del cine estadounidense, en el que «lo sórdido adquiere belleza y atractivo para el espectador» (Lindo, 2011c, pp. 152-153). Esto lo vemos en *Noches sin dormir* (2015), en las numerosas descripciones del clima invernal⁶⁰ y las bajísimas temperaturas que la ciudad registró en aquel

⁵⁹ Este relato aparece en la edición completa de cuentos de Cheever, *Relatos II*, editada en el sello bonarense de Emecé en el año 2006.

⁶⁰ En *Noches sin dormir* vemos descripciones sobre el gélido clima invernal de Nueva York como las siguientes: «Ha subido algo la temperatura, hasta hacer soportable el frío; no hay viento, reina una luminosa quietud y la nieve ofrece entonces su lado más alegre. Qué rara la nieve, tan pronto te amarga la vida como te enciende el alma. Por algo los pueblos que la sufren durante medio año tienen tantas palabras para nombrarla. Yo voy saltando, saltando, desafiando el suelo resbaladizo en el que es muy posible romperse la crisma, y Lorenzo se ríe al verme hacer piruetas. Hay una locura que provocala nieve. Salto con las botazas, el gorro ladeado, el plumas, la bufanda» (2015, pp. 43-44). O en otras citas como esta: «Entra Antonio en casa, con el gorro de orejeras Ignatius J. Reilly y la barba a punto de escarcha y me dice que ha estado con su amigo meteorólogo que trabaja en la NASA. En la NASA, sí, que está a la vuelta de la esquina; una

invierno de 2015, un entorno que convirtió la ciudad en un territorio solitario y desangelado pero que en las descripciones de Elvira Lindo adquieren un tono tan literario como acogedor. Por ejemplo, en este diario, compara el paisaje de las calles neoyorquinas con los cuadros del pintor Hopper⁶¹, quien con precisión trasladó al lienzo los sentimientos más oscuros de la ciudad, por lo que, escribe Lindo, es «casi imposible ver ya a una persona ensimismada en esta ciudad y no pensar en Hopper. Lo pienso yo al hacer una foto y lo reconocerá el que la contemple» (Lindo, 2015, p. 150).

Pero lo cierto es que Lindo ha prestado especial atención a aquello que estuvo presente en su educación sobre Nueva York, y en su deambular busca rastros de ello para encontrarse a sí misma en un lugar donde, pese al empecinado individualismo de sus habitantes, no siempre es fácil encontrar su heterogeneidad. Podemos empezar por la búsqueda de la música, especialmente el jazz⁶². En *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), la escritora describe un bar de jazz al que Muñoz Molina es asiduo, el famoso *Smoke*:

Es un local pequeño, oscuro como corresponde a la intimidad que demanda la música, algo abigarrado y con mesas tan juntas que los clientes han de hacer equilibrios para colarse en su sitio. Tocan en él los mejores músicos y siempre tiene un público entretenido pero sin pretensiones. (Lindo, 2011c, pp. 216-217)

Sin embargo, en este bar la música únicamente es instrumental. Por eso, Lindo prefiere escuchar la voz humana acompañada de la música en el Oak Room del hotel Algonquín, donde además de encontrar el rastro de su admirada escritora Dorothy Parker⁶³, disfruta de las voces femeninas que actúan en ese lugar, donde además encontró la inspiración para incluir la canción de la película de Pinocho en *Lo que me queda por vivir* (2010a):

Allí he escuchado a la abuela con más *swing* del mundo del *cabaret*, Barbara Cook, o a la angelical Maude Maggat, a la que seguimos la pista desde hace años y que nos impresionó enormemente con un concierto dedicado a canciones de las películas de Walt Disney. Fue una suerte de inspiración para que yo incluyera en una novela *When you wish upon a star* de Pinocho. (2011c, pp. 216-217)

En *Noches sin dormir* (2015) narra los «homenajes a Billie Holiday por el centenario de su nacimiento» en los clubes de jazz de la ciudad. Aquí vemos cómo la escritora desvela que no todo aquel producto de la cultura americana que se exporta con la voluntad de hallar el éxito en cualquier parte cumple con su objetivo. Es el caso de la cantante, cuya idealización y el excesivo «juicio de los entendidos» hizo que le costara «apreciar el

delegación, parece. Me cuenta que su amigo le ha dicho que ayer fue el día de más frío en Nueva York desde que hay registro de temperatura. Y que anoche en Nueva York padecemos la temperatura más baja del planeta. Tal vez, termina, deberíamos procurar no estar siempre en la primera línea de los acontecimientos históricos» (2015, pp. 81-82).

⁶¹ Sale a relucir también la pintura de Hopper, a propósito de la soledad del individuo neoyorquino que representa en sus cuadros, en la crítica que escribe de *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo* (2016) de Olivia Laing. Lo veremos más adelante.

⁶² Sería interesante un estudio sobre la posible influencia del jazz en su obra, no solo literaria sino también crítica, ensayística y periodística, del mismo modo que Antonio García Martínez escribió su tesis doctoral, leída en la Universidad de Castilla-La Mancha en el año 2018, sobre la *Presencia e influencia del jazz en la obra de Antonio Muñoz Molina*.

⁶³ Veremos que ese ambiente literario es recreado en el reportaje que escribe para *El País Semanal* «Las huellas de Dorothy Parker», publicado el 26 de marzo de 2016 y que dos años después formaría parte de *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018).

arte de Billie Holiday», hasta que finalmente admite sumarse ella también a los tributos «a la mujer que impregnó las canciones americanas de tonalidades y colores extraños porque decía odiar las melodías en línea recta» (Lindo, 2015, p. 155)

Pero la influencia más poderosa es sin duda la del cine que transcurre en Nueva York. En *Noches sin dormir* (2015, pp. 155-156), Lindo sostiene que el cine es un medio capaz de ofrecer «el paisaje urbano neoyorquino con banda sonora», donde se proyectan las «emociones prefabricadas» por los narradores audiovisuales de la ciudad como «Woody Allen, Martin Scorsese, Vicente Minelli, John Badham, Jonh Schlesinger, Blake Edwards, Elia Kazan, Wayne Wang, Rob Reiner o Paul Mazorsky». A veces, ni siquiera ha sido necesario rastrear el influjo del cine sobre la visión de la ciudad. Incluso los sucesos reales que inspiraron grandes películas del cine americano llegan a ella de la manera más casual. Tal es el caso del bar All State, ubicado en su barrio, el Upper West Side. La escritora lo cuenta en «Nueva York se cuele en lo que escribo» (2011b), aunque regresa a ello también en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c). Veámoslo por partes.

En el ensayo breve, Lindo explica que este bar, ya en 2011 cerrado por el aumento de los alquileres y el avance de las grandes marcas, «tenía su historia» enmarcada en la década de los setenta, cuando el barrio era «una zona tremendamente peligrosa en cuanto oscurecía» (Lindo, 2011b, p. 74). Esa historia la conoce de la mano de Bárbara, una señora que, recién llegada a principios de los setenta al Upper West desde Massachussets, se instala en un apartamento frente al bar. Desde ese momento fue clienta habitual y allí conoció a la escritora y le contó esta historia. En el All State de los setenta conoció a una joven maestra, Roseann Quinn, que quiso vivir su sexualidad de manera libre hasta que un atractivo joven, de tantos con los que ligaba en el All State, la asesinó. El homicida fue capturado por la policía de Nueva York gracias a una investigación paralela y más exhaustiva que llevó a cabo un periodista del *New York Post*. El joven atractivo que resultó ser asesino era un muchacho cuya homosexualidad reprimida le impidió mantener relaciones sexuales con la maestra. Las burlas a las que ella lo sometió desatataron la violencia.

Esta anécdota que Bárbara le cuenta a Elvira Lindo le es familiar a la escritora, ya que en 1973 Judith Rossner se basó en este tremendo caso para escribir su novela *Looking for Mr. Goodbar*, con la que puso sobre la mesa el debate en torno a la seguridad de las mujeres, aunque en aquellos tiempos lo que más interesó fue «la vulnerabilidad de las mujeres a la hora de mantener relaciones sexuales con desconocidos» (Lindo, 2011b, p. 74). Pero Lindo conoció originalmente el suceso gracias a la película que Richard Brooks hizo, adaptando la novela de Rossner. Ella la vio en 1978 «en uno de los cines en versión original de Madrid, el Rosales» (Lindo, 2011b, p. 74). Mientras, en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), recrea este encuentro fortuito con el suceso que inspiró aquella película que tanto la conmovió, y le cuenta esta anécdota a su hijo Miguel, con quien pasea durante una visita del joven a la ciudad estadounidense. No obstante, en este libro aborda la historia centrándose mucho más en la amistad que unía a Bárbara y a Roseann, o el aspecto «desamparado» que «se agudizaba por una ligera cojera» en la maestra (2011c, p. 173). Ambas procedían del norte del país y vivían en el mismo edificio. Bárbara le describió a Lindo la personalidad de Quinn, y Lindo a su hijo Miguel, como «una maestra responsable y muy dulce con los niños» que acabaría por convertirse en un «símbolo» para muchas mujeres estadounidenses tras el estreno de la película⁶⁴:

⁶⁴ La película, dirigida por Richard Brooks y producida por Paramount Pictures, cosechó un gran éxito tanto crítico como comercial e impulsó la carrera de actores como Richard Gere, tal y como recoge una crónica de septiembre de 2021 en homenaje al 72 cumpleaños del actor (Barberena Anaya, 2021).

La chica de Massachusetts que padece complejos y ansiedades generados por una educación ultracatólica. Afectada desde niña por una parálisis, criada de una manera tan rígida como sobreprotectora, calmaba de adulta sus pulsiones entregándose a hombres que sabía que podían hacerle daño. (Lindo, 2011c, pp. 173-175)

En «Nueva York se cuele en lo que escribo» (2011b), Elvira Lindo sostiene que la arquitectura de la ciudad explica en gran medida el carácter de sus habitantes. El retrato que en este ensayo hace de la ciudad, prácticamente de la misma forma que lo hace en sus artículos, se caracteriza por la forma en que el capitalismo ha ido borrando poco a poco la historia de las calles de Nueva York:

Esta ciudad que se cae de puro vieja, tan llena de esos parches que sustituyen desde hace muchos años a las verdaderas obras públicas, esta ciudad de paradas de metro que se inundan cada dos por tres y de grandes socavones, no tiene, sin embargo, compasión con los pequeños negocios tradicionales que establecen lazos vecinales y crean un paisaje auténtico y reconocible. (p. 73)

Esta circunstancia explica, según la escritora, que la sociedad neoyorquina, para adaptarse al medio tan cambiante, sea desarraigada y poco nostálgica: «Nueva York carece de piedad, su carácter es infiel, desmemoriado, y su objetivo primordial es sobrevivir, tirar para delante. En su defecto está su encanto» (Lindo, 2011b, p. 73).

Sin embargo, Lindo no cree que estos rasgos sean los que caractericen una inamovible e inmutable esencia neoyorquina. En *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) rememora el mes de septiembre del año 2001, cuando junto con Muñoz Molina y los hijos de ambos pasó una temporada en la ciudad. Aquel mes de septiembre tuvo lugar el atentado de las Torres Gemelas⁶⁵. La noche del 11S, mientras los hijos se quedaban en el apartamento, el matrimonio de escritores paseaba por la Quinta Avenida con ojos y oídos de cronistas:

Solo un mendigo, repantingado en un sofá y con una tele conectada a una farola, parecía erigirse como el rey de un país en el que hubieran desaparecido los súbditos. Volvimos a casa y escribimos sobre ello para el periódico, y hablamos sobre ello en las radios, a deshoras y conscientes de que la cercanía nos impedía tener perspectiva sobre lo que había ocurrido. (Lindo, 2011c, p. 134)

Lo que descubrió además del horror fue que la idea preconcebida de los neoyorquinos como una masa homogénea se tambaleaba ante sus ojos y acababa por desvanecerse cuando todos los habitantes de la ciudad, de manera indiscriminada, sufrieron una masacre de tales dimensiones:

Pero una vez que escribíamos sobre el horror o sobre el olor a carne quemada, creciente según nos acercábamos a diario a las vallas de la zona acordonada, o sobre el espanto y la incredulidad que se había fijado en los rostros de gente tan independiente como la neoyorquina, que parecía buscar por primera vez los ojos de los otros, teníamos que dedicarnos a pasear y alimentar a los enormes y hambrientos niños. (Lindo, 2011b, p. 134)

⁶⁵ El 11 de septiembre de 2001, con motivo del vigésimo aniversario del atentado terrorista, Elvira Lindo publica, a medio camino entre reportaje y texto estrictamente autobiográfico, «11 de septiembre, foto de familia», donde relata con precisión cómo fueron los días posteriores al crimen en la Gran Manzana, que tanto ella como Muñoz Molina vivieron más en calidad de cronistas que de turistas. Habían aterrizado en Nueva York para finalizar la escritura de la que sería su siguiente novela. En el caso de Lindo, *Algo más inesperado que la muerte* (2002) se gestó en el ambiente del atentado de las Torres Gemelas. Se puede leer a través de este enlace: <https://elpais.com/internacional/2021-09-11/11-de-septiembre-foto-de-familia.html>

Aunque, en suma, exista cierta voluntad por seguir agrupando a los neoyorquinos en una misma categoría, como se ha pretendido a lo largo de la historia mediante términos como *knickerbocker*, es decir, «la manera antigua, castiza y popular en que se nombraba lo neoyorquino y a los neoyorquinos», tal y como explica en *Noches sin dormir* (2015, p. 41), lo cierto es que, ya lo decía en las líneas finales de *Lugares que no quiero compartir con nadie*, Nueva York no es un todo único, sino que es una ciudad repleta de distintas versiones de sí misma. Lo ejemplifica a través de la cita del escritor portugués Eça de Queirós que empleó en «Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor» (2000a): «Son muchos los Nueva Yores que hay en Nueva York como muchos los amores que hay en el amor que dijo Eça de Queirós» (2011c, p. 224). Por eso, Lindo quiere dejar su propio testimonio de esas distintas versiones de la ciudad. Lo explica en esta cita:

Algunos de esos Nueva Yores están escritos ya, en guías, en diarios, en novelas memorables, pero dado que cada uno construye la ciudad a su antojo yo quiero dejar por escrito estas impresiones, que están hechas a la medida de mi espíritu, ligero, zascandil y poco pomposo. (Lindo, 2011c, pp. 224-225)

Veamos pues el testimonio de Lindo sobre esos Nueva Yores tan ligados a su personalidad, esas versiones de la ciudad que no están en otro lugar sino en los barrios y en lo periférico, tanto de la urbe como de su sociedad. El descubrimiento auténtico de Nueva York más allá de lo que se atisba en la superficie no es posible si no se forma parte de un barrio, como explica en *Noches sin dormir* (2015).

Marta Pérez-Carbonell considera que la descripción de Nueva York que hace Lindo en *Noches sin dormir* da la sensación de irrealidad por diversos factores como el insomnio, lo cual le confiere también un matiz onírico, el clima extremo e incluso la presencia de la nieve. Todo ello juega un papel clave en esta aura de extrañeza que se cierne sobre la percepción de la ciudad:

La realidad neoyorquina que leemos en *Noches sin dormir* a menudo aparece representada como tras un velo. Este velo, que le confiere al texto un aire de irrealidad, guarda relación con el insomnio (no olvidemos que el diario está escrito durante las noches sin dormir que dan título al libro) y con la percepción del mundo a través de una suerte de lente onírica (Lindo, *Noches* 37). Gran parte del relato está, además, construido en torno a las condiciones climáticas extremas del último invierno que pasa la autora en Nueva York y que transcurre entre tormentas de nieve y temperaturas gélidas. Estas, curiosamente, también tienen su efecto sobre la percepción de la realidad: “Hay una locura que provoca la nieve” (43), asegura la narradora, y es en esa locura donde se halla el misterio que ella intenta desentrañar durante sus paseos neoyorquinos. La nieve, ese “silencio blanco” (43) con el que convive nuestro personaje, favorece la extrañeza con la que percibe la realidad circundante y contribuye a velarla y a difuminarla, tiñéndola de ambigüedad a la hora de reflexionar sobre el impacto que tiene en ella: “qué rara la nieve, tan pronto te amarga la vida como te enciende el alma” (43). (Pérez-Carbonell, 2020, p. 361)

Asimismo, en este relato Elvira Lindo presenta la ciudad desde «una óptica típicamente lírica, convirtiéndola en musa y a la vez aborreciéndola», precisamente por la cantidad de contrastes que conforman la realidad neoyorquina: «la belleza junto a la miseria, las posibilidades de conseguir el sueño perseguido y las de perder el juicio» (Pérez-Carbonell, 2020, p. 362).

Dionisio Cañas (1994), en *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanicos*, señala dos factores fundamentales para entender la ciudad de Nueva York en «la poesía urbana», es decir, el sentimiento de extranjero, de otredad, y la visión de Nueva York como una «ciudad irreal»:

Por una parte, el crítico habla de un “cuestionamiento de la identidad: el antagonismo entre lo íntimo (el Yo) y lo ajeno (los otros)” que, en sus palabras, “se agudiza en la ciudad por la aglomeración humana a la que está expuesto diariamente el escritor” (10). [ella dice que esto está en el pasaje en que dice que es un *alien* in New York] [...] Por otra, es importante el “conflicto entre una ciudad real y otra irreal (imaginaria, simbólica, alegórica)” [...]. Esta noción de “ciudad irreal” comienza a definir parte del proceso que se está llevando a cabo a través de la escritura de Lindo y que consiste en la ficcionalización del espacio urbano. Su relato, así, se sitúa con frecuencia en el marco de las ficciones sobre Nueva York con las que se identifica el personaje. (Pérez-Carbonell, 2020, p. 363)

Interviene en esa ficcionalización el imaginario existente sobre un lugar. Pérez-Carbonell recurre a Néstor García Canclini, quien en *Imaginario urbanos* (1997) hablara del «mito de Nueva York» creado por las novelas, películas, canciones o artes plásticas que conforman la visión de la metrópoli estadounidense. Y sobre la influencia que tiene el cine en ello escribe Lindo haciendo alusión a Woody Allen, especialmente.

También la ficción televisiva *Mad Men*, «la famosa serie sobre el mundo de la publicidad en Nueva York», lleva a Lindo «a pensar en su padre y en sus sentimientos hacia él (164)»; y, por supuesto, la «dimensión literaria», presente en la asociación que hace entre el paisaje urbano nevado de la ciudad con «una estampa de Henry James» (44); así como las artes plásticas, ya que identifica a transeúntes de la ciudad con individuos retratados en cuadros de Hopper, y el paisaje con Paul Klee. Sin duda, la fotografía ocupa un espacio privilegiado, pues la escritora crea personajes con personas de la calle a las que retrata, (Pérez-Carbonell, 2020, pp. 364-365). Sobre estas cuestiones nos detendremos más adelante.

Volviendo al tema del barrio, es ese sentimiento de pertenencia a un espacio concreto de Nueva York lo que les ha permitido a Lindo y Muñoz Molina establecer una conexión emocional aún más íntima con la ciudad. Pero no solo es importante este vínculo con Nueva York, sino en cualquier ciudad, especialmente en el caso del escritor que quiere situar a sus personajes en un lugar conocido y hacer que éstos deambulen por sus calles. Del mismo modo, es fundamental para reconstruir el relato autobiográfico de su estancia en Nueva York porque determinados lugares están vinculados al nacimiento de novelas, al brote de la inspiración o a dificultades vitales que fueron afrontadas:

Hoy hemos descubierto, ha dicho Antonio, que ya tenemos un pasado en esta ciudad. Eso ocurre cuando se tienen recuerdos de un barrio anterior al del presente. El barrio de nuestros primeros recuerdos en Madrid fue La Latina, y aunque nos hayamos mudado tanto de casa, es allí donde hemos fijado las imágenes de lo que éramos y soñábamos ser. El barrio de los primeros inviernos en Nueva York fue ese Upper East de la Tercera Avenida, más feo, más desangelado, menos peculiar que nuestras calles de ahora, pero ennoblecido ahora por haber vivido allí algunos malos ratos que Antonio no recuerda.

Allí se hizo viejo Chipi, que por dos años fue neoyorquino, allí escribí *Una palabra tuya*, allí me hice adicta a los entretenimientos en la red, chateé insensatamente con lectores que no conocía y tuve alguna desagradable experiencia, allí aprendí que la amistad no se crea virtualmente, allí me hice resistente a la soledad. (Lindo, 2015, p. 98)

El primer barrio retratado es el Upper West Side, donde residían Lindo y Muñoz Molina cuando escribía estos libros sobre Nueva York. Es en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) donde principalmente describe el barrio a partir de la gente que allí vive, cuyo pasado obrero se trasluce en la propia vida de las calles. Pero la caracterización de los vecinos del West Side está influida por una comparación constante entre los vecinos del barrio del lado opuesto, es decir, los neoyorquinos del East Side:

Ahora que vivo en el oeste puedo entender la manera singular en la que los barrios de esta ciudad dividen su personalidad según el sol incide sobre ellos. La gente del oeste (la mía, por así decirlo) suele observar con ironía a los habitantes del Upper East y encerrarlos en un estereotipo: blancos y ricos. Conservadores. Pijos. Por supuesto que hay gente que escapa a esta descripción pero basta con caminar una tarde por Lexington, Madison o Park Avenue para confirmar que el estereotipo responde a una realidad tozuda y evidente. (Lindo, 2011c, p. 24)

Unas páginas después asegura que ese estereotipo de «residente clásico y formal» ha sido consolidado y divulgado desde que la revista *New Yorker* existe a través de las ilustraciones que acompañan sus páginas. Y aunque parecía que esa era la única clase de habitante neoyorquino, Lindo valora, como si poseyera una suerte de orgullo local, las ilustraciones de una artista de Brooklyn, Roz Chast⁶⁶, en las que retrata por primera vez a los otros, los del «otro lado», el «estereotipo del West Side», que con bastante realismo están ilustrados como «individuos de aspecto más desastroso, [...] madres con culpa, niños egoístas, mujeres neuróticas, hombres abrumados» (Lindo, 2011c, pp. 91-93).

A ojos de Lindo, el Upper West Side es ese lugar de Nueva York que parece que no existe, «ese ambiente residencial en el que nada es *cool* pero (casi) todo es auténtico» (2011c, p. 51). En su observación elabora una suerte de retrato sociológico al advertir que dentro de la isla existe un reparto de sus gentes en distintas coordenadas según edad: «Los viejos de Manhattan suelen estar en el norte de la isla; los jóvenes en el sur», pero también según ideología y clase:

En el noreste, despliegan su extravagancia del dinero; en el noroeste, donde está mi casa, la dejadez indumentaria que está permitida en uno de los barrios más progresistas y claramente diversos de Manhattan. (2011c, p. 53)

También en el barrio del oeste, Lindo observa una rica diversidad e interseccionalidad, pero no «ese multiculturalismo cool, que se da en barrios transformados en escaparate de las últimas tendencias, sino a la convivencia real de distintas edades, de clases sociales y de razas» (2011c, p. 53). Atisba, en contraposición con el Upper East, una gran «presencia vecinal de los negros», sobre la que reflexionará y, atendiendo al pasado del barrio, elaborará su propia teoría, en la que cobra gran protagonismo el arte, la ideología y el nivel socioeconómico:

Es posible que confluyan muchos factores: un factor artístico, el Upper West fue, desde la creación del Lincoln Center, un lugar frecuentado por músicos, algunos de sus edificios emblemáticos se construyeron incluso con muros extra gruesos para que los artistas pudieran ensayar sin molestar al vecino; uno geográfico, el Upper West linda con Harlem; uno sociológico, el Upper West es, según esos estudios que concienzudamente se encarga

⁶⁶ Esto es lo que dice sobre la ilustradora su página web personal: «Roz Chast's work has appeared in numerous magazines through the years, including *The Village Voice*, *National Lampoon*, *Scientific American*, *Harvard Business Review*, *Redbook* and *Mother Jones*, but she is most closely associated with *The New Yorker*. Chast attended the Rhode Island School of Design, where she studied painting. After graduating in 1977 she returned to New York City, where she quickly established her cartooning career. In addition to collections of her *New Yorker* cartoons, Chast has written and illustrated a range of books. Her latest, *Going Into Town: A Love Letter to New York* (2017), a personalized travel guide to New York City that began as a going-away present to her youngest child, who was moving from the family's home in Connecticut to attend SVA. Her first memoir, *Can't We Talk About Something More Pleasant?* (2014) won a National Book Critics Circle Award and was shortlisted for a National Book Award». Pueden consultarse sus trabajos accediendo al siguiente hipervínculo <http://rozchast.com>

de realizar el New York Times, uno de los barrios más progresistas y reivindicativos de Manhattan y, por último, uno puramente personal, basado en la observación, es infrecuente ver familias negras en restaurantes cool y caros, pero sí en un tipo de establecimientos de precios razonables y comida contundente. (Lindo, 2011c, p. 54)

Y junto con los negros, el Upper West es célebre por su población de raíces judías europeas. Es de sobra conocido que célebres escritoras judías como Dorothy Parker procedían de este barrio, pero la población judía no siempre vivió en esas calles neoyorquinas, sino que fue algo que empezó a ser habitual desde la Primera Guerra Mundial. Lindo observa la afluencia de judíos mayores en un famoso supermercado, el Zabar's, donde encuentra «todos los elementos para preparar aquella comida que procedía de unos y otros países de Europa del Este», en un edificio construido por un matrimonio que logró poner en pie tras haber huido «de los pogroms ucranianos» (Lindo, 2011c, p. 59).

Otro barrio que Lindo conoce muy bien es Harlem, ya que cuando llegaron en 2004 se instalaron en un apartamento de la zona periférica del Upper East, las calles sin apenas vida que colindaban con Harlem. Elvira Lindo, al haber conocido este barrio en primera persona, percibe que existe «toda una mística construida por los turistas europeos con respecto a Harlem», precisamente por el mito del artista negro que de las tierras sureñas se instaló en Nueva York, convirtiendo aquel enclave en lo que se conoce en la cultura popular por Harlem, es decir, el «barrio vivo, popular y canalla», donde existieron unos «lazos sociales que la droga o la misma pobreza habían roto», aunque han ido reconstruyéndose y habiendo del barrio un lugar seguro (Lindo, 2011c, p. 22). Y como explica cuatro años después en *Noches sin dormir* (2015), «poco a poco se va inundando de locales de moda» conservando su sello auténtico, un «difícil equilibrio entre hacer que un barrio prospere y que mantenga su identidad», que Harlem sí ha conseguido (Lindo, 2015, p. 183).

El barrio de Brooklyn cobra una mayor protagonismo en *Noches sin dormir* (2015) que en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c). En el diario de su último invierno describe con detenimiento y sosiego a los «brooklynitas», que con su estilo de vida imperante en las calles del barrio «han terminado por convertirse en una marca» (2015, p. 170). Al igual que ocurre con el resto de la isla, la población también se distribuye según las edades y clase social. Los jóvenes son los que han creado todo un mito en el barrio; los hípsters, descritos por Lindo como «pálidos, barbados, carentes de músculo, amantes de la lentitud, ciclistas, medio amish, medio pioneros»; las chicas de estética desaliñada «a lo Lena Dunham», de entre las que destacan las jóvenes madres que se han entregado a una maternidad abnegada «como dogma de fe» y que, aunque crean que la «acaban de inventar», realmente están reproduciendo el viejo mito de la madre entregada con sacrificio a la maternidad (Lindo, 2015, pp. 170-172).

En *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c, p. 51) ya habló de ellas como «un lobby amenazante, inspiradas por un espíritu castrense de entrega a la crianza» de manera «insensata», que crea en los niños un sentimiento de «dependencia y el rechazo a los extraños», aunque Lindo ve que, al llegar a la primera juventud, ese vínculo se rompe.

El mito se construye también por la fama de barrio literario que ha adquirido, ya que en esa zona, explica Lindo, es donde «más literatos por metro cuadrado hay en Estados Unidos» (Lindo, 2015, pp. 170-172). Todas estas personas se empeñan en mantener un aire provinciano de Brooklyn, aunque hayan sucumbido ya a las grandes marcas y estilos de vida del capitalismo y pese a que se mantenga la estética arquitectónica clásica en «sus hileras de casas de piedra roja, que tan asombrosamente resistieron la sacudida de

la especulación. Pero ya no es aquel barrio de obreros italianos, judíos, irlandeses que soñaban con vivir algún día en Manhattan» (2015, pp. 170-172).

Por otra parte, Elvira Lindo, al observar Nueva York, se detiene en los llamados «márgenes» de la sociedad. Presta atención a historias del colectivo LGTBI, la situación de las personas inmigrantes en la ciudad y reflexiona sobre el feminismo y la discriminación machista.

En *Lugares que no quiero compartir con nadie*, la cuestión feminista no es una de las que más peso tengan, y ni siquiera aparece el propio término, aunque la historia que cuenta sea el resultado de un claro activismo feminista. Aparece a propósito de la historia de un bar que habitualmente visitaba, el Keen's, un lugar que conserva su estética original decimonónica, el mismo siglo en que la actriz Lillye Langtry⁶⁷, «inglesa y amante entre otros del rey Eduardo VII de Inglaterra», rompiera con el establecido sesgo patriarcal y diera un pequeño pero simbólico paso hacia la igualdad entre hombres y mujeres. El Keen's fue originalmente «un club de hombres» donde los cómicos iban al acabar sus funciones hasta que Langtry «llevó a juicio al dueño y ganó el pulso legal» y así «las mujeres pudieron frecuentar este club que finalmente abrió sus puertas a todo el mundo» (2011c, p. 159).

En *Noches sin dormir* (2015), el compromiso con el debate feminista es más explícito. En el capítulo que corresponde al mes de marzo, narra su participación en la manifestación del 8M de 2015 en Nueva York, «*March in March*»⁶⁸ a la que asiste con su amiga Paloma, una de las organizadoras del evento. En este momento, entre la masa de mujeres «de todo el mundo, activistas por los derechos de las mujeres», la gran mayoría son «maduras o ancianas», por lo que se plantea «¿dónde están las mujeres jóvenes?», una pregunta con la que de algún modo anticipa la que sería característica principal de la cuarta ola feminista, la presencia mayoritaria de mujeres jóvenes que desde 2018 se han sumado a las filas ocupando un lugar protagonista. Lindo escribe una suerte de crónica breve de lo que ve. Abundan las pancartas de denuncia y reivindicación sobre asuntos como los siguientes:

[...] la desigualdad de sueldos entre mujeres y hombres, la violación y secuestro de niñas como arma de guerra, la postergación a la que se somete a las niñas en los países pobres, la falta de cobertura sanitaria para unas ancianas que suelen hacerse cargo de la crianza de los nietos, la violencia doméstica... La mitad de la población del mundo en inferioridad de condiciones. (Lindo, 2015, pp. 112-114)

⁶⁷ En un artículo del *ABC* titulado «Lillie Langtry, la mujer a la que resucitó Oscar Wilde», Eugenia Miras la describe como una actriz de personalidad controvertida para la sociedad victoriana, una mujer exótica que tanto pintores como escritores –entre ellos, Oscar Wilde– potenciaron. Fue amante del Príncipe de Gales, Alberto Eduardo y, en definitiva, «una deidad» para el pueblo británico del siglo XIX que merecería una pormenorizada biografía sin duda (Miras, 2018).

⁶⁸ La periodista neoyorquina Anna Barbano escribía el 11 de marzo de 2015 la crónica del 8M para *The Observer*, en la que relata que la marcha del Día Internacional de la Mujer organizado por la ONU y Naciones Unidas establecía su agenda de conquista de una igualdad real en 2030. De tal modo que, partiendo desde la Sede de Naciones Unidas y desembocando en Times Square, mujeres de diversas razas, lugares de procedencia, edades y clases sociales reclamaron la igualdad salarial, la abolición del matrimonio forzado en niñas y del acoso sexual callejero así como la erradicación de la violación como arma de guerra en países en conflicto armado (Barbano, 2015). Puede leerse la crónica completa en <https://fordhamobserver.com/21025/news/united-nations-holds-march-for-gender-equality-in-nyc/>

En el mismo diario, Lindo escribe sobre la exposición que en 2015 organizaron en torno a *Mad Men* en el museo Moving Images del barrio de Queens. Esta serie de televisión es una de las que más atención ha prestado la escritora⁶⁹, pero en estas páginas se detiene en dos temas. El primero de ellos es la música de Mathew Weiner, quien, con la selección musical de la serie, consiguió traer al presente aquel Nueva York «machista, racista, áspero, de fumadores sin mala conciencia y bebedores irreflexivos» (Lindo, 2015, p. 161).

Sin embargo, Lindo sostiene que la realidad social del presente no ha cambiado tanto, porque en *Mad Men* «el machismo está mal visto y por tanto encubierto» y «el racismo pervive, aunque se manifiesta de otra manera» en pos de la corrección política (2015, p. 161). Reconoce, no obstante, los aciertos a la hora de tratar de mejorar la vida de grupos oprimidos como «las mujeres, los negros y los homosexuales» (Lindo, 2015, pp. 161-162).

A partir de esta exposición, Lindo se posiciona respecto a algunos análisis feministas de *Mad Men*⁷⁰, especialmente referidos al protagonista Don Draper, que representa un ejemplo bien claro de masculinidad tradicional, hegemónica y tóxica. Aunque Lindo reconoce esos rasgos tan reprobables, no está a favor de que sea censurado: «Hay feministas (yo lo soy) que se indignan (yo no) al comprobar que *Mad Men* provoca nostalgia o que el personaje desconsiderado y machista de Don Draper resulte atractivo» (2015, p. 162). El motivo reside en que Draper representa para ella un trasunto de cómo fue su padre durante los años de su infancia, un hombre «alto, guapo, de voz grave, impetuoso y altivo, de humor arbitrario», que desprendía olor a limpieza, tabaco y alcohol, y por el que sentía admiración, como Sally hacia su padre Don Draper (Lindo, 2015, pp. 162-164).

Aparecen también las reflexiones de Elvira Lindo sobre la voz pública de las mujeres⁷¹ y cómo la educación machista tiende a silenciarlas cuando en una misma mesa de

⁶⁹ Por ejemplo, el 20 de mayo de 2012, Elvira Lindo escribe para su sección *Don de Gentes* del diario *El País* un artículo titulado «Algo tiene Don», donde aun reconociendo y «condenando» los comportamientos machistas de Don Draper, reclama su derecho, como espectadora, a sentirse seducida por el personaje sin que eso entre en conflicto con su compromiso feminista. Y como hemos visto en *Noches sin dormir*, ya en este artículo, publicado tres años antes, incidía en la cuestión de la cancelación a la que se esperaba fuera sometida la serie tras los últimos análisis feministas de la serie: «Ay, pasamos la vida denunciando la tendencia de los hombres a considerarnos menores de edad (aunque hayamos llegado al medio siglo) y en ocasiones son nuestras hipotéticas defensoras las que nos colocan en tan humillante posición. He aquí una espectadora que detesta ser engañada en la vida real, pero que gruñe si ese hombre, Don, se refugia en brazos de una sola mujer. He aquí una espectadora que ama las tetas de Cristina Hendrix, lo cual no significa que defienda una sociedad en la que las mujeres tengan que abrirse el escote para conseguir un ascenso. He aquí una espectadora que abandona sus principios cuando Don aparece en pantalla. La imaginación es contradictoria y subversiva. Y algo tiene Don que los actores jóvenes habían perdido y que las espectadoras hemos recuperado» (Lindo, 2012).

⁷⁰ Las críticas desde una perspectiva feminista a *Mad Men* siguen, en cierto modo, vigentes. Aparece en las Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género, celebrado en la Universidad de Sevilla los días 5, 6 y 7 de marzo de 2012, un interesante artículo firmado por José Antonio Cascudo Rodríguez titulado «La mística de la feminidad en *Mad Men*», donde como el título revela confronta algunos puntos clave de la serie con *La mística de la feminidad* de Betty Friedan en pos de analizar cómo en esta serie se reproduce el papel femenino que Friedan criticaba de la sociedad norteamericana de los años sesenta del siglo XX. Más próximo en el tiempo está el artículo de Lucía María Busquier «*Mad Men* y la realidad de las mujeres: un análisis histórico» publicado en *Ética y Cine Journal* en 2018, donde, siguiendo también el análisis desde la perspectiva de Friedan, estudia cómo en distintos discursos de los personajes se traslucen los reclamos feministas que, en el tiempo que la serie recrea, estaban vigentes.

⁷¹ La voz pública de las mujeres es un arma de reivindicación fundamental para Elvira Lindo. Lo expone con detalle en el artículo «Lamento insistir» que publica el 29 de abril de 2018 tras la sentencia del caso de violación de La Manada.

debate existen voces masculinas también. Lindo reflexiona sobre ello tras haber actuado de moderadora en un coloquio entre Antonio Muñoz Molina y el politólogo Fernando Vallespín en el Instituto Cervantes de Nueva York. Sus sensaciones aparecen plasmadas en esta cita con la que cerramos la cuestión feminista en sus diarios neoyorquinos:

El público tiende, inconscientemente, a otorgar más autoridad a las voces masculinas. A mí llevan años diciéndome que me sé rodear. Que me sé rodear. Como si mi gran mérito consistiera en eso, en rodearme de hombres inteligentes. Cuando el comentario viene de una mujer me parece inconcebible; cuando viene de un hombre, un piropo muy poco afortunado. (Lindo, 2015, p. 199)

La mirada hacia los temas sociales que afectan a los sectores minoritarios está muy presente, como vemos en *Noches sin dormir* (2015), donde además ofrece el testimonio de la situación en que trabajan los inmigrantes en Nueva York. La población inmigrante que más ve la escritora son los que ejercen la profesión mal remunerada de *delivers*, que en español podría traducirse como ‘repartidores’, cuyos escasos derechos y condiciones laborales hacen aún más alto el muro que separa a las clases sociales neoyorquinas:

Los inmigrantes, que vienen de países mucho más duros, no dudan en poner su vida en juego por labrarse un futuro que tal vez disfruten sus hijos o sus nietos, y es ese trabajo ajeno a cualquier derecho laboral lo que le permite a la clase media, también asfixiad por los gastos de una ciudad para ricos, gozar de cierta confortabilidad. (Lindo, 2015, pp. 89-90)

Por último, en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), Elvira Lindo, al mirar hacia los márgenes de la sociedad, relata algunas historias LGTBI posicionándose como firme defensora de los derechos del colectivo. Y no lo hace pronunciando ningún lema pretencioso sino simplemente dándoles voz. Contando sus historias lleva a cabo una suerte de activismo también. Lo vemos, por ejemplo, en el caso de la camarera y cantante Terri White, a la que conoce en el bar y music hall *Rose’s Turn*, de ambiente LGTBI, cerrado desde el año 2007. Elvira Lindo recuerda su experiencia en este lugar y cuenta la curiosa historia de White, en quien se dan cita el fracaso y el resurgimiento junto con la conquista de las libertades sociales para las personas homosexuales en Nueva York. La cantante, tras el cierre del bar, cayó en la pobreza y estuvo viviendo en la calle hasta que, tras presentarse a una audición para actuar en el musical *Finian’s Rainbow*, obtuvo la fama y aclamación de público y crítica. Esta mujer, a la que físicamente describe Lindo como «una negra de complexión rotunda, tocha, que acentuaba aún más su masculinidad sirviendo copas y cantando vestida de cowboy», no solo alcanzó el éxito profesional sino que, también en el plano sentimental, White fue una de las primeras mujeres en poner en práctica su derecho al matrimonio, casándose con una joyera «la víspera del domingo en el que el estado de Nueva York abría sus juzgados para la celebración de bodas gays», es decir, el 25 de junio de 2011 (Lindo, 2011c, pp. 38-39).

Otro lugar en el que Elvira Lindo se detiene en la crónica de su vagabundeo es el bar Florent, del que destaca que se convirtió en «un lugar imprescindible para gays, drag queens» y el resto de personas que vivían al margen de la normatividad, «el obrero que comenzaba a trabajar de madrugada y unos travestones» que hacían parada en este lugar donde «cerrar la fiesta del Orgullo Gay» (Lindo, 2011c, p. 41).

Pero lo que cobra más relevancia son las historias individuales que generosamente Lindo plasma en su libro y entrega a la posteridad. Una de ellas es la del fotógrafo catalán Xavi Menós, íntimo amigo de la escritora desde que se trasladara a la ciudad para estudiar y fortuitamente la reconociera en el metro de Nueva York. La amistad, cuenta la escritora,

se forjó con más fuerza cuando ambos vivieron episodios desagradables y se apoyaron mutuamente. El de Elvira Lindo tiene que ver con la polémica que se generó en torno al pregón de las fiestas de Barcelona que el ayuntamiento de la ciudad condal le encargó y el intento de boicoteo por las fuerzas nacionalistas catalanas por haber elegido a una escritora cuyo texto sería pronunciado en castellano⁷². Poco después, Lindo apoyaría a Menós cuando fue víctima de un ciberacoso con claro propósito homófobo por parte de los jóvenes de su pueblo tras haber escrito un artículo en su blog contando cómo eran las celebraciones navideñas en Sudanel·l y haber herido una suerte de orgullo local. Lo cuenta Elvira Lindo en esta cita:

Llegó la Navidad y Xavi escribió en su blog un texto con pinceladas de humor blanco sobre cómo las diferencias sociales se palpaban en las celebraciones navideñas de su pueblo, Sudanel·l (Lleida). Malintencionadamente, algún paisano suyo difundió el texto promoviendo también la idea de que era una falta de respeto inaceptable hacia el pueblo. A partir de ese momento comenzó la pesadilla: algunos clientes habituales del bar de los padres de Xavi dejaron de acudir a tomar el café diario, y los mozos, para las fiestas locales, produjeron una camiseta en la que se podía leer «Xavi, Maricón».

Nadie se puede imaginar la tensión que vivió él esos días, tan lejos de casa. Escribí a sus padres pidiéndoles que no cometieran el error, tan tristemente habitual, de empezar a comprender la agresividad de la buena gente y a culpabilizar a su hijo tachando su comportamiento de imprudente. (Lindo, 2011c, p. 67)

De otro lado está la historia del cura Jay y su novio José, que tras una primera cena en casa de la pareja inspiraron el artículo de Elvira Lindo «El cura y el ángel»⁷³ donde aborda la descripción de «dos personas tan extraordinarias, que solo en ciudades como esta pueden concederse el humilde deseo de elegir una vida sin trampas ni mentiras», así como el asunto del cambio de religión que realizó Jay de la católica a la episcopaliana porque, a diferencia de la primera, ésta no condena la homosexualidad: «Jay mudó su fe de católica a episcopaliana para poder vivir su sexualidad abiertamente y encontró a este José, neoyorquino, hijo de una puertorriqueña bellísima» (2011c, p. 193).

⁷² «La historia es bien conocida en España: una semana antes del pregón, Esquerra Republicana, uno de los partidos que conformaban el célebre tripartito que gobernaba Barcelona, empezó a montar bulla contra mi discurso en castellano, alentando a nacionalistas de todo pelaje a manifestarse ante el ayuntamiento cuando yo hiciera mi entrada. Mi entrada la hice en un coche de cristales ahumados. Ellos no me pudieron ver a mí, pero yo sí pude observar ese ciento y pico personas que portaban paraguas negros (en luto por el catalán) y me conminaban a leer mi pregón nada menos que en África. Aunque procuré no intoxicarme con todas las inexactitudes que en aquellos días se dijeron y se escribieron sobre mí (la más sorprendente era que yo había asegurado, no sé dónde ni cuándo, que el catalán era un dialecto) no pude evitar que a mis oídos llegara mi nombre manoseado: por aquellos que aseguraban que no se trataba de nada «personal» contra mí, y por esos otros que, aún más mezquinamente, aprovecharon la coyuntura para arremeter contra mi trabajo y poner en duda mi altura intelectual para leer un pregón» (Lindo, 2011c, pp. 64-65). Empar Moliner escribió el 30 de septiembre de 2006 una columna para *El País* titulada «El marido de la pregonera» donde rompía una lanza a favor de Elvira Lindo como escritora propuesta por el Ayuntamiento de Barcelona para pronunciar el pregón de las fiestas de la Mercè. En este artículo-defensa, donde resalta de entre todas las voces que se sumaron al apoyo de Lindo la de Antonio Muñoz Molina, Moliner reproduce las palabras que el escritor catalán Antoni Dalmau pronunció en un programa de radio al respecto: «Más allá de alguna columna de *El País*, no he leído nada más de ella y soy incapaz de calificar su obra literaria, que no conozco. Pero me parece, por las noticias que tengo, que tampoco es suficientemente relevante como para justificar que sea pregonera»; y añade Dalmau: «Su marido es un excelentísimo escritor. He leído toda su obra», para rematar con «el talento no se reparte por vía conyugal», una comparación que a Moliner en efecto le parece de un cariz «rancio».

⁷³ Este artículo se publicó el 21 de marzo de 2010, y puede consultarse en https://elpais.com/diario/2010/03/21/domingo/1269145832_850215.html

5.3. La crítica literaria del vagabundeo

Aunque en la segunda parte de esta tesis nos centremos en el estudio exhaustivo de los textos críticos y ensayísticos, no debemos pasar por alto cómo Elvira Lindo reflexiona en los textos autobiográficos —caso de *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c)— sobre el ejercicio de la crítica literaria, pero una crítica literaria particular, la que se realiza durante el paseo por los territorios literarios. La hemos llamado «del vagabundeo» porque, si el deambular es el alimento de la escritura de Elvira Lindo, su crítica literaria había de salir también a la luz precisamente de ahí. Lindo habla de un complejo proceso de introspección, pues en la literatura encontramos aquellos rincones oscuros de la propia personalidad:

Cuando se aventura uno por el territorio real de una novela o de un escritor, cuando se quiere pisar el lugar en el que las cosas fueron imaginadas antes de que pasaran al papel o a la pantalla del ordenador, hay en realidad una búsqueda de uno mismo, por encima de todo, y aun encubierta por un interés intelectual. (Lindo, 2011c, p. 202)

La relación que tanto ella como Muñoz Molina mantienen con la literatura en Nueva York es mucho más íntima que en España. En el caso de Muñoz Molina, la «relación que mantiene él con la literatura son esos jóvenes que en torno a una mesa en NYU comparten en clase sus escritos» (2011c, p. 148). En el caso de Lindo, a quien le repele la «pedantería que no contiene ninguna idea interesante», tan extendida en los actos literarios españoles, su relación se establece de forma más artesanal que intelectual, es decir, en el terreno del hogar y en bibliotecas neoyorquinas donde ofrece charlas sobre asuntos literarios «concretos», no sobre «generalidades». De hecho, conversa sobre literatura a diario «en la comida, por correo, por teléfono, por *skype*, por *chat*, por *facebook*» (2011c, p. 151) o cuando acude a la librería McNally Jackson, donde trabaja su amigo Javier Molea, para hablar sobre el oficio con un público «participativo, y heterogéneo» que comparte «el firme deseo de diseccionar una historia» (2011c, p. 156). Pero, en cualquier caso, Lindo y Muñoz Molina priman su relación con la literatura al «acto cotidiano y diario de leer» y por supuesto al «mismo acto diario y privado de escribir, en el que a veces nos encontramos por compartir dudas o entusiasmos» (Lindo, 2011c, p. 148).

Nada tiene que ver con el ambiente literario de Nueva York, especialmente el que se respira en los departamentos de Literatura de la Universidad de Nueva York. Elvira Lindo describe esa frialdad gracias al testimonio prestado de su marido, Antonio Muñoz Molina, que durante años ha enseñado literatura en la institución y aun así «no ha hecho amigos aquí, no ha sentido la Universidad de Nueva York (NYU) como un lugar cálido» (Lindo, 2015, p. 12).

Por eso, este acercamiento literario tiene tanto de cotidianidad, de domesticidad, en el sentido más positivo del término, y de impresionismo, a partir del vagabundeo diario por los espacios más literarios de la geografía neoyorquina. Veamos sobre qué autores nos habla la escritora en su deambular por esos *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c) y en *Noches sin dormir* (2015).

Uno de los espacios más importantes para la escritora es Riverside Park, donde puede pasear a orillas del río Hudson y donde medita un proyecto sobre Federico García Lorca que al final no vio la luz⁷⁴. Sin embargo, el parque acabó convirtiéndose en parte de

⁷⁴ En 2020 publica *Literatura al compás*, un breve ensayo donde construye puentes entre la literatura y la música, y donde la figura y reflexiones del ejercicio literario de Federico García Lorca tienen una importancia sobresaliente.

la geografía emocional de Lindo, como ella misma confiesa: «Lo caminé entonces como objeto de estudio y hoy lo camino porque es mi parque» (2011c, p. 90). Al convertir a Lorca en el motivo de sus desvelos intelectuales llevó a cabo una «inmersión lorquiana» que duró un año y analizó en profundidad «la vida y obra del poeta». Si finalmente el proyecto se frustró, fue por miedo a la crítica, a «los expertos lorquinos, tan celosos con su Federico» que denostarían «la visión de una advenediza» (2011c, pp. 205-206).

En el parque no solo evoca al poeta, sino que nos habla de este «barrio del ilustre exilio del que poco se ha novelado» (2011c, p. 208), porque fue allí donde llegó la familia García Lorca, don Federico, doña Vicenta, Gloria Ginés y Fernando de los Ríos. En el proyecto, que habría sido «un libro para jóvenes» sobre el poeta, Lindo también quería que se escucharan «los ecos» de la familia:

[...] quería pasear por el mismo sendero en el que el padre del poeta rumiaba su desgracia, quería que el espacio me ayudara a ponerme en el lugar de alguien que en el tercer acto de su vida, cuando ya no esperaba sobresaltos salvo el de la propia muerte, se ve obligado a abandonar el mundo familiar de su país para venirse a una tierra desconocida con una lengua incomprensible. Y todo eso dejando atrás a un hijo y a un yerno asesinados. (Lindo, 2011c, p. 89)

Por supuesto también buscaría el rumor del poeta, pues fue en Riverside Drive «donde se hospedó y estudió (no mucho)» en 1929 (2011c, p. 206). Este ejercicio crítico discurre también por el territorio de la dialéctica, pues parte de la información que nos ofrece sobre el poeta es una reproducción de la conversación que mantiene con su amigo y experto lorquiano, Christopher Maurer⁷⁵. El especialista le confirma que Riverside Drive es un lugar clave en la vida de Lorca, pues fue allí donde nacería *Poeta en Nueva York*, «el libro más complejo del poeta» según Elvira Lindo, y allí se produciría también la correspondencia que mantuvo con su familia, editada hoy gracias a Maurer. En estas cartas, el poeta contaba a su familia «haber visto a banqueros precipitándose al vacío desde las altas ventanas de los rascacielos por la ruina del veintinueve, o perderse en el metro, aparecer en el barrio chino en el que probó la delicadeza de la comida asiática», en suma, haber deambulado por las calles neoyorquinas y dejado testimonio de ello, como hace Elvira Lindo en estas páginas casi un siglo más tarde (Lindo, 2011c, pp. 206-208).

El paseo por Nueva York le hace recordar la lectura adolescente con la que configuró la imagen de la ciudad «como escenario real, no como escenario de película», que no fue otra sino *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger. Rememora aquella experiencia lectora como nada «extraordinaria» porque, como era habitual, esa novela generaba una suerte de orgullo adolescente que, según el propio Salinger, representaba el momento de corrupción de la vida, una visión con la que Lindo no está de acuerdo (2011c, p. 130).

Pero con la perspectiva de los años, Elvira Lindo ve que lo más le impactó fueron las descripciones que Holden Caulfield hacía sobre el terreno neoyorquino, los patos de Central Park o «la nostalgia [...] por la inocencia vulnerada de su infancia»⁷⁶ (2011c, pp.

⁷⁵ Maurer, nacido en 1949, es uno de los hispanistas estadounidenses que más atención han prestado a autores de la literatura áurea y de la Edad de Plata de la literatura española, como Quevedo, García Lorca, Emilio Prados o Juan Ramón Jiménez. Actualmente es catedrático de Literatura en la Universidad de Boston y su obra más célebre sobre el poeta granadino es *Federico García Lorca y su "Arquitectura del cante jondo"* que se publicó en la editorial Comares (Granada) en 2001.

⁷⁶ El pasaje más célebre en el que Caulfield menciona a los patos de Central Park se encuentra en el diálogo que mantiene con un taxista a quien le pregunta: «-¿Se acuerda de esos patos que hay siempre nadando ahí? Sobre todo en primavera. ¿Sabe usted por casualidad dónde van en invierno?»

130-131). Y gracias a la lectura que hace en Nueva York de *JD Salinger: Una vida oculta*⁷⁷, la biografía que Kenneth Slawensky escribió sobre el autor, emite su crítica hacia este estudio biográfico y repasa la obra que tanto le marcó en la adolescencia.

De la obra de Slawensky Lindo reconoce una escasez de objetividad y un alto grado de veneración, es decir, «peca de adorar al biografiado», y así Slawensky «rehúye todo aquello que en vida hubiera podido molestarle» al escritor (2011c, p. 139). En este ejercicio de crítica literaria, Elvira Lindo reconoce que conviven dos tipos de lectoras, la española y la estadounidense. La española valora el rico entramado de datos históricos y verídicos sobre la vida de Salinger, mientras que la lectora estadounidense reprocha los vacíos que intencionadamente deja el biógrafo sobre los aspectos más reprobables del escritor:

La lectora española que hay en mí se siente satisfecha con el detallado seguimiento que de la vida del autor hace el biógrafo, sobre todo de lo relativo a la segunda guerra mundial, pero la lectora americana que hay también en mí, la que ha ido haciendo acto de presencia en los últimos años, no puede evitar echar en falta la honestidad intelectual con la que un biógrafo debe meter la nariz en los terrenos incómodos. (Lindo, 2011c, p. 139).

Sobre esos asuntos peliagudos de Salinger se detiene ahora Elvira Lindo y traza así un breve retrato en el que resalta sus extravagancias, todas ellas perceptibles si se lee con atención su cuentística: «la obsesión por la pureza estaba presente desde el principio y se fue transformando en una especie de religiosidad construida a su medida, entre budismo zen y misticismo cristiano»; asimismo, la rebeldía que alimentó tantas mentes juveniles tiene a ojos de Lindo «algo de rebeldía reaccionaria» porque «no es el progreso lo que desean sus personajes sino que no se cansan de reivindicar al hombre inocente, primitivo, simbolizado en todos sus cuentos por los niños, y añoran una sociedad corrompida»; pero con todo ello Salinger ofreció al panorama literario universal una voz «de ser humano contrariado, descontento, asocial» que sigue siendo única (2011c, p. 139).

Pese a esa gran carencia que Lindo advierte en la biografía de Salinger, sí reconoce un hecho novedoso que no suelen contemplar los prolíficos estudios salingerianos, es decir, la influencia que en su forma de ser tuvo la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, la cual servirá para entender mucho mejor el carácter de algunos de sus personajes, como Seymour en *Un día perfecto para el pez plátano* (1948)⁷⁸:

El hombre que volvió a Nueva York después de luchar en la guerra no era el mismo; como muchos otros excombatientes sintió la extrañeza de un mundo que se entregaba a la prosperidad y la desmemoria. El excombatiente echa en falta esa «melodía trémula que les habría de rendir (a los soldados) homenaje sin vergüenza ni arrepentimiento». Esa melodía trémula está en algunos de sus cuentos, en los que el trauma de la guerra sobrevuela los argumentos en continuas referencias a personajes que o bien están muertos o bien se han trastornado. (Lindo, 2011c, pp. 140-142)

Y de la lectura íntima de la biografía de Salinger, Lindo pasa a recorrer los lugares de Nueva York que configuran lo que ella llama «territorio salingeriano» (2011c, p. 142). Y así, vagabundeando por estos enclaves, habla sobre la vida de Salinger y de Caulfield, su personaje más célebre. Cerca de Riverside Park, el que fuera territorio lorquiano, Elvira Lindo camina hacia la Universidad de Columbia y plasma en su texto que éste es un lugar clave en la vida del escritor porque allí estudió Literatura y descubrió la obra de William Faulkner, su maestro literario, «que parecía hablarle a él en particular, sin el brillo distante

⁷⁷ Galaxia Gutenberg lo publica en castellano en el año 2010.

⁷⁸ Este relato está incluido en *Nueve Cuentos*, traducido por Elena Rius y publicado en España en 2007 en la editorial Edhasa.

de la retórica literaria», una sugerencia a una supuesta influencia que merecería un estudio (2011c, pp. 142-143). Avanza hacia el museo de Historia Natural, que para Lindo posee «un encanto tan claramente expresado por Salinger» y de allí al museo Metropolitan, donde el personaje Holden Caulfield y Salinger adolescente comparten historia:

Cruzando el parque, el Metropolitan, el museo a cuyas puertas el chico deprimido, destrozado anímicamente, Holden Caulfield, se cita con su hermana pequeña para anunciarle que lo deja todo y se retira a vivir a un lugar donde nadie pueda pedirle cuentas. El Metropolitan en el Upper East, el barrio adolescente de Salinger, del chico bien, del mal estudiante que buscó la vida en el ejército y el refugio vital en la literatura. (Lindo, 2011c, pp. 142-143)

Lindo ve a Salinger como un escritor que con *El guardián entre el centeno* «inauguró la era del descontento juvenil» y se convirtió en «el santo laico» de los jóvenes al haber validado a través de la literatura «un discurso desestructurado y poco racional, [...] una desazón que responde más a cambios hormonales que a un verdadero inconformismo social» (Lindo, 2011c, p. 143). Y junto con Salinger, eleva a Mark Twain al nivel de «padres fundadores de la literatura americana moderna», porque si Salinger sacralizó a los adolescentes, Twain dignificó las historias de los niños al haber sabido «interpretar su lenguaje» y dado vida a unos personajes que, aun siendo «más pobres» y «menos atormentados», habrían tenido «razones de peso para una rebeldía que ejercían sin caer jamás en la desesperación» (2011c, p. 143). Ambos, en suma, han influido en la escritura de Elvira Lindo, como ella misma reconoce, porque han sido sus maestros, los «moldeadores de mi discurso, de mi incipiente sentido del humor o de un sentido trágico amateur» (Lindo, 2011c, p. 143).

Si Lindo tenía un proyecto literario sobre Federico García Lorca, también Truman Capote fue uno de sus «santos literarios» sobre los que habría querido escribir un libro (Lindo, 2011c, p. 205). Al igual que el Lorca de Elvira Lindo se ubica en Riverside Park y Salinger en las inmediaciones del Museo de Historia Natural o del Museo Metropolitan, Truman Capote aparece en el vagabundeo de Elvira Lindo cuando ésta visita el restaurante de la Côte Basque, «el escenario verdadero del chisme que se cuenta en el relato», el hotel Pierre, «donde el protagonista le es infiel a su mujer», o el pueblo de Alabama, donde quiso «seguir los pasos de la infancia de Harper Lee y el niño Truman». Son los escenarios que Lindo tuvo en mente para situar su historia sobre el escritor que nunca llegó a escribir, aunque Capote ha estado presente en otras vertientes de la obra de la escritora⁷⁹ (Lindo, 2011c, p. 166).

Lindo cuenta que quería conjugar en su historia los dos universos que configuran la vida y obra de Capote, es decir, «la vertiente sureña y la vertiente neoyorquina» (2011c, p. 166). Retrata a Capote, pues, como un aprendiz de la figura materna, pues si su madre estuvo «tan desesperada por escalar en el mundo social», el hijo hizo lo mismo durante su vida adulta. Incluso el final de sus días posee paralelismos, ya que «la madre se suicidó y el hijo casi. Hizo todo lo que uno puede hacer por arruinarse la vida» (Lindo, 2011c, pp. 166-167).

Dentro del círculo aristocrático neoyorquino del que Capote consiguió formar parte, Lindo cree que las mujeres que lo acogieron, incluida por supuesto Babe Paley, cuya infidelidad por parte de su marido es la que alimenta el cuento mencionado, consideraron

⁷⁹ Por ejemplo, Elvira Lindo dedica al escritor su artículo «El inocente y melancólico sureño» del 8 de agosto de 2005 y en su libro de 2018, *30 maneras de quitarse el sombrero*, el capítulo «Truman, Harper y otras infancias».

a Capote «una especie de bufón intelectual, con una lengua tan dañina como para animar cualquier reunión», pero desconocían que el motivo de las risas y chismes también podían ser ellas mismas (Lindo, 2011c, p. 167). Sin embargo, Lindo cree que, aunque el Capote de la vida social neoyorquina acabó imponiéndose y prácticamente eliminando «al niño tierno, abandonado, miedoso y especial que hubo en él», y aun habiendo explotado al máximo sus extravagancias –«su aspecto físico, la estatura, la voz insoportable y aflautada, la pluma incontenible», es en sus cuentos donde se puede seguir su rastro y ahí comprueba Lindo es donde «vuelve a surgir el proyecto de buena persona que había en él» que tan bien retrató Harper Lee en *Matar a un ruiseñor*, una novela a la que Lindo ha prestado mucha atención en su producción crítica (2011c, p. 167).

En *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), Elvira Lindo contaba que en el momento en que escribía las últimas páginas del libro estaba leyendo *The Master*, una suerte de ensayo literario sobre Henry James escrito por Colm Tóibín, una historia a la que se acercó conmovida por la impresión que la había causado la novela *Brooklyn*, por la manera en que «narra la aventura de una joven irlandesa a la que su familia manda a Nueva York para labrarse un futuro digno». Nos detendremos en ella más adelante (p. 197). Cuatro años después, en *Noches sin dormir* (2015) escribe el encuentro que mantiene con el autor, en el que conversan sobre esta obra, de la que Lindo resalta especialmente que «la homosexualidad de Henry James es una sugerencia sutil que recorre todas sus páginas» (2015, p. 60).

Respecto a *Brooklyn*, Lindo emprende su viaje junto a su amigo David Valenzuela, un periodista de Sabadell, hacia el barrio neoyorquino para plasmar su crítica literaria durante su vagabundeo. La escritora visitó el Cobble Hills, la zona a la que «llega Eilis Lacey para comenzar una nueva vida, cobijada en la casa de huéspedes que le busca un cura irlandés protector de inmigrantes de Enniscorthy, la pequeña localidad en la que nació el propio Tóibín» (2015, p. 198). Frecuenta, además, aquellos lugares en los que Lindo cree que Tóibín se inspiró para crear escenarios en su novela, como es el caso del Macy's, en el que se basó «para recrear los pasos laborales de su chica irlandesa», un lugar en el que percibe Elvira Lindo durante su lectura un sesgo racista que existía en aquellos «años cincuenta en los que la clientela negra no traspasaba las puertas de ciertos establecimientos» (2011c, p. 200). También, por supuesto, los lugares en que se congregaban y refugiaban los inmigrantes irlandeses, como «la iglesia de San Bonifacio» (2011c, p. 201). Y en el diario *Noches sin dormir*, Elvira Lindo conversa con el escritor sobre esta novela y en este diálogo descubre de primera mano, y hacer partícipe al lector, que esta historia posee cierto grado de autorreferencialidad:

Nos contó que está basada en una historia que le había contado su madre. La sobrina de la mujer que inspiró la historia se presentó en una de las charlas que ha dado Tóibín estos días en Columbia, donde imparte clases de literatura durante un semestre. El novelista siempre está expuesto a que le persigan sus personajes. (Lindo, 2015, pp. 59-60)

La escritora confiesa que siente «debilidad» por el novelista, ya que una de sus principales fuerzas narrativas es «la naturalidad con la que aborda las relaciones sentimentales y sexuales en sus cuentos», de manera desvergonzada pero no desde un punto de vista «grosero ni reivindicativo», así como el atractivo que poseen los modelos maternos de sus cuentos, «algo oscuras, ausentes» (Lindo, 2011c, p. 198).

Peter Conn dedica en su *Literatura norteamericana* (1998) varias páginas a la literatura de escritores europeos de origen judío que, ante el avance de las fuerzas fascistas,

emigran a Estados Unidos, especialmente a Nueva York, e instauran una renovada corriente literaria. Sin embargo, aunque contamos con aportaciones importantes en cuanto a literatura norteamericana de escritores irlandeses, como la tesis doctoral que Andrés Palacios Pablos leyó en la Universidad de Burgos en 2003, *Análisis del exilio en Brian Moore*, la narrativa de Toibin, en particular, e irlandesa en suelo estadounidense, en general, no tiene una presencia sólida en la historiografía literaria norteamericana. Pero Elvira Lindo asevera que *Brooklyn* es, sin duda, un claro ejemplo de «novela de inmigración», fundamental para conocer a fondo la ciudad de Nueva York. Esta historia de una joven irlandesa, junto con *Sombras sobre el Hudson* de Bashevis Singer –a quien Conn sí presta atención en su libro (1998, p. 327)– es, según Lindo, una obra que ofrece la posibilidad de conocer de primera mano que «los barrios están contruidos sobre esos flujos migratorios y solo la novela retrata el desamparo y el asombro de los recién llegados» (Lindo, 2011c, p. 201).

Pero va más allá y traza ciertos paralelismos entre *Brooklyn* y *Mamá*, una historia no ficticia del argentino Jorge Fernández Díaz⁸⁰. Ambos comparten protagonista femenina que, procedente de tierras provincianas, ha de migrar de sus «pequeños países católicos» y «adaptarse a la grandiosidad apabullante de la épica americana» con la única diferencia de que la protagonista de *Mamá* era asturiana y emigró hacia Argentina por el idioma, del mismo modo que la protagonista de *Brooklyn* acaba en tierras estadounidenses por la lengua que se habla (Lindo, 2011c, p. 202).

Sobre Bashevis Singer escribe en *Noches sin dormir* durante sus paseos por Riverside Park, a orillas del río Hudson. Lindo se sitúa donde Singer ubicó a sus personajes en *Sombras sobre el Hudson* y desde esa posición destaca la condición humana tan verosímil que poseen y cómo «van de un lado a otro amando y pensando, torturándose y cayendo en la infidelidad como si fueran incapaces de sortearla, haciendo el amor y soportando la memoria de sus muertos»; del mismo modo que destaca la cuestión lingüística de la novela, es decir, el hecho de que Singer escogiera el yiddish para escribirla porque era el idioma «que más palabras tenía para nombrar a un pobre» (Lindo, 2015, pp. 136-137). Lindo define esta historia como «la gran novela sobre Nueva York de la segunda mitad del siglo XX» y presta especial atención a sus personajes femeninos tan característicos porque «acarician la posibilidad del suicidio» pero ante todo las define «hermosas, inteligentes y torturadas» (Lindo, 2015, p. 138).

Elvira Lindo no solo centra la cuestión de las mujeres en la literatura masculina en los personajes femeninos, sino también en las mujeres reales que formaron parte de la vida de los novelistas. Es este el caso de Olga Ivinskaya, la amante del escritor Borís Pasternak. Lindo reflexiona sobre esta pareja en su diario a propósito de la lectura apasionada que hace de *The Zhivago Affair*⁸¹, un estudio ensayístico de Peter Finn y Petra Couvée, publicado en 2014, en el que Lindo conoce las dificultades que vivieron Pasternak e Ivinskaya para que acabara publicándose la gran obra maestra del novelista, *Doctor Zhivago*.

⁸⁰ *Mamá* fue publicada en 2002 en la editorial Sudamericana y no ha llegado al mercado español hasta que Alfaguara la editara en 2019. Numerosas críticas se han escrito desde entonces, como la que Jesús García Calero publicó para el ABC el 2 de febrero de 2019, pero habría que reparar en que, probablemente, fuera Elvira Lindo en *Noches sin dormir* una de las primeras escritoras españolas en llamar la atención sobre la existencia de esta novela. En la crítica de García Calero (2019) se dice que el escritor grabó durante más de 150 horas a su madre contando el testimonio de su vida, su historia de emigración de tierras asturianas a Argentina. A partir de ese testimonio oral, Fernández Díaz escribió la vida de su madre, y aunque en principio se concibió como una historia privada y familiar, acabó viendo la luz gracias a la insistencia de la editora Gloria Rodríguez (2019).

⁸¹ En 2016 Valentina Reyes lo tradujo al español bajo el título de *El expediente Zhivago* en la editorial Bóveda.

En estas páginas evoca primero a Olga Ivinskaya porque en ella está inspirada «la heroína de la novela», Lara. Pero lo que más interés le despierta es la cantidad de acusaciones misóginas que recibió tras la muerte del escritor a propósito de la publicación de la novela: «la acusaron de actuar en beneficio propio, de sacar provecho económico, de manejar en la sombra, de todas esas maniobras maléficas que se atribuyen al alma femenina. Incluso de delación» (2015, pp. 92-93). Esa mirada acusatoria sobre *la mujer del escritor*, arquetipo del que Lindo ha huido desde los inicios de su relación con Muñoz Molina, conlleva toda una serie de estereotipos negativos sobre la mujer, y Lindo lo ejemplifica, junto con el caso de Pasternak, a partir de dos mujeres más. La primera de ellas es Olga Knipper, «la actriz que acabó sacando a Chéjov de su empecinada soltería» y que fue también criticada por la ausencia voluntaria de Chéjov de los círculos literarios para ver a su amada en los teatros. La otra mujer es ella misma. Lindo confiesa que fue acusada también de haber absorbido por completo a Antonio Muñoz Molina. Sin embargo, la crítica no procedía de una voz masculina, sino de Carmen Martín Gaité:

Las mujeres, sobre todo las mujeres jóvenes, como mala influencia de los hombres, sobre todo de los hombres viejos, de los sabios. El sabio inocente, la joven bella y desaprensiva. [...] Recuerdo ahora un comentario que llegó a mis oídos de Carmen Martín Gaité sobre Antonio en nuestros primeros años de noviazgo: «Ahora está desaparecido. Se ve que ella lo acapara mucho». Ella. Yo. (Lindo, 2015, pp. 92-93)

No podíamos cerrar estas páginas sobre la crítica literaria del vagabundeo de Elvira Lindo sin hacer referencia a aquella escritora que la marcó en la infancia. Para escribir sobre Louisa May Alcott no se queda en las calles neoyorquinas, sino que lo hará desde Boston, en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), y desde Washington, en *Noches sin dormir* (2015). En el diario de 2011 narra la visita que hizo a la casa de la escritora que serviría de inspiración para escribir su artículo periodístico y posterior ensayo de *30 maneras de quitarse el sombrero*⁸² (2018) junto con las referencias constantes a la influencia que sobre su oficio tuvo, tan claramente expresadas en el ensayo de 2010 «A la conquista de una voz propia». Pero en estas páginas Lindo reivindica además la legitimidad de aquellos libros que forman parte de lo que ella llama la educación sentimental y, en lugar de tener una visión despectiva de ellos, ensalza su valor sentimental y cursi, muy presente en la formación de lectoras y lectores: «Hay una parte de la literatura que se torna cursi cuando uno la vincula al recuerdo, sobre todo, al relacionarla con épocas de crecimiento o con momentos que, vistos con perspectiva, nos parecen pequeñas o grandes epifanías» (Lindo, 2011c, p. 205).

En *Noches sin dormir* (2015), por último, Lindo cuenta que durante la visita a Washington, su amiga Carolina la regala la novela en inglés, *Little Women*. Esta novela ha creado un sentimiento de sororidad porque «traza un lazo de hermandad entre mujeres de medio mundo, por haber sido esta nuestra primera lectura» (Lindo, 2015, pp. 123-124).

⁸² También en *Noches sin dormir* hace referencia al evento al que asistió en el Symphony Space de Nueva York, en el que la fotógrafa Sally Mann presentó sus memorias *Hold Still*. Sobre aquellas memorias escribió Lindo su crítica y posterior capítulo de *30 maneras*, «La desnudez de los hijos», y en este diario Lindo ya plasmaba la defensa de la artista que fue acusada de pervertir a sus hijos en las fotografías que más célebre la hicieron: «¡Cómo creer que una madre quiera provocar deseos torcidos con los cuerpos de sus propios hijos!» (2015, pp. 213-214). Pero también habla de la fotógrafa permitiéndose la licencia de centrarse en cuestiones mucho más personales, como la manera en que su mera presencia la cautivó por la «elegancia innata de quien posee una naturaleza entre aristocrática y salvaje», y su carácter de mujer «neurótica, nerviosa, genial» (2015, p. 214).

Sin embargo, sostiene que la crítica literaria ha destacado de *Mujercitas* lo influyente que ha sido para las niñas de muchas generaciones y la valentía de Louisa May Alcott al crear a un personaje femenino, el de Jo, que rompía muchos moldes. Coinciden en estas apreciaciones la propia Elvira Lindo, Simone de Beauvoir y Patti Smith⁸³. Pero también existe otra manera de contemplar la novela, como es el caso de Marta Sanz, cuya crítica en *Revista de Libros* cita Elvira Lindo⁸⁴. Según Sanz, aunque transgresora y valiente, también de manera contradictoria *Mujercitas* perpetuaba los estereotipos tradicionales de la sentimentalidad femenina, y es ese aspecto quizá el que tira por tierra todo lo demás:

Entiendo lo que muchas lectoras han querido ver de adelantado en *Mujercitas*. Entiendo que hay que conservar esa perspectiva histórica y no minusvalorar en absoluto la valentía y peculiaridad de Alcott como escritora y precursora de escritoras –las dificultades indudables que tendría que afrontar–, pero incluso en ese caso *Mujercitas* es más una historia moralizante hasta la extenuación que refuerza el imaginario de lo cursi asociado a la femineidad. (Lindo, 2015, pp. 123-124)

Elvira Lindo aprecia las contradicciones del ser humano. Y esta circunstancia que rodea a *Mujercitas* es un motivo más para ser una obra canónica y fundamental para la escritora madrileña: «Yo entiendo las dos posiciones, aunque creo que un libro que ha generado tantas vocaciones, de escritura, de lectura, o de incipiente rebeldía, puede ser disculpado por su componente cursi o moralizante» (Lindo, 2015, pp. 123-124).

6. Crisis y afirmación del oficio literario

Una de las mayores batallas a las que Elvira Lindo se ha enfrentado en su carrera ha sido al juicio de la crítica literaria, tal y como cuenta en «Escritora, al fin» (2011a), especialmente al juicio de esos críticos, supuestamente adalides de la alta y buena literatura, «que te juzgarán más por la idea que tienen de ti que por el libro que llegará a sus

⁸³ Hizo alusión a ello Laura Fernández en «Cada época tiene su *Mujercitas*», un interesante artículo publicado en *El País*, donde recoge algunas reflexiones de intelectuales y artistas sobre la novela de Alcott a propósito de la adaptación cinematográfica que estrenaría a finales de año la directora Greta Gerwig, que «ofrece una (nueva) vuelta de tuerca feminista a la historia de las cuatro hermanas March, contada por Jo, la díscola aspirante a escritora». Recupera algunos apuntes que Patti Smith o Simone de Beauvoir hicieron sobre esta novela, «inspiración de pensadoras», y entrevista a escritoras e intelectuales como Elvira Lindo, Marta Sanz o María Fasce. El diario *El País* publicó también la traducción que M. L. Rodríguez Tapia hizo del prólogo que Patti Smith escribe para la edición de *Mujercitas* de 2018 (Penguin Random House), en el que empieza diciendo: «Ningún libro me sirvió mejor como guía, cuando empecé a recorrer mi camino de juventud, que *Mujercitas*, la novela más querida de cuantas escribió Louise May Alcott»; y continúa su ensayo con sentencias como «Han existido muchos personajes llenos de vida antes de Jo March, pero ninguno como ella, que escribe y siempre es fiel a sí misma. Crear el personaje de Jo en una época en la que las mujeres aún no podían votar fue un paso decisivo. Era una activista que predicaba con el ejemplo» (Smith, 2018).

⁸⁴ La crítica a la que Elvira Lindo se refiere se publicó efectivamente en *Revista de Libros* el 17 de abril de 2015 a propósito de la reedición que Lumen hizo de *Mujercitas* con prólogo de Elena Medel. En este texto reconoce que *Mujercitas*, desde su infancia, siempre estuvo ubicada «dentro de mis estanterías mentales, al lado de lo cursi, almibarado, sentimental, blando, doméstico y de todas esas connotaciones de lo *esencialmente femenino* de las que procuraron apartarme desde la infancia», y que cuando lee «por fin *Mujercitas* con cuarenta y ocho años» se confiesa «incapaz» y considera también el prólogo de Medel un texto que «no escatima nada de esa cursilería kitsch», además de confesar incredulidad ante la influencia que Simone de Beauvoir tuviera de esta novela. Y quizá por ello y por la influencia que ha advertido en tantas escritoras e intelectuales, se lanza a escribir una densa crítica sobre la novela, la construcción de los personajes, su ubicación en el panorama literario decimonónico, entre otros interesantes apuntes (Sanz, 2015).

manos» (2011a, pp. 9-10). Cuando escribe «Escritora, al fin» (2011a), tiene ya una carrera consolidada, y por ello es consciente de que las principales críticas que sus libros recibían, en cuanto al plano expresivo, era «un exceso de diálogos» ocasionado por su «pasado de guionista», hasta el punto de que cada libro publicado tuviera que pasar por una «penitencia», como ella misma explica, o incluso que aquellos aspectos en los que más había arriesgado, por cuanto rompían con la idea que se tenía, fuera uno de tantos «puntos flacos» señalados, aunque para Lindo significaran pequeños actos de valentía que «te hacen escritora por encima de lo que piense cualquiera» (2011a, p. 10).

Junto a ello confluyen otros estereotipos que se imponían ante cualquier paso que Lindo diera, como el ya mencionado desprecio de la literatura infantil y de la literatura humorística, especialmente si está escrita de la pluma de una mujer⁸⁵, o la etiqueta machista de la *mujer de*. Por eso, en el concepto que Elvira Lindo tiene sobre el oficio literario está muy presente el sobre esfuerzo llevado a cabo no como una imposición propia, sino como consecuencia de un territorio hostil. En esta cita resume perfectamente lo que hemos venido explicando:

Sé muy bien lo que es vivir en ese mundo de la literatura con una imagen de ti misma cargada de adjetivos manidos que te reducen a un estereotipo. La guionista, la articulista, la autora de libros infantiles, la esposa de un escritor reconocido, la escritora humorística y, por tanto, frívola o, por suavizarlo, la que escribe en un tono ligero. (2011a, p. 10)

No nos sorprende, en absoluto, que en una reciente entrevista del año 2018, Elvira Lindo explicara que, al enfrentarse a tantos obstáculos impuestos por la cultura patriarcal para dedicarse profesionalmente a la literatura, siente que el esfuerzo ha sido titánico, tanto para reivindicar su lugar en el universo literario como para que no influyera en su ánimo y en sus proyecciones de futuro el peso de la etiqueta *mujer de*. Veámoslo en sus propias palabras:

Tenía todas las papeletas para ser una persona poco considerada. Primero porque venía del mundo de la comunicación, la radio. Después, mis primeros libros fueron para niños. Escribí muchísimo humor, que esa es otra cosa que se entiende en un nivel secundario. Y luego me casé con un hombre que es muy reconocido como escritor. [...] Mi sensación es que he tenido que trabajar muchísimo. Es una sensación a veces de cansancio porque no es solo trabajo en lo mío. Yo a veces escuchaba algún tipo de grosería, pero decía: “bueno, tengo que seguir trabajando; esto no me puede desalentar”. Muchas veces la gente te hace visiblemente de menos. Notas que tú eres la *mujer de* en muchas ocasiones. (Alabadas, 2018)

⁸⁵ Aunque Carmen Fernández Sánchez (1988, p. 216) apuntara que a lo largo de la tradición crítica en torno a la escritura de comedia se ha demostrado que el humor es la más compleja de las formas cómicas, parece no medirse con el mismo rasero cuando quien lo emplea es una escritora. Se le presupone frivolidad, superficialidad, charlatanería y poca seriedad, como ha apuntó Irene Lozano en *Lenguaje masculino, lenguaje femenino* (1995). Lo que seguramente subyace en esos prejuicios es el temor ante el poder que la escritura irónica y humorística tiene para hacer tambalear los cimientos de las estructuras sociales de poder. Lo explica Blas Sánchez Dueñas en un artículo de 2012. Según el autor, mediante la ironía, el humor y la sátira, las mujeres subvierten los significados convencionales, pues sus discursos en lugar de quedarse en lo meramente explícito, van más allá y dotan de un auténtico significado a lo que queda oculto tras las palabras. En el caso de la escritura femenina, el empleo de estas estrategias se vincula con las posibilidades de desarrollo, el deseo de comunicarse o la búsqueda de vías de identificación o de transgresión. Sin embargo, no son solo fórmulas de liberación o transgresión, sino que les permite criticar las formas hegemónicas y defender o postular ideas o conceptos que en un discurso serio provocaría la alarma de las fuerzas hegemónicas, dando lugar a la censura (Sánchez Dueñas, 2012).

Elvira Lindo tardó un tiempo en considerarse escritora. No importaba que llevara «escribiendo desde los diecinueve años» y viviendo de ello, para que se considerara una intrusa, una extraña, cuando los críticos se referían a ella por el nombre de su oficio. Esta situación perduró, como explica en el ensayo que hemos estado citando, hasta la publicación de *Una palabra tuya* en 2005. Entonces, su autorreconocimiento como escritora ganó terreno a los miedos y temores que se habían impuesto al inicio de su carrera. En esta cita explica cuándo sintió esa suerte de reconciliación consigo misma: «Hace unos cinco años tal vez, cuando la palabra escritora aparecía delante de mi nombre en las reseñas o cuando los lectores así me nombraban con insistencia al dirigirse a mí. Escritora» (Lindo, 2011a, p. 7).

El mismo año en que escribe «Escritora, al fin» (2011a), Elvira Lindo publica *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c). En el primer capítulo incluye un breve autorretrato, la presentación que hizo de sí misma ante el doctor Gasca en la primera sesión de terapia. Lindo habla de su nacionalidad, del motivo por el que vive en Nueva York, de su oficio y de la manera en que liga la escritura al vagabundeo:

En teoría yo me quedo en casa, escribiendo. En la práctica me quedo en la calle, vagabundeando. [...] Pierdo mucho el tiempo pero me justifico a mí misma aferrándome a la idea de que el vagabundeo es un alimento para la escritura. (2011c, pp. 16-17)

Si seguimos leyendo ese párrafo veremos que Lindo hace un ejercicio de conciencia y no solo se denomina a sí misma escritora, sino que va más allá y desvela también que el impulso de la creación lo halla en lo cotidiano, en lo que aparentemente no tiene importancia. Lo hemos visto en los textos neoyorquinos, pero es una constante a lo largo de su obra en todas sus manifestaciones:

Soy Elvira y escribo, y gracias a este raro oficio puedo permitirme esta vida de ritmo sincopado. Soy novelista, soy cronista de un periódico. ¿Sobre qué escribo cada semana? Sobre nada, escribo sobre nada, salgo a la calle y vuelvo a casa y escribo. (Lindo, 2011c, p. 18)

Pero también es importante tener en cuenta que Elvira Lindo no responde a la etiqueta de escritora que únicamente se dedica a la escritura de novelas. Consideramos que la forma en que Lindo entiende el oficio se caracteriza por su eclecticismo. Ha escrito novelas, por supuesto, pero no por ello ha de quedar ensombrecida su producción periodística, cuentística, teatral, cinematográfica, etc. Incluso ha hecho alguna incursión en el mundo de la edición, como el libro *Memphis-Lisboa* (2014)⁸⁶, en el que además se adentró en terrenos de interdisciplinariedad, mezclando fotografía y narración. Lo mismo ocurre en *Noches sin dormir*, pero no incorpora cualquier tipo de imágenes, sino «imágenes narrativas y nada pretenciosas» que, en el caso del primer libro «cuentan el viaje real y emocional de escritura de una novela (*Como la sombra que se va*)» o «un diario paralelo» en

⁸⁶ Javier Rodríguez Marcos publicaba en *Babelia* el 28 de noviembre de 2014 una entrevista a Muñoz Molina a propósito de la publicación de *Como la sombra que se va* (2014). Esa novela, dice Rodríguez Marcos, «resumiendo mucho», cuenta esta historia: «4 de abril de 1968. James Earl Ray, de 40 años, asesina en Memphis a Martin Luther King y huye. Entre el 8 y el 17 de mayo se esconde en Lisboa, donde trata de hacerse con un bisado para Angola, para Rodesia, para donde sea». Pero en octubre de 2013, tras pasar el matrimonio escritor un mes en Lisboa, deja a un lado el proyecto de novela que en principio tenía entre manos y obsesionado por Ray escribe «una absorbente reconstrucción de los días del asesino en Lisboa». Aquí entra en escena Elvira Lindo quien, como dice el crítico, su «presencia atraviesa todo el relato» porque fue la encargada de fotografiar todos los escenarios de la novela. Así, conjugando la imagen fotográfica y el testimonio de la observación hacia el proceso de escritura de Muñoz Molina se gesta *Memphis-Lisboa* (Rodríguez Marcos, 2014). El libro, que tuvo una tirada corta, fue publicado por Oficio Ediciones.

el caso de *Noches sin dormir* «que cuenta lo que la escritora ve mientras vagabundea» (2015, pp. 79-80).

Estos textos confesionales poseen además una notable valentía por su parte, ya que hace pública una etapa de su vida en que experimentó una crisis del oficio. El germen de ese periodo de inseguridad y vulnerabilidad ya fue advertido en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011c), pero Lindo lo aborda sin tapujos en *Noches sin dormir* (2015). En el libro de 2011, refleja la que sería la semilla de esa inseguridad que poco a poco germinaría hacia una suerte de fobia. Lo cuenta también al recordar, en el capítulo inicial, la primera visita que hizo al doctor Gasca. En 2011, Elvira Lindo sentía como una «pesadilla» que su figura como escritora estuviera únicamente envuelta en el debate crítico sobre «qué hay de realidad en mi ficción o de si lo que escribo consiste, como los críticos dan en llamarla ahora, en literatura de autoficción», y es que esta es la cuestión en la que se vio envuelta la crítica de la novela y quedó en un segundo plano todo lo demás (Lindo, 2011c, pp. 15-16).

Parece que esta cuestión habría de quedar ahí, en una mera mención a su descontento con la crítica literaria por el tratamiento que recibió *Lo que me queda por vivir* (2010a). Sin embargo, cuatro años después plasma en su diario íntimo la posibilidad cada vez más firme de abandonar la escritura literaria como consecuencia:

Hoy he decidido que ya no quiero ser escritora. Escribiré hasta que me muera, porque estoy acostumbrada desde niña a emplear el tiempo de esta manera y porque así me gano la vida, pero siento muy profundamente mi falta de ambición, mi miedo cada vez más insuperable a escribir un libro y que esté en manos de todo el mundo. [...] Escribiré para ganarme la vida, tal y como hacía cuando escribía para la radio y solo me preocupaba por el programa del día siguiente. Solo quiero sentirme implicada en el presente continuo. Creo que me entregué demasiado emocionalmente en ciertas páginas que escribí hace unos años y no me sentí recompensada. Aquella frustración se me enquistó y se ha convertido en desapego, en descreimiento. Escribo sin saber que mi vida sea la literatura. (2015, pp. 29-30)

Pocas páginas después, Elvira Lindo sigue plasmando las reflexiones diarias sobre su oficio, y en este caso más que acariciar la posibilidad de dejarlo, trata de saber quién es ella en el mundo literario. Es consciente del eclecticismo que su figura literaria posee, del mismo modo sabe también que esa característica no es un punto a favor en el universo de las letras en España, que puede jugar en su contra y llegar a hacerla invisible. Pero Elvira Lindo concibe la escritura no solo como un oficio, sino como el disfrute que la conecta con su alma infantil, por lo que huye de la rigidez de una etiqueta concreta:

No sé lo que soy ni lo que he sido. Locutora y guionista de radio, guionista de tele, guionista de cine, escritora, columnista. A esto hay que sumar quien añade «actriz ocasional». Soy consciente, eso sí, de que no ha sido bueno para mí dispersarme en tantos oficios, porque he acabado diluyéndome. La escritora homeopática. Demasiados frentes. Creo que nadie me acaba de considerar de un gremio. Ni del cine ni de la literatura ni de la radio. A veces me ha atormentado, más antes que ahora, pero sé que mi carácter no me permite ser de otra manera. Tampoco quisiera ser de otra manera: la intensidad de vivir es para mí más importante que los logros profesionales. Ya lo he dicho: me falta ambición y constancia. Voy de un juego a otro, como los niños hiperactivos. (2015, p. 74)

Finalmente, en *Noches sin dormir* (2015), encontrará la reconciliación con el oficio. En esta última reflexión, explica que entiende la escritura no como «una actividad pública» ya que es algo que desde su infancia ha practicado a diario y durante toda su vida, por lo que «los cuentos, los poemas, los proyectos siempre inacabados de novelas

entraban en el ámbito íntimo» hasta que acabó siendo escritora, aunque haya perdurado el sentido que le da a la escritura como «consuelo», «vicio», «manía» y «oficio». Quedémonos con esta última cita: «No dejaré de escribir. Mi fobia ahora, la que padezco desde hace tres años, es a publicar un libro» (2015, p. 132).

Dos años después, la mirada hacia sí misma es más benevolente, ha dejado atrás todas esas etiquetas que minusvaloraban su oficio. Lo explicaba así en el prólogo a la edición de 2016 de *Tinto de verano*:

Siento que he de tener respeto por aquella que fui en el pasado, no solo por la que escribí estos artículos sino también por otra anterior, por la guionista de malos cómicos en la televisión. De todas esas mujeres, que teclaban por encargo con impaciencia y brío, he aprendido algo valioso para escribir ahora, en este presente en el que, lejos de estar triste, escribo con alegría, dueña del tono que elijo para cada momento sin estar supeditada a los gustos de estos lectores que te piden que no cambies, pero tampoco al de los que aplauden tu madurez. (2016, p. 19)

En 2018, Elvira Lindo escribe en su *Autorretrato* todas las inseguridades, etiquetas peyorativas con las que la crítica la situaba en un lugar secundario, y las asimila en pos de un empoderamiento que se resume perfectamente en esta cita: «soy algo más que eso, algo peor para ellos, soy una mujer inconveniente, incorrecta, insumisa» (2018, p. 281). En suma, Lindo es una escritora cuyo empeñado sentido de la libertad en la creación y en el oficio la ha llevado por el camino de la rebeldía que los críticos han considerado el camino de la inconveniencia.

La literatura infantil, el humor, la sombra del escritor reconocido, el eclecticismo. Elvira Lindo reunía muchas características para que la crítica literaria tradicional y de regusto misógino la ubicara en un segundo plano del escenario cultural. Las palabras de Elvira Lindo son testimonio más que suficiente para dejar constancia de las dificultades que han de sortear las mujeres en el mundo de la literatura. Nos quedamos con ellas, las hemos recogido en estas páginas junto con otras disquisiciones que configuran las principales temáticas en su escritura autobiográfica. Hace muy poco, en septiembre de 2021, Antonio Muñoz Molina publicó un diario del periodo del confinamiento por la pandemia de la covid-19. Se titula *Volver a dónde*. En una entrevista para *elDiario.es*, la periodista Rocío Niebla le pregunta que, al haber dedicado el libro a Elvira Lindo, ¿de qué forma ha influido en su escritura el hecho de compartir la vida? No posee esta pregunta el tono paternalista, condescendiente y machista de las preguntas que se hacían a Lindo al principio de su carrera sobre la «ayuda», «supervisión» –nunca «influencia»– de Muñoz Molina en su trabajo. La respuesta del escritor nos sale al paso para sintetizar gran parte del análisis que hemos llevado a cabo en las páginas anteriores:

Cuando uno termina un libro es solo el comienzo de algo porque se inicia un proceso de corrección. Ella es la primera persona que me lee. Si Elvira no le da el visto bueno a lo que escribo, yo no lo publico. Ella me ha enseñado mucho, me ha hecho consciente de detalles y privilegios que como hombre no me había percatado. Cuando empezamos a estar juntos, yo era un escritor conocido y ella tenía una carrera sólida en televisión. Yo veía cómo personas supuestamente cultas la ignoraban y la trataban con condescendencia. Cuando empezó a publicar *Manolito Gafotas* había intelectuales que la minusvaloraban. He sido testigo de los esfuerzos que Elvira ha tenido que hacer por el hecho de ser mujer para demostrar que es igual que un hombre, y para sobreponerse a los estereotipos. A mí ella me ha educado en igualdad. (Niebla, 2021)

En definitiva, podría decirse que Elvira Lindo ha tenido una carrera ecléctica, heterogénea si se quiere. Locutora, guionista, novelista, columnista, crítica, etc. Si la radio

enseñó a Lindo a ser precisa en el uso del lenguaje, entonces afirmaremos que, en suma, es escritora, pues la literatura ha estado presente en todas las manifestaciones de su oficio. Así lo plasmó cuando «al fin» se sintió escritora: «Cuando paseo, cuando hablo, cuando pierdo el tiempo, cuando amo, cuando dudo, cuando siento el impulso de la creación. Cuando escribo. En todos esos momentos, soy escritora. Y no sé ser nada más» (2011a, p. 11).

Los arquetipos de la periferia en *El otro barrio*

1. *El otro barrio* y la crítica⁸⁷

En 1996, el director de cine José Luis Borau editó en Alfaguara un volumen de cuentos con el título *Cuentos de cine: grandes narradores celebran el primer siglo del cine*.

El extenso volumen recoge cuentos de más de treinta escritoras y escritores como Josefina Aldecoa, Enriqueta Antolín, Carmen Martín Gaité, Fernando Fernán Gómez o Juan Marsé, entre otros. Como Elvira Lindo cuenta en el prólogo que escribió en 2019 para la reedición conmemorativa de *El otro barrio*, Borau quiso contar con ella para que formara parte de la nómina de autores de su volumen. De tal modo que la primera idea que tuvo Lindo fue escribir un argumento «disparatado, violento y cómico», protagonizado por un chico «no muy espabilado» y «poco popular» que invita a sus amigos a ver en casa la película *Asesinos natos* de Oliver Stone (1994) y, curiosamente, la escena violenta se produce fuera de la pantalla (Lindo, 2019, p. 1). Sin embargo, Lindo quiso que esa historia diera un giro de guion y transformar la comedia en tragedia. Así se dio cuenta de que la historia requería de una mayor extensión, la de una novela. Por lo tanto, declinó la invitación y se puso manos a la obra (Lindo, 2019, p. 1).

La novela, que llevó por título *El otro barrio*, se publicó en abril de 1998 bajo el sello de la editorial Ollero & Ramos. Once años más tarde, Seix Barral la publicó en su colección Booket de libros de bolsillo. En esta colección contó con nueve reediciones más hasta que en 2018 la editorial barcelonesa, con motivo del vigésimo aniversario, reeditó la novela para su colección Biblioteca Breve, esta vez con el prólogo de la autora que hemos estado citando, titulado «Ramón, veinte años después»⁸⁸ (2019).

Hasta esa fecha, Elvira Lindo contaba ya con cinco novelas de la serie de Manolito Gafotas publicadas en Alfaguara Infantil y Juvenil⁸⁹, los siete cuentos de su personaje infantil femenino Olivia⁹⁰, publicados en la editorial SM, y una obra de teatro estrenada en 1996, *La ley de la selva*.

Resulta sorprendente que tuviera una recepción tan pobre aunque se tratara de la primera novela de Elvira Lindo dirigida al público adulto. Con fecha de abril de 1998

⁸⁷ Llevamos la ponencia «Imágenes de mujeres en *El otro barrio*» al II Seminario sobre Literatura Feminista y Femenina «La subversión del rol femenino en la literatura contemporánea», organizado por la Asociación Pandora, celebrado el 27 y 28 de octubre de 2021 en la Universidad de Almería.

⁸⁸ La edición conmemorativa de *El otro barrio* se publicó el 19 de noviembre de 2019.

⁸⁹ Dichas novelas son *Manolito Gafotas* (1994), *Pobre Manolito* (1995), *¡Cómo molo!* (1996), *Los trapos sucios* (1997) y *Manolito on the road* (1998).

⁹⁰ La entrañable Olivia fue protagonista de los cuentos *Olivia y la carta a los Reyes Magos* (1996), *La abuela de Olivia se ha perdido* (1997), *Olivia no quiere bañarse* (1997), *Olivia no quiere ir al colegio* (1997), *Olivia no sabe perder* (1997), *Olivia tiene cosas que hacer* (1997) y *Olivia y el fantasma* (1997).

encontramos tan sólo dos críticas periodísticas, de Amelia Castilla y Juan Cruz respectivamente. Sí tuvo una presencia más notable en la crítica académica, véase el artículo del hispanista William Sherzer publicado en 1999 en el tercer volumen de *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*; la referencia que Sonia Sierra Infante incluye en su tesis doctoral dedicada a los artículos humorísticos de Elvira Lindo, *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (2009); y, por último, un artículo de Carmen Servén en el vigésimo cuarto volumen de los *Anales de literatura española* (2012).

La recepción crítica de *El otro barrio*, tanto periodística como académica, prestó atención al barrio como uno de los elementos narrativos principales junto a cuestiones como el doble significado del título, el cambio que supuso en la carrera de la escritora con respecto a sus anteriores publicaciones y la manera en que ese ejercicio de libertad se refleja en la prosa de la novela, como si no estuviera sujeta a imperativos editoriales y comerciales. Tan sólo ha sido necesario leer las palabras de la autora en el prólogo de la edición de 2019 para comprender a qué se pudo deber la escasa atención que recibió la novela. La popularidad de Manolito era tan arrolladora que haría sombra a todo lo que viniese después:

Fue mi primera novela para adultos –si es que los libros de Manolito son sólo para niños, que lo dudo– y por eso se me hizo difícil la promoción: no había manera de hablar de *El otro barrio* sin dedicar el noventa por ciento de las entrevistas al niño carabanchelero. Es el precio que hay que pagar por haber creado un personaje tan popular. Pero el tiempo ha recompensado a Ramón Fortuna, el protagonista de esta novela, porque sigue estando muy presente, sobre todo, en las lecturas de instituto. (Lindo, 2019, pp. 1-2)

También otros acontecimientos ocurridos durante 1998 en la carrera de Elvira Lindo posiblemente influyeron en la escasa repercusión de *El otro barrio*. Por un lado, el 31 de mayo de 1998 se estrenó la película de Miguel Albaladejo con guion de Elvira Lindo, *La primera noche de mi vida*, en el I Festival de Cine Español de Málaga, que contó con una muy buena acogida por parte de la crítica, pues consideraron que se trataba de «una película coral, de excelentes diálogos y reparto equilibrado de actores maduros, jóvenes y no profesionales», y llamó la atención de manera significativa que Elvira Lindo incorporara «un ácido gag privado al introducir a Antonio Muñoz Molina parodiándose a sí mismo en la televisión» (Márquez, 1998a). De hecho, seis días después de su estreno se hizo con el primer premio del Festival de Málaga (Márquez, 1998b). Por otro lado, el 12 de noviembre del mismo año Elvira Lindo recibió el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por la cuarta entrega de la serie de Manolito, *Los trapos sucios* (1997). Como reflejó Fietta Jarque en su crónica del 13 de noviembre de 1998, este premio otorgado a Lindo se debía tanto al éxito editorial que las historias de Manolito habían cosechado como a la cercanía entre el personaje y el público lector infantil:

Un personaje que se ha convertido en un verdadero fenómeno, no sólo por sus éxitos de ventas, su traducción a varios idiomas, el programa radiofónico en el que interviene (*A vivir que son dos días*, en la SER) y la película que ha rodado Miguel Albaladejo, a punto de estrenarse. Además de todo ello, Manolito Gafotas se ha convertido en modelo de muchos niños, y eso, según su creadora, de debe a varias características de su escritura. (Jarque, 1998)

Cabe tener en cuenta que el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil se concede desde 1978 y Elvira Lindo fue la séptima mujer en recibir el galardón. Junto con ella figuran en la nómina de premiadas hasta 1998, Monserrat de Amo (1978), Ana María

Matute (1984), Carmen Conde (1987), Carmen Vázquez Vigo (1992) y Fina Casalderrey (1996).

Laa crítica periodística insiste en el cambio que supuso para Lindo la creación de esta novela en su carrera. Por su parte, Amelia Castilla apostilla que la escritura de *El otro barrio* fue para Elvira Lindo un encuentro con «la alegría de la libertad» (Castilla, 1998), al no tener sobre sus hombros el peso de la corrección política, como le ocurría con las novelas de Manolito. De hecho, mientras que a Manolito no podía atribuirle deseos sexuales, Ramón Fortuna, el protagonista, sí experimentó el despertar de su sexualidad en esta novela. También cree Castilla que *El otro barrio* le ha servido para liberarse de su trabajo como guionista, pues acababa de escribir el guion de *La primera noche de mi vida* y el de la adaptación cinematográfica de *Manolito Gafotas*, ambas con el director Miguel Albaladejo. No obstante, Castilla advierte que pese a tratarse de una obra destinada al público adulto está escrita con la claridad lingüística que caracteriza la prosa de Elvira Lindo, hecho que la propia escritora justifica argumentando que su intención era «escribir una novela cristalina, no engolfarme en el lenguaje» porque, para ella, la literatura que se despoja de todo artificio verbal es con la que el lector más conecta (Castilla, 1998).

Por otro lado, Juan Cruz sostiene que Elvira Lindo se despojó también de cualquier pudor y se ha aventurado a introducir un componente trágico, un desgarró que habla de sentimientos como la melancolía o la soledad (Cruz, 1998). Inaugura, de esta manera, una constante en su obra narrativa, la conjunción y el juego entre comedia y tragedia. Precisamente en el prólogo de la edición de 2019, Lindo confiesa que siempre se ha sentido «atraída por la tragicomedia», ya que «la comedia sin respiro me cansa y la tragedia en la que no hay una brisa de esperanza se me hace poco soportable» (Lindo, 2019, p. 1).

El texto de Juan Cruz, escrito al hilo de la presentación de *El otro barrio*, recoge la referencia de Lindo al escritor granadino Justo Navarro en su monólogo. Explica Juan Cruz que Lindo aprovechó la ocasión para hablar «de la música que está detrás de su primera novela grande» (Cruz, 1998). Esta metáfora que Juan Cruz vincula directamente con Navarro hace referencia principalmente a las experiencias que motivan al escritor para crear una novela y los sentimientos que surgen durante el proceso de escritura:

Mientras se leen los libros, éstos tienen una música, que se apodera del lector y sigue con él una vez que el libro se acaba. En el escritor, esa música debe estar antes; sin esa música que ha de mover la escritura no hay emoción, no hay, pues, literatura, decía también Justo Navarro. (Cruz, 1998)

Elvira Lindo habló sobre los sentimientos que afloraron en la creación de la novela, los cuales explican además la música que la habita, como son el «cansancio, melancolía, desgaste emocional»; en suma, expone Cruz (1998), «sentimientos que van transfigurando una historia real, conocida o posible, en una metáfora de la vida misma cuando uno la va descubriendo». Veinte años después, Elvira Lindo confiesa que ve en esas páginas «toda la ilusión y también la inocencia con que me enfrenté a esta historia. Tenía menos experiencia escribiendo pero estaba llena de frescura y desparpajo» (Lindo, 2019, p. 2).

Dos años después de la publicación de *El otro barrio*, el director de cine Salvador García Ruiz llevó esta historia a la gran pantalla⁹¹. La película, estrenada el 11 de octubre

⁹¹ El largometraje fue merecedor de la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos del año 2000 como «Mejor guion adaptado», tal y como se recoge en este hipervínculo de la web del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) <http://www.cinecec.com/EDITOR/premios/palmares/2000.htm>

del año 2000, apunta Sonia Sierra Infante (2009, p. 58), es muy fiel al texto original, y la motivación del director para realizar la adaptación de la novela residía en que él mismo pasó su infancia en Vallecas y sintió muy próximos y familiares los escenarios en los que Elvira Lindo situó a sus personajes. Así lo explica Salvador García Ruiz, el propio director de cine, en la página introductoria de la novena edición de la novela:

«De pequeño, al salir del colegio, solía ir a jugar a un descampado que había junto a la Colonia de Santa Ana. Ahí terminaba Vallecas. A lo lejos se veían las casas de otro barrio cercano, Moratalaz. No sé cuántas tardes de mi infancia pasé allí, pero no he podido olvidar ese lugar, ni la sensación que nos provocaba a mí y a mis amigos del colegio correr por la hierba, junto a los restos de una antigua fábrica de cerámica.

Quizá alguna de esas tardes traté de imaginar cómo sería mi vida cuando fuese mayor, mientras en aquel otro barrio una niña soñaba con ser escritora.

Cuando leí esta novela era incapaz de situar en mi memoria el Parque de las Tetras, así que un día fui a buscarlo. Era mi descampado. *El otro barrio* me hizo reencontrarme con él y con muchos recuerdos. Y me ha dejado una película y un buen montón de amigos en el corazón.» (como se citó en Lindo 1998, p. 5).

2. Un esperpéntico accidente que origina la historia

2.1. Más que una historia de barrio

En la crítica del 18 de abril de 1998 para *El País*, el escritor Juan Cruz resume la trama de *El otro barrio* como la historia de «un joven, Ramón Fortuna, habitante del barrio marginal de una gran ciudad», cuya vida se ve alterada «por sí mismo en una historia de asesinatos supuestos o reales que le llevan al reformatorio, al descubrimiento personal de su propia historia íntima, la suya y la de su familia», así como al hallazgo del sentimiento que impera a lo largo de toda la historia, «la amistad» (Cruz, 1998).

Ya en la primera línea de *El otro barrio* conocemos a Ramón Fortuna, el protagonista, a quien le acompaña toda una corte de profesionales que velan por su seguridad y su bienestar: un abogado, una psicóloga y un asistente social, que están pendientes de cada paso que da un Ramón muy distinto al que conocieron aproximadamente un mes atrás. Fortuna ya no es el muchacho al que Marcelo Román, su abogado, veía como un imbécil, sino que ahora el propio Ramón se ve pasado ese tiempo como «un tío con misterio, con una historia a mis espaldas y un pasado que ocultar» (Lindo, 1998, p. 13).

Ramón Fortuna vive en la calle Payaso Fofó del barrio de Vallecas, en el extrarradio de Madrid, un espacio que cobrará una presencia tan notable como la de los propios personajes. En su barrio, Fortuna era conocido por ser huérfano del ferroviario Mariano Fortuna y por vivir bajo la sobreprotección de cuatro mujeres: su madre, su hermana Gloria y sus vecinas, hermanas solteras, Pilar y Milagros Echeavarría, a quien llama Las Eche. El muchacho vivía «rodeado de madres» (Lindo, 1998, p. 13) que le proporcionaban amparo, lo aldonaban y mecían en una «inmensa cuna» (Lindo, 1998, p. 14), una cuestión en la que nos detendremos con especial atención cuando hablemos de la configuración de los personajes femeninos de la historia.

Sin embargo, el renacido Ramón dejó el barrio vallecano para recibir todo el apoyo profesional que un chico como él necesita en un centro de menores. Ingresó por un crimen y allí tratarían de averiguar «dónde estuvo ese fallo terrible que fue alimentando en este pobre chico una personalidad asesina y vengativa», y cuándo «aquella personalidad

armoniosa se desdobló y fue criando en el más absoluto de los secretos a otro Ramón que carecía de piedad alguna» (Lindo, 1998, pp. 15-16).

En el reformatorio, Ramón asistirá a un proceso de introspección guiado por el personaje de la psicóloga, quien insiste en averiguar, al estilo freudiano, si un posible complejo del tamaño de su pene o el trauma por no haber conocido a su difunto padre tuvieron algo que ver en este perverso desdoblamiento de su personalidad. Por el influjo de estas terapias, Ramón acabaría viéndose a sí mismo como un «niño infeliz, abrumado por la sobreprotección, castrado por la falta de referentes masculinos y acomplexado por el tamaño de su pene (se ha acostumbrado a llamarlo así de tanto hablar con la psicóloga, no le parece decir polla delante de ella)» (Lindo, 1998, p. 16). No obstante, Ramón es capaz de dilucidar que ni el tamaño de su miembro ni la ausencia paterna⁹² –a quien no extraña porque, sencillamente, nunca lo conoció– han configurado una personalidad asesina, ya que lo que ocurrió aquel 12 de octubre que se cobró dos vidas humanas, una vida animal y el ingreso en el hospital de otras dos personas, no se trató de un crimen a sangre fría, sino de un catastrófico, surrealista y esperpéntico accidente.

Cuando Marcelo Román tiene su primera entrevista con Ramón Fortuna en el centro de menores, se desmonta la imagen preconcebida y estereotipada que tenía del muchacho. Lo imaginaba como uno de esos «macarras de ojos achinados con los que uno no podía cruzar la mirada sin sentirse algo intimidado», que se pasa todas las normas cívicas «por el forro» (Lindo, 1998, p. 23). Sin embargo, encuentra a un joven «de mirada noble, pulcramente vestido, con una camiseta de Médicos sin Fronteras y unos vaqueros», que le observaba con unos «ojos tan llenos de desamparo» que le parecía incomprendible que hubiera cometido tales crímenes (Lindo, 1998, p. 24).

Inician, entonces, un diálogo en el que el abogado conoce la versión de Ramón Fortuna. Ese día, su madre, su hermana Gloria y él fueron a casa de las Eche a celebrar el santo de una de las vecinas, Pili. Como el joven Ramón quería invitar a su amigo Valentín a casa a ver una película que el dueño del videoclub le había recomendado a su madre, *Asesinos natos*, todas sus figuras maternas, excepto Milagros, se marcharon al cine Excelsior a ver *Los puentes de Madison*, una película que Ramón consideraba apta para su madre, ya que es una mujer «muy impresionable» y en ocasiones «no distingue entre la realidad y el cine», por eso a ella «le va el cine romántico» (Lindo, 1998, p. 27). Milagros, por su parte, decidió quedarse en casa para cuidar de Kevin, su perro.

Tras la comida, Ramón recoge a su amigo en el Cerro del Tío Pío, el lugar de reunión establecido. Allí lo encuentra besándose con Jessi, «una tía de segundo», a la que Valentín había invitado a casa de Fortuna sin previo aviso del anfitrión. Ramón se sintió entonces «como un gilipollas» (Lindo, 1998, p. 27), «humillado y ofendido», y avergonzado por el espectáculo que Valentín y Jessi estaban dando de camino a casa de Fortuna, una actitud, especialmente la de Valentín, que retrata la masculinidad tóxica y abusiva en la que Ramón no se reconoce. Le explica Ramón a su abogado que Valentín «le tocaba las tetas a la de segundo, mientras ella no hacía más que reírse estúpidamente, cubriéndose con la mano ahora una teta y ahora la otra, según atacaban las manos de su amigo», pero Ramón estaba especialmente avergonzado de sí mismo «por ir de vela, de mirón, de primo» (Lindo, 1998, pp. 32-33).

La amistad entre Ramón y Valentín no era modélica. Sus semejantes los veían como «Valentín el listo» y «Ramón el tonto». La sombra de Valentín pesaba sobre Ramón,

⁹² A lo largo de la novela veremos que la ausencia y la negligencia paterna será un factor que se repita en, prácticamente, todos los personajes masculinos que poseen la categoría de padres. Un hecho que merece un análisis específico ya que configura un determinado modelo de masculinidad.

aunque detestara sus conductas machistas y su forma de hacerse notar, como cuando emitía «un sonido gutural algo exagerado» mientras se besaba con la chica (Lino, 1998, pp. 35-36).

Ya en casa de Ramón, el joven quiso servir una tapa de berberechos para acompañar la sesión de cine. Sin embargo, la tapa de la lata se resistía y al dar un solo tirón «con ese exceso de fuerza que suelen poner los torpes en las cosas pequeñas», su mano se encontró por el camino «con el cuello de Valentín, que seguía agachado y sonriendo, y fue a hacerle un corte limpio, profundo, magistral» (Lindo, 1998, p. 38).

A partir de este simple movimiento se desencadena la tragedia, pues Jessi, bajo el efecto del alcohol y las drogas, «empezó a gritar y llamarle asesino», y, atemorizada, «se asomó como loca al balcón y se puso a chillar». En ese momento, cuando Ramón la agarró para que no cayera, «se echó para delante pidiendo socorro» (Lindo, 1998, pp. 39-40). Milagros se asomó al balcón de su casa ante tal alboroto y, al mirar hacia arriba, encontró a la chica pidiendo a gritos que la soltara. Frente a ellos apareció un odioso vecino, a quien llaman «el gordo», que empezó a gritarle al joven Fortuna «que se iba a poner la camisa y que iba a ir él personalmente a darle dos hostias al cobarde ese, hijo puta, suéltala, que voy y te mato» (Lino, 1998, p. 41). Milagros también le rogó que la soltara, pero cuando Ramón se desprendió del cuerpo de Jessi al flaquearle las fuerzas, la joven impactó sobre la espalda de Milagros y su cabeza «se quedó completamente doblada sobre el pecho» (Lino, 1998, p. 41).

Ramón, preso de una enajenación mental por todo lo que acababa de ocurrir, se encuentra con su reflejo en el espejo del cuarto de baño:

Hasta ese momento sus ojos no se habían encontrado con los del Ramón que había en el espejo. Fue al sentirse más aliviado cuando se encontró instintivamente, como hacía todas las mañanas, con el joven que era. Estaba completamente manchado de sangre. La cara, la camisa, incluso el pelo se le había quedado pegado por un lado. Sintió miedo de sí mismo, o del otro en que se había convertido. Hacía tan sólo unas dos horas que había estado ante ese mismo espejo reventándose un grano, y afeitándose el bigote escaso y los cuatro pelos que tenía en la barbilla. Y ahora Valentín muerto, Jessi muerta, y la Eche... (Lindo, 1998, pp. 42-43)

Al pensar en su vecina bajó corriendo a ver cómo se encontraba. Al entrar en casa se topó con Kevin, con quien tenía una relación complicada y que las Eche justificaban como los celos «de los dos machotes de la casa» (Lindo, 1998, p. 21). El perro se lanzó sobre el muchacho y Ramón, fruto de la desesperación, lo arrojó por el hueco de la escalera. Al encontrar a Milagros muerta, salió al rellano y se topó con el vecino del edificio de enfrente. El gordo agarró a Ramón por el cuello y culpó de su supuesta personalidad asesina al ambiente femenino en el que se había criado: «Si se veía venir, rodeado de mujeres como si fueras tonto: o salías maricón o salías asesino. Un padre que te hubiera dado en la cabeza, eso es lo que tú estabas pidiendo a gritos» (Lindo, 1998, pp. 45-46).

El muchacho, para defenderse, lo agarró tan fuerte de los testículos que el vecino, retorciéndose, cayó de espaldas por las escaleras y murió. Sin embargo, la mayor pena que Ramón sintió en ese momento fue la del animal muerto: «Inexplicablemente, piensa, sintió una lástima muy grande. Lástima por haber matado a un perro que las Eche querían tanto, y porque aun siendo un perro histérico él sólo había querido defender su casa y a su ama muerta» (Lindo, 1998, p. 48).

Preso del pánico, Ramón huyó hacia el Parque de las Tetas y allí consiguió salir de ese estado de enajenación que le impedía observar con claridad todo lo que había ocu-

ruido. Su huida y la manera en que la gente del barrio observa a un joven que corre despavorido dirá mucho sobre la vida del propio barrio pero el breve pasaje del muchacho en la cima del Parque de las Tetras nos ofrece una visión de Fortuna que hasta entonces no habíamos descubierto, es decir, su alineación con respecto al barrio y la mirada hacia un Madrid lejano que nos remite a la separación entre dos mundos totalmente diferentes. Tras ello, Ramón regresó a su casa, donde su familia, aterrada por lo ocurrido, esperaba su llegada junto con la policía. Transcurrido el incidente y, por recomendación del juez, para así evitar el sensacionalismo de la prensa, decidieron trasladar al muchacho a un centro de menores:

Cuando entró el chico en la calle había dos coches de policía, una ambulancia y un furgón de la tele. También había gente alrededor del cordón policial, mirando las ventanas de su casa, que estaban encendidas. Todo tenía cierto aire irreal, incluso sus pasos acercándose perdieron gravedad, y él no recuerda haber andado con los pies tocando el suelo. Se fue acercando despacio deseando ser invisible para pasar entre todos ellos, subir hasta casa y decir: «Mamá, ayúdame a salir de esto, no soy un asesino». [...] No recuerda muy bien, pero cree que su madre se le abrazó al cuello, que su hermana se lo llevó a la cama, que un hombre le curó las heridas, que otros le hicieron preguntas, cree que hubo una camilla, y una especie de quirófano, y el dolor insoportable de una aguja que recorría su mano hinchada, cosiéndose unas partes con otras, dejándole una mano digna de Frankenstein. Recuerda por fin las sábanas de su cama, la sensación de consuelo y de lejanía de todo, de los llantos de su madre al otro lado de la puerta, del timbre del teléfono y de la voz de su hermana. (Lindo, 1998, pp. 64-65).

Diversos elementos presentes en el accidente en casa de Ramón Fortuna comparan características con el esperpento⁹³, la estética sobre la que reflexionó y escribió el pro-

⁹³ Todos los puntos en común en las diferentes manifestaciones del esperpento, más allá de la concepción clásica de Valle-Inclán, coinciden, en primer lugar, en tres conceptos de límites difusos: la risa como eje de unión de todas las estéticas, el expresionismo como forma de expresar la deformación, lo grotesco y el carnaval, así como la parodia, de la cual es heredera la estética de Valle-Inclán. El esperpento posee además mucha carga de humor negro (Torres Begines, 2012, 46- 64). Su intención es tanto artística como crítica, al igual que el grotesco. Además, en sintonía con el carnaval, puede tener una actitud festiva. Pero Concepción Torres Begines define el esperpento como una «exageración de ciertos aspectos, no deformando a sus individuos hasta convertirlos en seres extraños y monstruosos como lo grotesco, ni escondiéndolos tras una máscara o un disfraz, como el carnaval, sino mostrando la verdadera realidad a través de la acentuación de aspectos muy concretos y conocidos para los receptores del tiempo en el que se inscribe, de manera que se reconocen a sí mismos como objeto de crítica» (Torres Begines, 2012, 65). No obstante, frente a las tendencias de lo grotesco y el carnaval, de las que es heredero, el esperpento «se presenta como una producción que se presenta en un momento determinado como respuesta a unas circunstancias precisas» (Torres Begines, 2012, p. 65). Mientras que lo grotesco crea figuras deformadas mezclando, con un fin artístico, lo bello y lo feo, el esperpento realiza la misma operación pero con un fin crítico. Además, mientras que el carnaval usará las máscaras y el disfraz para liberar pasiones y borrar las diferencias sociales entre los individuos, el esperpento usará la máscara y el disfraz para descubrir la verdadera realidad que se esconde tras esa máscara, sin olvidar que, al igual que ocurre con el carnaval, pretende ofrecer un retrato social para el que es imprescindible tener muy presente el tiempo en el que se crea el discurso. Valle-Inclán teorizó sobre el esperpento y lo definió como «una deformación basada en una matemática perfecta» (Torres Begines, 2012, p. 66). Su teoría perdura en el tiempo y se ha ido reactualizado e interpretando de manera personal a lo largo de la historia de la literatura. Desde el prisma de la cultura popular, el esperpento puede ser «referido tanto a personas como a acciones, siendo utilizado como sinónimo de mamarracho, extravagante, extraño, grotesco» (Torres Begines, 2012, pp. 66-67). Su primera aparición en la literatura española vino de la mano de Juan Varela, posiblemente, explica Torres Begines (2012, p. 67), lo tomó de Benito Pérez Galdós ya que era un término que estuvo muy en boga durante el XIX.

pio Valle-Inclán. En la sucesión de la tragedia en la calle Payaso Fofó veremos cómo, indudablemente, la muerte está presente y rodea al protagonista. El humor impregna el relato, como en el pasaje en que Ramón, cuando baja a ver a su fallecida vecina, escucha en el portal que «la sorda del quinto abrió su puerta y gritó: ¿Es que pasa algo?» (Lindo, 1998, p. 44). La presencia de animales, como ocurre con Kevin, que se comporta como un humano cuando se abalanza sobre Fortuna al hacerlo culpable de la muerte de su ama y, especialmente, el elemento del espejo sobre el que se ve reflejado Ramón.

Este pasaje de la historia no es sino un ejemplo de «deformación sistemática» de la realidad donde «el humor y la sátira» actúan como herramientas para la exageración y para ofrecer violentos contrastes en el discurso (Torres Begines, 2012, p. 70). La muerte acompaña al protagonista y el empleo de «espejos, luces y sombras» de manera simultánea hará que la deformación se enfatice, narrada con un «desgarro lingüístico» que reutiliza el lenguaje coloquial (Torres Begines, 2012, pp. 70-71).

Siguiendo con la historia, tras la primera entrevista con Ramón, Marcelo se dirigió hacia el Parque de las Tetras porque «recordaba aquello como un vertedero rodeado de descampados» (Lindo, 1998, p. 53). El abogado también era de Vallecas aunque abandonó el barrio tiempo atrás. Probablemente, el primer paso que Marcelo dio para crear a Fortuna fue conocer de cerca su universo familiar. Allí, observando el lejano Madrid, recibió una llamada de Sara, su esposa, pidiéndole que regresara cuanto antes a casa porque Jaime, su bebé, estaba enfermo y necesitaba su ayuda. El regreso a Vallecas lleva a Marcelo a recordar sus orígenes en el barrio, aunque fuera una «vida anterior a la que no le apetecía demasiado acercarse» (Lindo, 1998, p. 55). Marcelo se recordaba a sí mismo como un muchacho disidente que «desde muy joven se sintió ajeno» con respecto al llamado «sello el barrio» (Lindo, 1998, p. 55). Por ello, no sólo se acabó distanciando geográficamente de él, sino que trabajó duro para relegar al pasado una clase social a la que ya no pertenecía, y mucho menos desde que contrajo matrimonio con Sara, una chica del barrio burgués de Chamberí.

El padre de Marcelo era ferroviario, al igual que Mariano Fortuna, y más que compañeros de trabajo fueron buenos amigos. Y la importancia del espacio narrativo cobra aún más protagonismo en la historial vital de Marcelo. Por el vínculo íntimo que une a las familias Fortuna y Román, Gloria quiso que fuera Marcelo quien se ocupara del caso de su hermano, de cuya existencia Marcelo no tenía la menor idea.

Antes de regresar a casa con Sara y Jaime, Marcelo visitó en la calle Payaso Fofó a la madre y hermana de Ramón para confirmarles que definitivamente aceptaba el caso del muchacho. De este modo, la madre de Fortuna, a modo de agradecimiento, le regaló una foto en la que aparecían su marido y el padre de Román, un pequeño detalle que acabaría activando toda una maquinaria en la mente de Marcelo para iniciar el proceso de reconciliación con sus orígenes. También es llamativo cómo Marcelo observa en este breve encuentro a Gloria, a la que contempla ya no como a la niña que conoció sino como a una mujer, y advertimos que hubo un tiempo en que existió cierto deseo sexual hacia ella: «No sabía qué tenía su cuerpo y su forma de comportarse que la hacía mayor de lo que ahora, pero ahora que veía sólo su cara, le pareció una mujer con unos rasgos casi infantiles y una piel blanca y acariciable» (Lindo, 1998, p. 66). Al llegar a casa, contempla a Sara y Jaime durmiendo, se apoya en el quicio de la puerta y, al observar la foto de su padre, una profunda melancolía se apodera de él:

En la foto, dos hombres jóvenes andaban por la calle tomados del brazo. El más alto se podría decir que tenía una porte elegante. Llevaba un traje oscuro y una corbata de lunares. Sonreía tímidamente a la cámara. En aquel momento ese hombre que pensaba en irse a Canadá a trabajar en el negocio maderero, había ahorrado para el pasaje, tenía la promesa de un contrato y quería emprender una nueva vida en cualquier país que no fuera el suyo. No podía imaginar que días después iba a conocer a una joven de la que se enamoró tan locamente que dejó a un lado todos sus sueños por estar junto a ella. Aquel hombre era su padre. Y sin saber por qué a Marcelo se le vinieron las lágrimas a los ojos, y lloró allí, de pie, apoyado en la puerta, lloró sin hacer ruido, para no despertar a los que por fin dormían. (Lindo, 1998, p. 69)

Cuando Ramón Fortuna llegó a su habitación del centro de menores conoció a Aníbal, «un chico rubio, canijo, y con la cara de ángulos muy delicados» (Lindo, 1998, p. 71), hijo de un padre que, pese a utilizar a su hijo de camello y ser responsable de una grave enfermedad que le acompañaría para siempre, jamás fue a visitarlo. Probablemente este fuera el motivo por el que Vicente, el asistente social del centro, acabara por convertirse en una suerte de protector para el niño, el padre que realmente nunca tuvo.

En el momento en que Ramón se acuesta para pasar su primera noche en el centro, entre el sueño y la vigilia, ve al fantasma de su padre aparecer y lamentarse de todo lo que le ha ocurrido, no sin antes culpar a las cuatro mujeres que le han criado: «Ramón, si yo hubiera vivido hubiese espantado a esas cuatro mujeres que no te han dejado respirar en todo este tiempo» (Lindo, 1998, p. 77).

Durante el tiempo que Ramón pasó en el centro de menores visitaba con frecuencia la biblioteca. Allí, Perico, el bibliotecario, le entregó a Fortuna un artículo de prensa que un célebre escritor había publicado bajo el título de «Los imitadores de la violencia» (Lindo, 1998, p. 82), donde defendía la inocencia del muchacho ya que lo consideraba víctima de la cultura de violencia. Por su parte, Ramón le envió una carta de agradecimiento en la que, sin embargo, incluyó algunas aclaraciones sobre diversas afirmaciones que había sostenido el escritor con las que no estaba del todo de acuerdo. Por ejemplo, le explicó que él no imitó de ningún modo la trama de *Asesinos natos*, ya que «los hechos sucedidos el día 12 de octubre no me dejaron casi ni verla empezar» (Lindo, 1998, p. 83), por lo que de este modo se desmontaba también la teoría sobre su supuesta naturaleza violenta: «Siempre he sido supertranquilo (a mi madre le preocupaba que en el colegio nunca respondiera a las agresiones)» (Lindo, 1998, p. 83). Pero, sobre todo, Ramón no estaba de acuerdo con que se supusiera que era un chico ignorante: «Queda un poco pedante decirlo así, pero es verdad. Soy de los tíos que más leen de mi curso» (Lindo, 1998, p. 83).

Marcelo, en cambio, no estuvo de acuerdo con que Ramón escribiera aquella carta ya que podía perjudicarlo de cara al juicio. El abogado quiso llevarse al muchacho a mendrar a una cafetería que había cerca del centro. Allí, al observar a un grupo de chicos radicalmente diferentes a los jóvenes de su barrio, Ramón se dio cuenta de cuán limitado era su universo en el barrio de Vallecas. Marcelo le contó que Valentín y Jessi estaban mejorando y que su amigo podía testificar a su favor argumentando que todo se trató de un accidente. Al llegar al centro se encontró con la respuesta del escritor, quien le agradecía las aclaraciones, le deseaba que saliera absuelto del juicio y además le regaló la novela de Salinger *El guardián entre el centeno*, una novela cuyo protagonista y diversos sentimientos que afloran en la lectura guardan una similitud estrecha con la historia de

*El otro barrio*⁹⁴. Salvando las distancias, Ramón Fortuna y Holden Caulfield son adolescentes que viven en primera persona la soledad y el miedo a adentrarse en la vida adulta, un mundo que Caulfield veía «falso, putrefacto incluso, cargado de hipocresía y de códigos que no quiere compartir», algo similar a lo que le ocurrirá a Fortuna a lo largo de la historia y que probablemente explique el motivo por el cual poco a poco se irá desligando de su universo familiar para crear el suyo propio (Sumalla, 2013).

La vida de Marcelo junto a Sara y Jaime no tiene nada que ver con el mundo que él había conocido en su infancia. A diferencia del resto de padres que aparecen en la novela, Marcelo quiere ser un padre modélico, desempeñar una paternidad alternativa, diferente a la distante y ausente paternidad tradicional.

Una mañana de sábado, uno de los pocos días de la semana en que Marcelo se liberaba del trabajo y podía conectar con su familia, recibió la llamada de Ramón Fortuna. El joven le pedía que le acompañara al Hospital Gregorio Marañón a visitar a Valentín tras enterarse de que había hecho una primera declaración en la que apoyaba la versión de Ramón.

Para Ramón Fortuna esta era, sin duda, una de las pruebas más difíciles que había de sortear para volver a la normalidad, «era el primer paso para la vuelta atrás, para las rectificaciones, para volver a vivir normalmente» (Lindo, 1998, p. 103). Mantuvo una conversación con su amigo, una charla entre dos jóvenes que no se guardaban ningún rencor. Sin embargo, Ramón sentía un profundo remordimiento por haber dejado que durante una hora su amigo se estuviera desangrando en el suelo y lo diera por muerto. Ahora sí reconoció que su gran enemigo era su propia torpeza, que no solo jugaba en su contra, sino que también perjudicaba a los demás. Pero además repudiaba la debilidad de su personalidad, su incapacidad para imponer su voluntad a los deseos de los demás, «su falta de carácter para haberle negado a Valentín su casa aquella tarde, ese carácter que le llevaba a hacer continuamente cosas que no le apetecían y que le provocaba una rabia interior que muchas veces le había separado del mundo» (Lindo, 1998, p. 107).

Por ello, Fortuna sintió que el vínculo que existía entre él y Valentín se había roto por completo:

Ramón pensó que durante dos días él estuvo completamente seguro de que Valentín había muerto. Lo dio tan por hecho que no preguntó a nadie y a nadie se le ocurrió sacarle de su error. Ahora que Valentín estaba delante de él, recuperándose, con el cuello vendado y aspecto de estar muy cansado, Ramón tenía la sensación de que aquellas horas en las que él le dio por muerto los habían separado para siempre. Aquellas horas en las que Ramón no había llorado por la muerte de su amigo sino por todo lo que se le venía encima. Estaba seguro de que Valentín jamás iba a confesar que se sentía mal, jamás perdería ese sarcasmo cruel que practicaba con los demás y consigo mismo y con el que escondía cualquier cosa que sonara a sentimientos. No seguirían siendo amigos. Valentín había salido de esta y volvería al barrio, al Instituto, y si Ramón no le seguía los pasos, como había hecho siempre, encontraría otro tonto del que reírse, al que contarle sus insignificantes hazañas de héroe de barrio. Diría: «Yo salvé al Mamón Fortuna del trullo». Y la frase acabaría doliendo más que por su significado por la repetición, por las ganas de herir. (Lindo, 1998, pp. 105-106)

La relación entre Ramón y Marcelo fue estrechándose poco a poco, y el abogado pasaría a convertirse en una suerte de «padre espiritual» que había estado pidiendo «a

⁹⁴ La referencia a esta novela es, según explica Sonia Sierra (2009), un homenaje que Lindo le hace a una historia «fundamental para su educación sentimental ya que ambas coinciden en la selección de un protagonista con problemas» (Sierra, 2009, pp. 60-61).

gritos desde que nació» (Lindo, 1998, p. 23). Probablemente, por ese nuevo vínculo paterno-filial que existía ahora entre ellos, Marcelo quiso cuidar de él en un día tan difícil como el que estaba viviendo y lo llevó a comer a su casa en la urbanización ubicada en Las Rozas. Allí, el muchacho, a través de su inocente mirada, realizó una radiografía de las diferencias socioeconómicas entre Vallecas y Las Rozas tomando como referencia principal la decoración y la disposición de las casas. Sobre todo, lo que más llamó la atención del muchacho fue la belleza de Sara, tan distinta y sofisticada a las chicas de su barrio como Jessi, una belleza que despertaría durante la noche su sexualidad:

[...] pensó en Sara tal y como la había visto en el primer momento, ligeramente despeinada, con vaqueros y una camiseta debajo del delantal. Pensó en Sara, en el modo en que Marcelo le había besado el pelo. Y sin haberlo previsto sus manos se deslizaron debajo del pijama y se sintió volar. (Lindo, 1998, p. 112)

Poco antes de Navidad, Gloria visitó a Marcelo en su despacho de abogados para desvelarle un enorme secreto que cambiaría por completo su vida y la de Ramón. Charlaron en el pub Dickens, y allí le entregó una partida de nacimiento, la de Ramón, donde figuraba ella misma como su madre: «Sí, es verdad, Ramón es mi hijo» (Lindo, 1998, p. 119). Un único encuentro sexual a la edad de quince años fue suficiente para que se quedara embarazada y, ante el miedo a la reacción del barrio, su familia se la llevó a un lugar alejado de Vallecas hasta que diese a luz y regresaran con Gloria convertida en la hermana mayor del recién nacido. Así que, de acuerdo con las recomendaciones de la psicóloga, decidieron darle la noticia cuando pasaran las fiestas.

Ramón Fortuna pasó la Nochebuena en el centro, con Vicente, Aníbal y el resto de los chicos que allí vivían: Patricio, El Chino, Francis, Zarzo y Silvester (cuyo nombre real era Sanchís). Lo que empezó como una noche agradable se truncó cuando El Chino humilló a Aníbal y, a sabiendas de que padecía una grave enfermedad, le deseó la muerte. Ramón, que sin haberlo planeado se había convertido en el salvador de su amigo, en una suerte de hermano mayor protector, se enzarzó en una pelea con el abusón hasta que fueron separados y llevados a sus respectivas habitaciones.

Llegó el día de Navidad y el centro de menores se llenó de familiares de los jóvenes, que acudieron allí a recogerlos para pasar el día en familia. A Patricio le recogió su abuela, que había viajado desde Cuenca para reencontrarse con su nieto, Silvester pasó el día con su padre, el Chino y Francis se marcharon a San Blas y Zarzo esperó la llegada de su madre, una mujer cuya vida sorprendió tanto a Ramón como al resto de internos porque rompía con los roles tradicionalmente asignados a las madres. Aníbal, por su parte, fue con Ramón a Vallecas a comer con la familia del protagonista. Para Aníbal fue sin duda el día más feliz de su vida, y con la familia de Ramón se abriría para contarle su propia historia personal:

Era el día más feliz de su vida en un sentido mucho más amplio. No recordaba ninguna Navidad parecida a esta. Recordaba vagamente, eso sí, los cinco primeros años de su vida, que vivió con su abuela en Palomeras, y con un hermano pequeño, pero luego la abuela se murió y Ulises y él volvieron al piso de San Marcos con sus padres. (Lindo, 1998, p. 138)

Comieron en el restaurante chino del barrio, La Casa del Dragón, donde Gloria procuró que aquel día transcurriera con absoluta normalidad, «pero era difícil porque por unas razones o por otras la vida de los cuatro estaba infectada de anormalidad» (Lindo, 1998, p. 142). Sin embargo, Aníbal se sintió arropado por la familia y tanto Gloria como su madre lo apreciaron casi de inmediato y animaron a Ramón a que le enseñase su casa,

ya que además su madre tenía que entregarle unas fotos para que al día siguiente se las diese a Marcelo. Las fotografías eran de sus padres cuando eran jóvenes. Cuando llegaron a la casa de Payaso Fofó, Ramón revivió sensaciones muy desagradables por todos los recuerdos que le avasallaban:

Procuró no mirar a ningún sitio cuando subieron la escalera. No mirar en el rellano de las Eche. Y no pensar en nada cuando entraron en casa. Aunque las imágenes volvían de vez en cuando. Valentín tirado en el suelo. La otra histérica gritando. Su rostro lleno de sangre en el espejo. (Lindo, 1998, p. 143)

En la cocina, mientras cortaba turrón, Gloria le dijo que cuando pasaran las Navidades tendrían que pensar en algún proyecto para él, especialmente porque el deseo principal de Gloria era sacar a Ramón de Vallecas. Y Ramón, que no tenía previsto volver al instituto ese año, le explicó lo que sentía y que de todas formas la decisión que tomaran debería consultarla con su madre. Gloria, tratando de imponer su decisión ante la de su madre, asumiendo el papel maternal que creía que le correspondía, le explicó que su madre se enteraría de aquella decisión cuando estuviera definitivamente tomada y a Ramón «le extrañó ese arranque de rebeldía por parte de alguien tan dócil, tan discreto como su hermana. Pero tal vez es que todos habían cambiado» (Lindo, 1998, p. 144).

Gloria animó a Ramón a que se llevase a Aníbal al cine del barrio a ver la recién estrenada película *El fugitivo*, una elección irónica por parte de la autora, pues la última vez que Ramón había pasado por delante del cine fue cuando huía del desastre del 12 de octubre. Para ello, Gloria le encargó que cogiera de su bolso el dinero para las entradas, pero allí el muchacho se encontró con el sobre que guardaba su partida de nacimiento, la que Gloria enseñó a Marcelo. Ramón, al leerla, se quedó sin palabras y la guardó en su bolsillo:

Ramón Fortuna. Ese era el nombre de la criatura que nació un 9 de marzo de 1980, en la Maternidad del Hospital Gregorio Marañón, a las 5.40 de la madrugada, hijo de Gloria Fortuna y de padre desconocido. Ramón leyó de nuevo. (Lindo, 1998, pp. 145-146)

Al día siguiente, Marcelo fue al centro de menores a visitar a Ramón. Su intención era contarle que los padres de Jessi decidieron no emprender acciones legales porque su hija probablemente de no haber estado bajo los efectos del alcohol no se habría arrojado por el balcón. Por otra parte, la familia del gordo, el vecino, decidió no iniciar trámites judiciales para averiguar la manera en que murió porque, de alguna manera, él solo se había estado buscando ese final, como explicó su esposa a la madre de Ramón:

–Yo sabía que esto pasaría más tarde o más temprano, porque tú sabes muy bien que mi marido andaba a la gresca con todo el mundo que pasara por debajo de su puerta. [...] Total que no sé yo lo que haría tu chico con él, pero lo que sí sé es que él se lo estaba buscando, y no me voy a meter en líos de juicios porque a mi marido le haya pasado lo que le tenía que pasar. Me lo dicen mis hijos: «Que no, mamá, que no podemos dejar que aun después de muerto le amargue la vida a nadie». (Lindo, 1998, p. 148)

Sin embargo, Ramón no quiso recibir a Marcelo aquella mañana porque seguía molesto con él por haberle ocultado un secreto tan importante como el de su propio origen. En su lugar, Fortuna envió a Aníbal, quien le hizo entrega de la fotografía que la madre de Ramón le había preparado. A través de esa fotografía sale a relucir la complicidad que existía entre aquellas familias: «Era una caja de cartón. La abrió en el coche. Había un montón de fotos, todas con una pequeña explicación en la parte de atrás, escrita con una letra femenina y antigua, probablemente de la madre de Ramón» (Lindo, 1998, p.

149). En una de las fotografías, Marcelo se vio a sí mismo cuando tenía diecinueve años, algo incómodo por tener que acudir a una reunión de amigos de su familia: «*En el portal de Martínez de la Riva*, en la puerta de su casa, él ya con unos diecinueve años, muy serio, molesto seguramente por tener que participar en una cómica con amigos de sus padres» (Lindo, 1998, p. 150). En esa fotografía estaba también Gloria. Marcelo recordó que después de comer aquel día estuvo enseñándole discos en su habitación y de repente le vino a la memoria el deseo sexual que una vez sintió hacia ella:

Gloria llevaba una falda larga de flores y una blusa que le dejaba la espalda al aire. Le enseñó los discos que tenía en la habitación, estaba entreteniéndola, de la misma forma que hacía cuando eran más pequeños y él la llevaba tomada de la mano por el bulevar. Ahora tiene delante aquellos pechos redondos y duros que se movían sin sujetador debajo de la blusa, el vello suave, nunca depilado, de las axilas, y el ligero rastro de sudor debajo de sus brazos. La tiene delante aquella tarde de verano, viendo discos, mientras los padres tomaban el vermú en el salón diminuto. Era una adolescente muy deseable, mucho. Le faltaban unos meses para quedar embarazada. (Lindo, 1998, p. 150)

Al fondo de la caja estaba el sobre con la partida de nacimiento de Ramón y una carta escrita a mano del muchacho: «*Me encontré esto por casualidad. Sólo quiero saber si es verdad y si tú lo sabes. Estaré toda la tarde esperando tu llamada. Ramón*» (Lindo, 1998, p. 150).

Días después, Gloria y Ramón se reunieron para tener una conversación al respecto, aunque el muchacho quiso mantener distancias con respecto a su madre/hermana: Lo lógico hubiera sido que se sentaran uno al lado del otro porque los sillones de enfrente quedaban muy lejos, pero Ramón se cuidó inconscientemente de que su hermana, hasta el momento su hermana, se mantuviera a distancia, para evitar la tentación del contacto físico. Evitó en todo momento mirarla a los ojos, pero lo que no pudo evitar fue que ella le buscara la mirada, intentando algo parecido a un perdón. (Lindo, 1998, p. 153)

Gloria le explicó las razones por las que tuvo que tratarlo como si fuera su hermano, cómo se vio forzada a ello por la familia, y aunque en un principio se sintiera liberada de la responsabilidad que trae consigo la maternidad, con el tiempo se arrepintió. Ramón se había preparado un discurso con el que descargar toda su ira y hacer sentir aún más culpable a Gloria. No nos detendremos, por el momento, en explicar de manera pormenorizada todos los detalles que giran en torno a este pasaje porque será en la sección dedicada al personaje de Gloria donde desarrollaremos toda una teoría sobre el tabú de la sexualidad femenina pues es, sin duda, parte de la explicación.

Tras esa conversación, estando ya Ramón en su habitación del centro de menores, intentando conciliar el sueño, tuvo un nuevo encuentro con el fantasma de su padre/abuelo, y éste le reveló la gran inquietud que asaltaba en la mente de Ramón. El muchacho deseaba saber quién era realmente su padre. El espíritu le anunció probablemente lo que el chico deseaba escuchar: «*Tu padre es Marcelo Román*» (Lindo, 1998, p. 160). Gloria siempre quiso ocultar esa información, pero explica Mariano Román que a los muertos nada se les puede ocultar: «*-Nos lo ocultó todo, pero no hay forma de ocultarle un secreto a un muerto, los secretos sólo son cosas de los vivos. Tú debes ahora guardar este secreto*» (Lindo, 1998, p. 160).

Al final de esta historia, Ramón va camino a casa de Marcelo, en la urbanización de Molino de la Hoz, para comer con la familia. Descubrimos a un nuevo Ramón, más adulto y desligado de sus figuras maternas, que vive junto con el resto de los chicos del

centro en una casa taller de Las Matas, donde se dedica a estudiar informática. La vida ha cambiado radicalmente tanto para él como para el resto de los personajes.

Ya en casa de Marcelo, Ramón descubrió que Sara tenía ciertas reservas hacia él porque probablemente sospechaba que entre Gloria y su marido hubo algo en el pasado que Marcelo se resiste a desvelar y, tras una acalorada discusión entre la pareja, Ramón se marchó acompañado del abogado hacia la parada de autobús para volver a casa. El paisaje del ocaso envuelve las últimas líneas de esta historia y tiñe de melancolía el cierre abierto de esta novela, donde, por fin, podemos ver a un Marcelo que agradece al muchacho, a través de monólogo interior, su aparición en su vida porque, de no haber sido por él, jamás se hubiera reconciliado con su pasado:

El sol se iba escondiendo según ellos avanzaban y la luz del atardecer dibujada todos los colores con una nitidez sobrecogedora. Marcelo se sintió conmovido. Y eso, en alguien como él, con tendencia a evitar las emociones, era casi como una sensación nueva.

[...] Aquella tarde tú, Ramón Fortuna, a quien no conocía, me devolviste unos cuantos recuerdos borrados, ahora son brillantes y nítidos como esta misma tarde. Los muertos. Nos acompañan, nos ven andar ahora mismo al mismo paso, te ven a ti, cómo te recuperas del que pudo ser tu destino, me ven a mí, adivinando a tientas el mío, ¿es que no los oyes? Son los ecos que nos llegan desde el otro barrio. (Lindo, 1998, pp. 173-174)

2.2. ¿Nueva novela social o herencia de la narrativa de la generación X?

El protagonista es un adolescente masculino. Sin embargo, la novela está habitada por un amplio número de personajes femeninos que, aunque en calidad de personajes secundarios, cobran una gran importancia en la historia del joven Ramón. Sobre este asunto, William Sherzer (1998) escribió en su artículo «Elvira Lindo: A Different Kind of Female Voice» que, a diferencia de la tendencia en la narrativa escrita por mujeres a finales del siglo XX de emplear la primera persona narrativa, en *El otro barrio* se decanta, como veremos en el análisis de la voz narrativa, por una tercera persona. Esa distancia con respecto a la narrativa femenina puede verse incluso en el mismo título, pues apunta en un sentido opuesto a lo que Biruté Cipliauskaitė llamó «the direction of the contemporary female novel» en su artículo «La novela femenina como autobiografía» de 1986⁹⁵; es decir, no alude a lo introspectivo, sino todo lo contrario (Sherzer, 1999, p. 164).

Será *El otro barrio* la única novela de Elvira Lindo hasta la fecha que no cuente como personaje principal con una o varias mujeres. Las novelas *Algo más inesperado que la muerte*, *Una palabra tuya* o *Lo que me queda por vivir* reflejan la visión que estas mujeres tienen del mundo que las rodea. En efecto, como sostiene Amelia Castilla en su crítica del 14 de abril de 1998, la novela *El otro barrio* «no está apoyada en ninguna historia de mujeres» (Castilla, 1998). Sin embargo, sí la califica como una obra «sobre la inocencia cargada de sensibilidad social» en la que, aunque de manera secundaria, encontramos también interesantes historias de mujeres (Castilla, 1998).

¿Podríamos considerar de este modo *El otro barrio* como novela social? En el año 2001, la profesora Isabel Navas Ocaña publicó el artículo «Hacia una tipología de la novela del siglo XX»⁹⁶, donde señala que la novela social, cuyo auge tuvo lugar tras la Segunda

⁹⁵ Cipliauskaitė, Biruté. (1986). La novela femenina como autobiografía. En A. David Kossof, José Amor y Vázquez, Ruth Kossof y Geoffrey N. Ribbaus (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Brown University, 22 al 27 de agosto de 1983* (pp. 397-405). Madrid: Itsmo.

⁹⁶ En este completo artículo de la profesora Isabel Navas Ocaña, donde aglutina todas las tipologías de la narrativa surgidas a lo largo del siglo XX, advierte que una novela puede compartir al mismo tiempo varias

Guerra Mundial con el impulso del existencialismo filosófico de Sartre, tuvo su repercusión en España en novelas como *Nada* de Carmen Laforet (1942) o *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942), en las que se ofrecía, según Isabel Navas (2001, p. 107), «una agria visión de la realidad, una selección de sus aspectos más míseros y brutales, que anticipaban en cierta forma el realismo de la década siguiente», pues, en efecto, la consolidación de la novela social española llegó en la década de los cincuenta, y el novelista se comprometió con el «objetivismo» y el «realismo crítico» como principales apuestas para «con los males que aquejaban a la sociedad» y los denunciaban (Navas Ocaña, 2001, p. 108). De alguna manera esta sensibilidad está presente en *El otro barrio*, donde también hallamos cuestiones relacionadas con las familias desestructuradas por la droga, el olvido de los ayuntamientos hacia los barrios periféricos, etc. Aquí Lindo, a través de la voz de sus personajes, emite una crítica social aguda e irónica.

De este modo podríamos considerar que esta novela de Elvira Lindo posee un fuerte componente social, que, a finales del siglo XX, enlaza también con diversas características de la denominada narrativa de la Generación X. Como expone Germán Gullón en su artículo «La novela neorrealista (o de la generación X)» (2006) y con mayor profundidad Eva Navarro Martínez en *La novela de la generación X* (2008)⁹⁷, algunas de las características de este tipo de narrativa que son comunes a *El otro barrio* son la proximidad con la lengua oral, el empleo de coloquialismos y el uso recurrente de diálogos en los que simplemente «se refleja la búsqueda de sentido a las propias acciones de los personajes», un lenguaje «repleto de cortes, de frases inacabadas, de palabras sueltas, que deja a los

características de distintas tipologías, por eso sostiene que tratar de «definir una modalidad genérica siempre encierra dificultades, en primer lugar por sus relaciones de cercanía con otras» (Navas Ocaña, 2001, p. 99). No obstante, lleva a cabo un amplio repaso partiendo de la renovación de la novela a principios del siglo XX, reseña el protagonismo de la novela psicológica, la novela simbólica o mítica, la novela intelectual, la novela deshumanizada o novela de vanguardia, la novela poética, la novela lírica, la antinovela, la metanovela, novela abierta y novela dramática. Más tarde se detiene en la revitalización de la novela realista, manifestada en el realismo socialista y la novela social española. Pasará por la *nouveau roman*, el realismo mágico hispanoamericano o la novela histórica, como intento de renovación de algunos géneros románticos. Se extenderá, a continuación, por la influencia que la cultura de masas ha tenido sobre la narrativa. Hablará, por tanto, de la novela negra y reflexionará sobre precisiones terminológicas (novela criminal, novela policiaca, novela negra) y sus semejanzas y diferencias con respecto a la novela criminal. También dedicará un interés significativo a la novela de espías, a la novela de ciencia ficción (ofrecerá sus observaciones sobre la definición de este tipo de novela así como de los nuevos personajes que se han construido para ellas), la utopía, la novela del oeste o *space opera*, así como la novela rosa, comparando la situación en la literatura inglesa (reseñará sus orígenes en el melodrama romántico, la evolución del género pasando por la *Gothic Revival*, el *Historical Revival*, el erotismo o el *Superwoman Romance*) y la situación en España (con Corín Tellado como máximo exponente). No pasará por alto las observaciones sobre la novela femenina, tan en auge en el siglo XX, y ofrecerá las diferencias que presenta con respecto a la novela rosa así como las teorías al respecto de la escritura femenina y las características principales de este tipo de narrativa (nuevos modelos femeninos y los rasgos del estilo femenino). Por último hablará de la novela erótica, señalando en primer lugar la vinculación entre el psicoanálisis y el feminismo, la crítica de Kate Millet al vitalismo sexual de Lawrence y Miller, y la novela erótica española.

⁹⁷ Gullón sostiene que los integrantes de esta nómina son aquellos escritores y escritoras nacidos en los años setenta cuya obra irrumpió en los años noventa (Míllica, 2019, p. 258). Por su parte, Eva Navarro Martínez sostiene que la generación X posee dos características a tener en cuenta, una relacionada con lo sociológico y la otra con lo literario y cultural. Mientras que, desde el punto de vista sociológico, esta nómina se compone de «gente nacida en una determinada franja de tiempo y compartiendo una cultura similar» (los años 1961 y 1970), el aspecto literario tiene que ver con la manera de «entender y crear el arte y la literatura» (Navarro Martínez, 2008, p. 19). Es más, lo que caracteriza principalmente a esta generación es, en palabras de Navarro Martínez, «la gran brecha –en cuando a actitud, pensamiento y posibilidades ante la vida– que la separa de las generaciones anteriores» (p. 25).

signos lingüísticos en libertad», una característica que enlaza con «la novela social de los años treinta del siglo XX», solo que, en este caso, el léxico se impregna de neologismos que acabaron por incorporarse de manera natural al castellano (Gullón, 2006).

Sobre esta característica lingüística ya escribió William Sherzer con respecto a *El otro barrio*. El hispanista sostiene que el lenguaje empleado por Lindo es típico de las clases populares del barrio de Vallecas, quienes marcaron el origen del habla *cheli* en la década de los ochenta. No es un lenguaje, sin embargo, hiperbólico. Todo lo contrario, Lindo lo emplea de manera auténtica, sin degradar a la sociedad que representa (Sherzer, 1999, pp. 170-171).

Junto con estas características, Eva Navarro (2008, p. 30) apostilla que el intimismo literario y las estructuras fragmentadas y breves de los capítulos imperan como uno de los rasgos más llamativos, esto es, por medio de una primera persona que narra una historia en ambientes que el autor o autora conoce bien. Como ocurre con *El otro barrio*, la autora escogió un barrio que conocía de cerca, tanto por haberse criado muy cerca como por su actividad como reportera en las calles de Vallecas. No obstante, en el caso de *El otro barrio* no encontramos una primera persona narrativa, sino un narrador extradiegético, aunque esa distancia que toma la voz narrativa con respecto a la historia en ocasiones se ve mezclado con las propias reflexiones de los personajes en una primera persona intimista, mezclando así una voz externa, perteneciente a la voz narrativa, con un monólogo interior en boca de los personajes.

Por supuesto, también encontramos casos de «pararreferencialidad», otro de los rasgos de la literatura de la llamada generación X (Gullón, 2006). Este fenómeno se refiere, como sostiene Matteo Lobina en su tesis doctoral sobre la obra de José Ángel Mañas, Agustín Fernández Mallo y Javier Cercas (2019, p. 77), a la «fusión de la realidad con la ficción en el cuerpo de la novela» por medio de las referencias a «acontecimientos, crónicas políticas y sociales, eventos, películas y conciertos», un recurso que ayuda a «establecer un marco común con el lector» con el fin de «concebir la novela como contenedor híbrido y verosímil, en clave posrealista».

Eva Navarro Martínez señala en (2008) la notable presencia del arte cinematográfico en la narrativa de la generación X. Es más, el cine está presente desde dos perspectivas: «como parte del argumento y la temática de la obra y como instrumento técnico», es decir, incorporando técnicas propias del cine en la propia narración literaria (Navarro Martínez, 2008, p. 15). La cultura cinematográfica aparece en estas novelas como un elemento inseparable de la cotidianidad de los personajes y tanto los protagonistas como «sus escenarios y las historias que en ellas se cuentan, adquieren un carácter tan real como la vida misma» (Navarro Martínez, 2008, p. 15). Para ser más precisos, Navarro Martínez (2008) advierte que el cine de corte *gore* «(el “*thriller* sangriento”) y las *roadmovies*» son los géneros que más destacan en las novelas de la generación X (p. 15).

El elemento de la pararreferencialidad tiene también su presencia en *El otro barrio*. No sólo lo hallamos en las alusiones a películas que van íntimamente ligadas al propio argumento de esta novela, como es el caso de *Asesinos natos* o *El fugitivo*, sino que la alusión a otras como *Los puentes de Madison* dirá mucho sobre la psicología de los personajes femeninos de esta historia. No podemos olvidar, por supuesto, que también existen referencias a obras literarias, como es el caso de *El guardián entre el centeno* que comparte características argumentales con la novela de Lindo.

Y, en especial, si la narrativa de la generación X tenía entre sus principales rasgos la importancia del espacio y su principal elección suele ser «una superurbe» (Gullón,

2006), los personajes de Elvira Lindo, no ya solo de *El otro barrio* sino también del resto de sus novelas, se desenvuelven con perfecta naturalidad por los barrios madrileños.

Como consecuencia, la narrativa actual de esta generación de escritores nacidos en los años setenta discurre por temáticas como «las relaciones humanas, la actitud y los valores de una persona», lo cual la sitúa en el marco de la novela posrealista (Milica, 2019, pp. 258-259). No quiere decir que *El otro barrio* recoja minuciosamente acontecimientos reales. Sin embargo, como sostiene José Carlos Mainer en *Tramas, libros, nombres* (2005, p. 262), el realismo literario «no es tanto la voluntad de copiar de la realidad como de conseguir “un efecto de realidad”» y, eso, ocurre con la novela de Elvira Lindo (Milica, 2019, p. 262).

De acuerdo con la tipología de Eva Navarro Martínez (2008), la población joven de los últimos años del siglo XX español son los principales habitantes de estas narrativas. De hecho, aparecen cuestiones que, por aquellos años, poseían un estrecho lazo con la juventud española, como por ejemplo «el mundo de la noche, las drogas, el sexo y el alcohol» (Navarro Martínez, 2008, p. 17). Pues bien, para los jóvenes protagonistas, los valores del «compañerismo y solidaridad» (Navarro Martínez, 2008, p. 30) son de fundamental importancia. La presencia de las drogas y el alcohol surge como vía de escape ante las escasas iniciativas que propician «la ausencia de ideales provocada por un sistema capitalista» (Navarro Martínez, 2008, p. 30).

En suma, tal y como hemos visto a lo largo del repaso por el argumento de *El otro barrio*, y coincidiendo con opiniones de la crítica (Castillo, 1998), la amistad y el compañerismo son algunos de los valores que más peso tienen en la novela. Además, el personaje principal es un joven que, aunque no comparte con la tónica de los personajes de la generación X la adicción como vía de escape de la realidad, sí vive muy de cerca la influencia del mundo de las drogas, como es el caso de Jessi, quien de no haber ido drogada a casa de Fortuna probablemente no se habría arrojado por el balcón, o el ambiente familiar en el que vivió Aníbal hasta que ingresó en el centro de menores. En este caso, la droga no figura como un elemento ligado a los vicios y entretenimientos de la juventud, sino como una grave problemática que azota a los lugares del extrarradio de la ciudad, donde en muchos casos se convierte en motivo de supervivencia económica o de ruptura de la unidad familiar.

El componente costumbrista es también uno de los rasgos más sobresalientes de la novela, y enlaza por supuesto con algunas de las características que Eva Navarro subrayó de la narrativa de la generación X (2008, p. 18). No obstante, nuestra clasificación se distancia voluntariamente del empleo peyorativo del adjetivo costumbrista. Por un lado, Juan Ríos Carratalá en un artículo sobre la adaptación cinematográfica de *Manolito Gafotas* titulado «El nuevo costumbrismo de siempre» explica que una de las principales problemáticas que presenta el marbete costumbrista es la manera prejuiciosa y negativa con que algunos críticos han usado el término para juzgar una obra. Como consecuencia, los autores apenas se han atrevido a reivindicar el concepto por su carencia de prestigio y han preferido hablar de sus obras usando cualquier otro tipo de denominación (Ríos Carratalá, 2004, pp. 301-302).

Sobre este asunto Elvira Lindo da cuenta en el prólogo de la edición conmemorativa de *El otro barrio*. Por crear personajes poco heroicos y situarlos en espacios populares o de extrarradio fue catalogada de escritora costumbrista y, aunque al principio, como explica Ríos Carratalá (2004), renegara de ello, con el tiempo lo reivindicaría como seña de identidad:

Por eso, se me encasilló rápido como la escritora costumbrista, la de los personajes que habitan en barrios de clase trabajadora. Lo que yo entonces acusaba como una manera de menospreciarme, ahora lo siento como una verdad de la que no puedo escapar: aun habiendo vivido en mil lugares, por una razón tan íntima a la que ni yo misma tengo acceso, siempre se me cuelan en mis páginas personajes que carecían de importancia si no fuera porque yo los miro, los escucho y les doy una relevancia literaria. (Lindo, 2019, p. 2)

La vinculación con el costumbrismo explica Miguel Albarracín (2011, p. 259)⁹⁸, corre el riesgo de introducir «estereotipos y modelos tradicionales de representación» en la personalidad de los personajes. Sin embargo, siguiendo a Carmen Servén (2012), Elvira Lindo ha llegado a superar el costumbrismo al crear un vínculo estrecho entre lo que se halla en las profundidades del ser humano con el exterior:

La novelística de Elvira Lindo es, entre otras muchas ofertas interpretativas de la realidad, un homenaje y una crónica posmoderna de los barrios de Madrid, especialmente de los barrios de extrarradio. No se entienda por ello que se trata de un conjunto narrativo reducido a la fotografía costumbrista; Lindo habla de desgarros interiores, de superación y crecimiento personal, de relación entre el interior y el exterior de las personas..., lo que desborda a todas luces la pintura de costumbres (Servén, 2012, p. 365).

Con todo, sería simplista encasillar *El otro barrio* en una tipología concreta de narrativa. Esta novela de Elvira Lindo conjuga elementos de crítica social, propia de la novela de corte social de mediados del siglo XX, con un componente realista que, como diría Germán Gullón (2006), hace de ella un ejemplo de novela «neorrealista» o «posrealista» propia de la narrativa de la generación X. Además, el matiz costumbrista de esta historia ofrece un acercamiento a cuestiones relacionadas con problemáticas concretas de género, lo cual no quiere decir, como hemos visto, que se trate de una novela femenina.

2.3. Algunos apuntes narratológicos

El acontecimiento narrativo es, según lo define José Rafael Valles en *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática* (2008), el elemento nuclear que integra la narración, experimentado por unos personajes, ubicado en un espacio y un tiempo determinado con el fin de «vertebrar el esqueleto narrativo de la historia» (Valles Calatrava, 2008, p. 145). Según la tipología de Hayden White en *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987), obra citada por el profesor Valles, existen dos tipos de acontecimientos. Por un lado, el *acontecimiento real* es aquel que está basado en un hecho histórico, mientras que, por otro lado, el *acontecimiento imaginario* es aquel que, pese a no ser histórico, no tiene por qué ser necesariamente falso. Incluso, en ocasiones, ambos pueden conjugarse en una misma narración (Valles Calatrava, 2008, p. 146). De este modo, los acontecimientos de *El otro barrio* podrían enmarcarse en la segunda

⁹⁸ En su artículo «Mujeres atrapadas en el costumbrismo: Estereotipos femeninos y discursos oposicionales en la filmografía conjunta de Miguel Albaladejo y Elvira Lindo (1998-2000)», Miguel Albarracín estudia las imágenes de mujeres de las películas *La primera noche de mi vida* (1998), *Manolito Gafotas* (1999), *Ataque verbal* (1999) y *El cielo abierto* (2000), y advierte cómo los autores han superado en ocasiones las convenciones del cine costumbrista en lo que a sus personajes femeninos se refiere. En esas películas, Lindo y Albaladejo hacen convivir los elementos tradicionales con nuevos planteamientos sobre las mujeres que habitan en sus historias hasta conseguir «el derrumbe de los estereotipos» (Albarracín Sierra, 2011, p. 546). Sobre estas vicisitudes nos extenderemos en el epígrafe dedicado a los personajes femeninos de *El otro barrio*.

tipología. Los hechos de la novela de Elvira Lindo son, principalmente, imaginarios porque, aunque posee un marcado componente realista y refleja la sociedad de un barrio concreto de Madrid, no retoma un acontecimiento exacto de los anales de la historia.

Siguiendo, pues, las aportaciones de Valles Calatrava (2008, p. 147), entendemos por acción narrativa aquellos sucesos o acontecimientos que conforman una historia. De este modo, el esqueleto funcional de la historia narrativa se compone del conjunto de acontecimientos, los pasos que dan los actantes en un espacio determinado y en un tiempo concreto. Así, en el caso de *El otro barrio*, el accidente que tiene lugar en casa de Ramón Fortuna opera como el desencadenante de varios hechos que conforman el esqueleto de la trama, como son el retorno y reconciliación de Marcelo Román con sus orígenes, la relación que poco a poco se va estrechando entre el joven y su abogado, o el descubrimiento del secreto de Gloria, que cambiará por completo la vida del joven protagonista. Todo ello en un periodo de escasos meses y en diferentes barrios madrileños, aunque principalmente en el barrio periférico de Vallecas.

La novela de Elvira Lindo presenta, en palabras de Hillary Dannenberg en su artículo «A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction» (2004), una *trama narrativa de coincidencia* que, además de ser la técnica más empleada en la narrativa del siglo XX y la novela posmoderna, conjuga en un mismo universo distintos acontecimientos y personajes aparentemente relacionados por mero azar (Valles Calatrava, 2008, p. 148).

Si continuamos con estos apuntes narratológicos sobre *El otro barrio*, debemos detenernos en lo que Valles Calatrava llama «organización lógica» de los acontecimientos. Define este fenómeno como la conjunción de tres conceptos de gran importancia: los conceptos de «principio», «medio» y «fin» que, respectivamente, nos ayudarán a situar la exposición, el desarrollo y el desenlace de la novela de Elvira Lindo (Valles Calatrava, 2008, pp. 156-157).

Si el concepto de «principio» se refiere a aquel suceso o conjunto de ellos que abre la historia, en *El otro barrio* podemos contar con dos ejemplos de «principio». Por un lado, si respetamos la estructura formal de la novela, el acto que abre el relato corresponde a la presentación del protagonista, cuya historia nos cuenta la voz narrativa está impregnada de un misterio y que conocemos a propósito de la conversación que el joven está manteniendo con su psicóloga. En este sentido, Valles Calatrava remite a las aportaciones de Greimas en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II* (1991) para explicar que este comienzo suele producirse por una relación contractual entre un destinatario y un destinador (Valles Calatrava, 2008, p. 158), como es el caso que acabamos de exponer. Por otro lado, si interpretamos como «principio» el acontecimiento que ocurre en primera instancia según el orden cronológico del argumento narrativo, sería el accidente en casa de Ramón con su amigo Valentín y Jessi. En este caso, una vez más siguiendo a Greimas (1991) y Valles Calatrava (2008, p. 158), el principio también puede situarse en el momento en que se rompe el idilio del *locus amoenus*, que hasta el momento del terrible accidente se resumía en una apacible vida en el barrio de Vallecas, sobreprotegido por cuatro mujeres y en compañía de algunos amigos que, pese a no ser del todo amables con él, mantenían estable el universo del joven Fortuna.

Otros acontecimientos como la defensa judicial de Ramón llevada a cabo por Marcelo Román, la relación paterno-filial que se gesta entre ambos, la amistad fraternal que cultiva el muchacho con Aníbal o el secreto guardado por Gloria durante quince años sobre el nacimiento de Ramón se conjugan en el denominado concepto «medio» que Prince define en *A Dictionary of Narratology* (1987) como el nudo de la trama o conjunto

de sucesos trascendentes que siguen al acontecimiento principal (Valles Calatrava, 2008, p. 158).

Por último, el cierre de la acción narrativa, representado en el concepto «fin» tiene lugar en el último párrafo del capítulo que cierra la novela, un pasaje en el que Ramón y Marcelo se despiden en la parada de autobús y mientras que el primero emprende una vida nueva e inesperada, el segundo consigue reconciliarse con sus raíces. Es este ese acontecimiento que resuelve las tensiones e intrigas que a lo largo de la acción fueron presentándose y acumulándose (Valles Calatrava, 2008, p. 158).

Para concluir, aportaremos algunos apuntes sobre lo que Valles Calatrava llama «tensión narrativa» o «gradación», es decir, la cadena de intensidad de los acontecimientos de una narración. En el caso de *El otro barrio* se conjuga el ascenso y descenso de la acción en torno a dos momentos clave de máxima tensión narrativa. El accidente en casa de Ramón y el descubrimiento, también accidental por parte del joven acerca de sus verdaderos orígenes, son, sin duda, los «clímax» de esta novela de Elvira Lindo (Valles Calatrava, 2008, p. 159).

3. La narradora omnisciente y las voces de barrio

La crítica especializada ha destacado sobre la voz narrativa en *El otro barrio* la distancia que toma con respecto a la historia como rasgo más característico de la narración. Por su parte, William Sherzer (1999, p. 164) apunta sobre *El otro barrio* un hecho diferenciador con respecto a la tendencia en la narrativa escrita por mujeres en el siglo XX, es decir, el uso de una tercera persona narrativa en lugar de una primera persona, la elección de un narrador extradiegético en lugar de un narrador intradieético, una voz narrativa con la que la autora se aleja de esa constante por expresar el interior del personaje relegando a un segundo plano el reflejo de la realidad. Por otra parte, sobre ello incide también Sonia Sierra Infante (2009, p. 58), quien añade que, aunque la historia se narre desde una tercera persona, existen monólogos interiores intercalados.

Veamos, con mayor detalle siguiendo las aportaciones de la teoría de la narrativa recurriendo a Fernando Cabo y María Rábade (2006, pp. 195-222), así como a Valles Calatrava (2009, pp. 219-242), el punto de vista de la voz narrativa, la cuestión del autor implícito y la representación de las voces de los personajes en la novela de Elvira Lindo.

Fernando Cabo y María Rábade apuntan en su *Manual de Teoría de la Literatura* (2006, p. 195) que el narrador es la figura clave en la diégesis, pues actúa como mediador entre el mundo narrativo y el receptor. Del mismo modo, sostienen que el aspecto de la focalización, a la que también llaman «visión o punto de vista», no debe pasarse por alto al estudiar la estrategia narrativa en una novela puesto que, además de complementar al aspecto conocido como «voz», desvelan «la manera en que se regula la información narrativa que, en lo fundamental, transmite el narrador» (Cabo y Rábade, 2006, p. 200).

Entre los diversos grados de focalización que adopta la figura del narrador definidos por Gérard Genette en *Figuras III* (1972)⁹⁹ –focalización cero, focalización interna y focalización externa– en *El otro barrio* nos encontramos ante un grado de focalización cero, ya que «remite a la visión privilegiada de un narrador omnisciente cuyas posibilidades de conocimiento no tienen límites», pues tienen la posibilidad de «inmiscuirse en la interioridad psicológica de los personajes» o incluso de «penetrar en los antecedentes de

⁹⁹ Aunque la obra se publicó originalmente en francés bajo el título *Figures, III* en la editorial parisina Seuil, Cabo y Rábade citan la edición española, que fue publicada en 1989 en la editorial barcelonesa Lumen.

la historia narrada o acceder a los detalles más nimios de la realidad representada» (Cabo y Rábade, 2006, p. 201).

Siguiendo con Genette (1972), el narrador puede participar o no en la historia, por lo que esta figura adoptará la posición de «narrador extradiegético», «narrador intradiegético» o, incluso, «narrador autodiegético» (Cabo y Rábade, 2006, p. 203). La voz narrativa de *El otro barrio* no interviene en la historia, no posee ninguna relación identitaria con ningún personaje –intradiegético– ni escribe sobre sí misma –autodiegético–, por lo que recibe la tipología de narrador extradiegético, aquel que «narra una historia a la que es actoralmente ajeno –dado que no interviene en la diégesis–» (Valles Calatrava, 2008, p. 220). Asimismo, Genette sostiene que esa voz participa en un nivel narrativo, «que sería cada uno de los distintos planos diegéticos de relación del acontecimiento narrado con respecto al acto narrativo», divididos a su vez en tres planos: «*nivel extradiegético*», «*nivel intradiegético*» o «*nivel metadiegético*» (Valles Calatrava, 2008, pp. 220-221). De acuerdo con lo expuesto por la crítica (Sherzer, 1999 y Sierra Infante, 2009) sobre el caso de *El otro barrio*, la voz narrativa se sitúa en esta historia en un nivel extradiegético, también llamado «grado cero», puesto que «se halla fuera de la historia principal» (Valles Calatrava, 2008, p. 221).

Es más, dentro de los niveles de la enunciación narrativa debemos advertir si existe en *El otro barrio* la presencia de la figura del «autor implícito», término acuñado por Wayne Booth en *Retórica de la ficción* (1961), que «alude a la presencia tácita del autor en el texto narrativo en cuanto imagen segregada por él, a la voz autoral que puede deducirse de las particulares elecciones operadas en el texto novelesco» (Valles Calatrava, 2008, p. 233). Si el autor implícito alude a aquellas huellas que podemos rastrear del propio autor en su producción narrativa, en el caso de *El otro barrio*, Elvira Lindo no se expone de manera explícita, sino que está tras la voz del narrador, lo cual no implica que esa voz narrativa adopte un registro completamente opuesto al de la autora, que podemos percibir en textos en los que habla desde un yo explícito, como es el caso de sus artículos periodísticos. Todo lo contrario, la huella de Elvira Lindo en *El otro barrio* está presente en su habitual uso del humor, en su mezcla intencionada entre lo trágico y lo cómico, tal y como ella misma confesaba en el prólogo a la edición conmemorativa de la novela que anteriormente citamos. Elvira Lindo habla de provocar un quiebro, una ruptura en la tensión narrativa, como ocurre en el pasaje en que, tras haberle cortado el cuello a su amigo Valentín y que Jessi se arrojara por el balcón chocando con su vecina Milagros Eche, a quien mata en el acto, el muchacho cuando baja a ver el cuerpo sin vida de su querida vecina, la voz narrativa rompe con el tono trágico que la narración poseía en ese momento: «La sorda del quinto abrió la puerta y gritó: –¿Es que pasa algo?» (Lindo, 1998, p. 44).

Y la huella de Elvira Lindo no solo está presente en el plano expresivo, sino también en la selección de determinados personajes y espacios que hacen de su obra un sello de identidad difícilmente confundible. Por un lado, Lindo crea personajes poco heroicos, pero son tratados por la voz narrativa con compasión y ternura, haciendo uso de una empatía que también caracteriza la escritura más política y reivindicativa de la escritora. Los personajes son contruidos de tal manera que el lector avista sus luces y sus sombras sin haber sido condicionados por la voz narrativa. Podemos llegar a entender que Marcelo Román quisiera alejarse por completo de sus raíces vallecanas, podemos excusar a Gloria por haberle ocultado a Ramón durante quince años que ella fuera su madre y, del mismo modo, podemos comprender que la familia Fortuna, inmersos en un tiempo y en un espacio determinante, ocultaran el embarazo indeseado de Gloria en lugares de las grandes

urbes, como Vallecas, donde la modernidad aún se resistía a penetrar en el tejido social de los años noventa.

Y, por supuesto, serán esos espacios narrativos, los barrios de la periferia madrileña, los que caractericen la narrativa de Elvira Lindo, quien al modo galdosiano posee una voluntad decidida de ofrecer un relato realista de estos espacios, bien a través de la voz narrativa, bien trasladando su visión particular a la boca de sus personajes. La escritora, que también se crio en un barrio de la periferia madrileña, Moratalaz, observaba en su juventud un Madrid que sentía lejano tras la autopista M-30. Esa visión fronteriza y lejana la proyecta sobre Ramón Fortuna en el pasaje en que la voz narrativa relata cómo el muchacho contempla las luces de la noche madrileña desde la lejanía del Parque de las Tetras en su barrio. Pero también pondrá en boca de sus personajes una visión crítica hacia la condescendencia con que desde los espacios céntricos se ha mitificado por exótica la vida de la periferia. Lo podemos observar en el pasaje en que Marcelo Román recuerda su vida anterior en Vallecas y, en concreto, una ocasión en que escuchó al alcalde Tierno Galván decir que «su lugar favorito de Madrid era el Bulevar de Vallecas» (Lindo, 1998, p. 58), unas palabras que el joven Marcelo no creyó sinceras, sino que interpretó como una estrategia política para ganarse el aprecio, y el voto, del sector popular de la ciudadanía madrileña desatendiendo por completo las necesidades básicas, como la seguridad y la calidad de vida, de los habitantes de esos barrios.

Para concluir, hablaremos de la representación de las voces en el relato, es decir, de la participación de los personajes. En *El otro barrio* podemos encontrar diversos modelos de discurso directo, discurso indirecto, discurso indirecto libre, monólogo interior y psiconarración. Veamos a continuación algunos ejemplos de estos recursos narrativos.

Por un lado, el discurso directo reproduce la literalidad de las palabras del personaje de tal modo que podemos identificar su identidad diferente a la voz del narrador (Cabo y Rábade, 2006, p. 218). Este recurso lo podemos encontrar en los diálogos entre los personajes de *El otro barrio* que son plasmados literalmente en la narración, como es el caso de la conversación que mantienen la psicóloga del centro de menores y Ramón Fortuna. La psicóloga le formula la siguiente pregunta: «¿Te hubiera gustado tener un pene más grande?». Ramón Fortuna contesta: «Tampoco es que lo tenga tan pequeño» (Lindo, 1998, p. 17).

Sin embargo, en la misma conversación encontramos también un ejemplo de discurso indirecto libre, el cual reproduce, según Cabo y Rábade (2006, p. 222), la interioridad psicológica del personaje desde la perspectiva y el lenguaje del narrador. Podemos verlo cuando, tras la pregunta que la psicóloga le lanza a Ramón sobre el tamaño de su pene, la voz narrativa reproduce, adentrándose en el pensamiento del protagonista, su opinión acerca de esa cuestión y de las técnicas que emplea su psicóloga: «Qué pregunta. El cien por cien de los tíos de su clase le hubieran respondido lo mismo. Ramón no ha conocido a ninguna otra psicóloga, pero desde luego la suya sólo se lleva las cosas a ese terreno» (Lindo, 1998, p. 17).

Muy similar al recurso anterior está el discurso indirecto, que se caracteriza por renunciar a la literalidad de las palabras del personaje, es decir, «el narrador da cuenta del contenido de un enunciado ajeno, pero desde su propio sistema de referencias y desde su propio lenguaje» (Cabo y Rábade, 2006, p. 218). En el mismo pasaje de la charla con la psicóloga del centro, ésta le pregunta sobre si su orfandad paterna le ha condicionado de algún modo a lo largo de su vida: «¿Te hubiera gustado que tu padre viviera, Ramón?» (Lindo, 1998, p. 17). A esa pregunta no responde la voz del personaje de Ramón, sino la

propia voz narrativa a través de un lenguaje y un léxico distinto al del protagonista: «Tampoco sabe qué responder a eso. Su padre es una foto en el cuarto de la tele, el hombre sonriente vestido de maquinista...» (Lindo, 1998, p. 18).

Veíamos que Sonia Sierra Infante (2009) señalaba en su tesis doctoral que en *El otro barrio* Elvira Lindo optó por un narrador extradiegético aunque había una frecuente presencia de monólogos interiores (p. 58). El monólogo interior reproduce un discurso no pronunciado por el personaje y que, por tanto, no tiene un destinatario concreto, por lo cual no sigue el rigor expresivo y gramatical, y sus reflexiones estarán marcadas por una estructura fragmentaria y una sintaxis elemental. Este tipo de discurso surge a finales del siglo XIX y principios del XX con el influjo de las teorías psicológicas sobre aquellos procesos mentales que no son conscientes, en concreto el denominado «flujo de conciencia»¹⁰⁰ (Cabo y Rábade, 2006, p. 219).

En esta novela de Elvira Lindo no es, precisamente, un recurso recurrente a la hora de reproducir el pensamiento del personaje. Sí lo son, en cambio, el «monólogo indirecto» o «psiconarración» y el «discurso directo libre». Veamos algunos ejemplos.

En cuanto al «monólogo interior indirecto o psiconarración», definido por Valles Calatrava (2008, p. 176) como «una exploración» llevada a cabo «por el narrador y en tercera persona, del universo mental del personaje», podemos hallar una muestra en el momento en que Ramón Fortuna es consciente de que ha matado a Kevin, el perro de las Eche, al arrojarlo por las escaleras. La voz narrativa reproduce en tercera persona la lástima y el arrepentimiento que el personaje siente: «Inexplicablemente, piensa, sintió una lástima muy grande. Lástima por haber matado a un perro que las Eche querían tanto, y porque aun siendo un perro histérico él sólo había querido defender su casa y a su ama muerta» (Lindo, 1998, p. 48).

Por último, la presencia del «discurso directo libre» en la narración se hace de manera abrupta, introduciendo el discurso del personaje en el del narrador omitiendo la identidad del hablante (Cabo y Rábade, 2006, p. 220).

Este recurso se encuentra al final del capítulo dedicado a Vicente, el asistente social del centro de menores. Durante todo el capítulo, la voz narrativa relata en tercera persona su historia, haciendo hincapié en que haber conocido a Aníbal ha provocado el despertar de una debilidad emocional poco recomendable para su trabajo. Sin embargo, al final de ese relato se mezcla la voz narrativa con la del propio Vicente:

Ayer acompañó a Aníbal y a Fortuna a la pajarería. Había una camada de perrillos en el escaparate. Fortuna tuvo muy claro cuál quería, ya lo había elegido el día anterior: «Ese, el de la mancha canela en el ojo». Llamaron a la hermana para que consiguiera que la casa estuviera vacía, y cuando lo estuvo, los dos chicos subieron corriendo, le dejaron el perro a Gloria y bajaron también muy deprisa para no ser vistos. Fortuna había gastado sus ahorros en un perro para la vecina, pero no quiso ver su cara al recibirlo. Quiere pedir perdón, quiere ser perdonado, pero no quiere volver a ver rostros que le recuerden aquello que pasó. Y mientras los dos viven en un tiempo regalado e irreal dentro de sus propias vidas. Sin ir al Instituto, sin estar entre los suyos. *Y me llevan a su irrealidad cuando yo no soy más que un asistente social mal pagado y con un defecto imperdonable: la melancolía, que se acentúa con la cercanía de la gran fiesta de la soledad*¹⁰¹. (Lindo, 1998, pp. 115-116)

¹⁰⁰ Este concepto, explica el profesor Valles Calatrava (2008, p. 112), «es un término correspondiente a la traducción de la expresión inglesa *stream of consciousness*, que fue acuñada por W. James en un tratado de psicología de 1900 para referirse al flujo de las experiencias internas, por lo que conviene tener en cuenta su enraizamiento en las teorías psicoanalíticas sobre el inconsciente y las bergsonianas sobre el tiempo psicológico».

¹⁰¹ Las cursivas son nuestras..

4. Una vida alterada en tan sólo seis meses

Si seguimos la tipología elaborada por Fernando Cabo y María Rábade (2006), cuando hablamos de la dimensión temporal de una novela debemos tener en cuenta diversos aspectos. Los autores exponen tres dimensiones temporales existentes en toda narración: «tiempo de la escritura», «tiempo de la lectura» y «tiempo representado» (Cabo y Rábade, 2006, p. 226). Respectivamente se refieren al tiempo exacto en que se sitúa una obra y su contexto originario, el acto de la lectura de una determinada narración y, por último, aquel tiempo en el que se desarrolla una narración como tal, el tiempo de la conciencia de los personajes (Cabo y Rábade, 2006, p. 226).

Este último, el «tiempo representado», siguiendo la tipología de Benveniste, es denominado por el profesor Valles Calatrava como «tiempo figurado», pues se trata de un seudotiempo, una construcción temporal que se plasma en la ficción literaria, una imagen del tiempo generada semióticamente para ubicar en un único universo la organización temporal de un texto ficcional (Valles Calatrava, 2008, p. 99 y 202).

Dentro del propio «tiempo figurado» hallan cabida el «tiempo de la historia», entendido como la «dimensión cronológica de la diégesis o sustancia narrativa externa, el tiempo de los acontecimientos narrados, medibles en unidades cronológicas» (Valles Calatrava, 2008, pp. 202-203), y el «tiempo del discurso» o, como lo denominan Cabo y Rábade (2006, p. 232), «tiempo del relato», entendido como un tiempo lingüístico a través del cual se define el presente lingüístico con respecto al cual los hechos narrados se sitúan en el pasado y que, de acuerdo con Valles Calatrava (2008, p. 203), ofrece un orden y una selección temporal de los acontecimientos por medio de, por ejemplo, unidades tipográficas, como los capítulos.

Estas dos últimas dimensiones temporales fueron estudiadas por Gérard Genette en *Figuras III* (1972), donde analizó las divergencias que se dan entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato en relación con los parámetros del orden, la duración y la frecuencia (Cabo y Rábade, 2006, p. 227).

Con respecto a las anomalías que ocurren en el orden de los acontecimientos, Genette las denomina «anacronías», mientras que aquellas que afectan a la duración serán denominadas como «anisocronías» (Cabo y Rábade, 2006, p. 230). Por último, las anomalías en la frecuencia de aparición de un acontecimiento concreto en el relato determinarán ante cuál de los cuatro tipos que recoge José R. Valles Calatrava en su *Diccionario de teoría de la narrativa* (2002, p. 576) nos encontramos: «ulterior», «anterior», «simultáneo» o «intercalado».

Por tanto, si el «tiempo figurado» es una construcción temporal elaborada semióticamente para crear el universo de una obra de ficción, en el caso de *El otro barrio* nos encontramos ante una duración de seis meses como «tiempo de la historia». Siguiendo un orden cronológico, los acontecimientos que tienen lugar en la novela se inician un 12 de octubre y finalizan en marzo. A lo largo de la narración podremos encontrar recurrentes referencias temporales que ubicarán al lector, como las alusiones a los días que Ramón llevaba en el centro desde que ingresó tras el accidente, así como las referencias a la Nochebuena o el día de Navidad.

En cambio, el año en que ocurre no figura de manera explícita. Sí existen menciones a las películas *El fugitivo*, *Asesinos natos* o *Los puentes de Madison*, que fueron estrenadas en 1993, 1994 y 1994, respectivamente. Pero la alusión más evidente es el episodio

en que Ramón Fortuna encuentra su partida de nacimiento, donde consta que nació un 9 de marzo de 1980 y, si en ese momento tiene quince años, la historia se sitúa entre los meses de octubre de 1995 y marzo de 1996.

De este modo, siguiendo a Valles Calatrava (2002, p. 576), según el punto de vista temporal, *El otro barrio* es un «relato ulterior», es decir, «el más frecuente y construido en pasado, en el que la instancia narrativa se sitúa en una posición temporal de posterioridad a los hechos de la historia que cuenta».

Éste sería el orden lineal de los acontecimientos de *El otro barrio*, sin embargo, la autora no persigue el cumplimiento de una linealidad cronológica en su narración. El «tiempo del discurso» o «tiempo del relato» nos evidencia que la voz narrativa no relata la historia en presente, sino que, desde un presente lingüístico, se nos presentan unos hechos que ocurrieron en el pasado. De acuerdo con las explicaciones de Valles Calatrava (2008, p. 203), encontramos, como unidades tipográficas, tres partes claramente diferenciadas de la novela. La primera parte, titulada «Me sentí tan solo» consta de cuatro capítulos. La segunda, «Por fin, un amigo» contiene nueve capítulos y, por último, la tercera parte «Tengo que irme» está compuesta por seis capítulos.

De este modo, nada tiene que ver el orden cronológico de los hechos del relato base –el que ocurre entre el 12 de octubre y el mes de marzo– con el tiempo del discurso. Cabe señalar que, previo al inicio del relato base, existe un tiempo pasado al que llamaremos «tiempo cero», del que hablarán tanto la voz narrativa como los propios personajes en sus diálogos con el fin de, por una parte, aclarar información sobre la vida del personaje o, por otra parte, recordar en primera persona el tiempo pasado.

La novela tiene un inicio *in media res*, que, como sostiene Valles Calatrava (2008, p. 146) «supone comenzar el discurso narrativo en un determinado punto intermedio de la historia, generándose consecuentemente luego una retrospección analéptica explicativa». Esto se da por tanto en *El otro barrio* ya que, en el capítulo inaugural de la primera parte, la voz narrativa nos sitúa al personaje en el mes de noviembre, transcurrido poco después de un mes desde que se origina el relato base, iniciado el 12 de octubre.

Este comienzo justifica que la novela esté repleta de constantes alusiones al pasado, retrospecciones denominadas «analepsis» que ayudan a explicar y completar la historia, incorporando al texto un acontecimiento anterior al punto de la historia en el que se halla el relato en ese momento (Cabo y Rábade, 2006, p. 228).

La voz narrativa relata el pasado del protagonista por medio de un tipo de analepsis¹⁰², esta es la «analepsis mixta», un recurso poco frecuente en la narrativa contemporánea que, como sostiene Valles Calatrava (2002, p. 221), tiene su alcance anterior al comienzo del relato base, pero se prolonga dentro de éste; es decir, la voz narrativa se traslada a la celebración del carnaval en el barrio, un hecho previo al accidente que configura el relato base, y como consecuencia nos habla de la relación que existe entre Ramón Fortuna y el barrio de Vallecas así como de su orfandad paterna.

El mismo recurso lo encontramos también en el primer capítulo de la segunda parte, en el que conocemos la infancia y juventud de Marcelo en Vallecas. No obstante, siguiendo con el mismo personaje, en el segundo capítulo de la primera parte, lo primero que sabemos del abogado es que, antes del caso Fortuna, apenas tenía notoriedad en su oficio y desde el mediático caso se convirtió en lo que la voz narrativa denomina una «voz

¹⁰² Las analepsis, expone Valles Calatrava, pueden ser externas (parciales o completas) o internas. Las analepsis internas se dividen, a su vez, en internas heterodieéticas u homodieéticas, las cuales pueden ser completivas, iterativas o repetitivas. A continuación, figuran las analepsis mixtas, las heterodieéticas y, por último, las homodieéticas (Valles Calatrava, 2002, p. 221).

autorizada» (Lindo, 1998, p. 22). Por último, terminamos de construir el pasado de Marcelo Román en el tercer capítulo de la tercera parte de la novela, donde descubrimos el vínculo que existía entre su familia y la de Ramón Fortuna cuando el abogado aún era un joven de 19 años.

Del mismo modo, el pasado de Gloria lo conocemos por medio del recurso de la «analepsis mixta», tanto en el noveno capítulo de la segunda parte, cuando le cuenta a Marcelo Román que es la madre del muchacho, y en el cuarto capítulo de la tercera parte, en el que le explica a Ramón cómo se quedó embarazada.

Si la anterior analepsis se caracteriza por que la información narrada, previa al relato base, interfiere en el desarrollo del relato base, la «analepsis externa parcial» tiene como principal rasgo que la amplitud¹⁰³ y alcance¹⁰⁴ de esa información anterior al relato base no determina el discurrir de la historia en sí, sino que se caracteriza por ser una retrosección puntual con mero objetivo informativo (Valles Calatrava, 2002, p. 221). Un claro ejemplo lo hallamos en el segundo capítulo de la tercera parte, donde la voz narrativa relata la historia vital de un personaje secundario, Aníbal; un relato que ayuda al lector a construir una historia de la que solo se habían ofrecido pinceladas.

Como vemos, *El otro barrio* cuenta con diversos recursos que rompen con la linealidad temporal de los acontecimientos, como por ejemplo la «analepsis interna heterodiegética» y la analepsis interna homodiegética de tipo completiva, cuyo fin es el llenar el vacío de una elipsis temporal que en su momento fue eludida y se recupera posteriormente (Valles Calatrava, 2002, p. 221).

La analepsis interna heterodiegética es un recurso clásico en la literatura. El narrador cuenta los antecedentes de un nuevo personaje que acaba de introducir en un relato o que vuelve a aparecer en el mismo después de un periodo de ausencia (Valles Calatrava, 2002, p. 221). Esto ocurre con el personaje de Vicente, el asistente social, quien únicamente aparece en el primer capítulo de la novela sin demasiados detalles hasta el octavo capítulo de la segunda parte, dedicado exclusivamente a él, gracias al cual el lector lo conoce y entiende de dónde viene ese vínculo paternofilial que se ha establecido entre él y Aníbal.

El segundo recurso lo hallamos en numerosos momentos de la novela. Por ejemplo, el primer capítulo de la primera parte que se inicia poco menos de un mes después desde el accidente del día 12 de octubre (relato base), mientras que el segundo capítulo de la misma parte se traslada al día 22 de octubre, es decir, antes del momento con el que se inaugura la novela y posterior al relato base. Ese capítulo se abre con la primera conversación que mantienen Ramón y Marcelo, sin embargo, el diálogo ya está empezado, por lo que será a mitad del mismo capítulo cuando la voz narrativa se traslade al pasaje previo a que esa conversación se inicie, y a partir de ese momento la narración en el resto del capítulo transcurre con normalidad. De este modo, aunque de manera intercalada, el lector puede reconstruir mentalmente el transcurso de los acontecimientos siguiendo una cronología lineal.

También tiene cabida este juego en la segunda parte de la novela. Si el primer capítulo, que finaliza con Marcelo Román visitando a la familia de Ramón en Vallecas el día

¹⁰³ El «alcance» es el fenómeno que mide la distancia que separa el inicio de la anacronía del punto en el que se ha interrumpido el relato (Cabo y Rábade, 2006, p. 229)

¹⁰⁴ Se entiende por «amplitud» la duración del fragmento de la historia relatado en la anacronía (Cabo y Rábade, 2006, p. 229).

22 de octubre –recordemos, el día en que se reunieron por primera vez–, el segundo capítulo narra el momento en que el 12 de octubre Ramón baja desde el Parque de las Tetras hacia su casa, donde se encontrará con la policía y la masa de gente consternada por el accidente, y tras conocer al completo la historia de aquel fatídico día, la voz narrativa regresa, para concluir el capítulo, al mismo día 22. A continuación, en el tercer capítulo, la voz narrativa regresa al pasado y descubrimos cómo fue la llegada de Ramón a su habitación del centro de menores, donde conoce a Aníbal.

El último tipo de analepsis que encontramos en *El otro barrio* aparece precisamente en el último capítulo de la novela. Ésta es la analepsis interna homodiegética de tipo repetitiva, cuya característica reside en que el mismo relato base alude a su propio pasado, redundando, por consiguiente, en uno o varios acontecimientos (Valles Calatrava, 2022, p. 517). Esto lo hace Ramón Fortuna en el último capítulo. Lo que ocurre en este capítulo será analizado de manera pormenorizada más adelante, pero Ramón Fortuna, hablando con Marcelo Román, hará alusión al inicio del relato base, el día 12 de octubre, para confesarle que él fue el culpable de la muerte de su vecino el gordo, pues debido al desinterés por parte de la familia del vecino este hecho no fue investigado.

La voz narrativa también juega en la narración con los saltos al futuro. Este recurso recibe el nombre de «prolepsis», que consiste en la anticipación de un acontecimiento que ocupa una posición posterior del tiempo de la historia (Cabo y Rábade, 2006, p. 228). Este recurso, a su vez, posee diferentes tipos¹⁰⁵, aunque en *El otro barrio* encontramos un claro ejemplo de «prolepsis interna homodiegética iterativa» (2009, p. 46).

Este recurso, prolepsis interna homodiegética, se caracteriza por aludir sólo una vez a un hecho paradigmático que sucederá después e inaugurará una serie de acciones repetidas (Valles Calatrava, 2002, p. 517). En la novela podemos ver un ejemplo de ésta en el primer capítulo de la segunda parte. En concreto, en el pasaje donde la voz narrativa expone cómo se siente Sara con respecto a la desconcertante implicación que Marcelo está teniendo con el caso Fortuna, ya que, hasta ese momento, estaba acostumbrada a que su marido no se volcase demasiado con los casos en los que se ocupaba. Esto es, sin duda, un prelude de la desconfianza de Sara hacia su marido, pues piensa que debe existir una razón que él le oculta, un posible vínculo pasado con Gloria Fortuna, que culminará en el último capítulo de la novela, cuando Marcelo y Sara mantienen una acalorada discusión. Sara se resiste a confiar en Ramón Fortuna y el muchacho advierte en ella un recelo que no logra comprender hasta que Sara, entre lágrimas, le explica a Mariano lo incomprensible que le resulta este vínculo casi familiar que se ha estrechado entre el joven y él, y no duda en decirle que sospecha que en algún momento existió una historia sentimental entre Gloria y él.

Por último, el recurso más habitual en la historia será la elipsis «implícita»¹⁰⁶, la cual, explica Valles Calatrava (2002, p. 322), carecen de «indicio alguno, por lo que la lectura debe advertir su existencia apreciando un vacío temporal o informativo». Por ejemplo, en la segunda parte de la novela encontramos un recurrente uso de elipsis im-

¹⁰⁵ El profesor Valles Calatrava recoge en su estudio seis tipos de prolepsis. En primer lugar, la prolepsis interna, que a su vez acoge las prolepsis internas homodiegéticas, que pueden ser completivas, iterativas o repetitivas. En segundo lugar, encontramos las prolepsis externas seguidas de las prolepsis homodiegéticas y su contrapunto, las prolepsis parciales. Por último, figuran las prolepsis completas (Valles Calatrava, 2002, p. 517).

¹⁰⁶ Podemos encontrar hasta cinco tipos de elipsis: determinadas, indeterminadas, explícitas, implícitas e hipotéticas (Valles Calatrava, 2002, pp. 322-323).

plícitas entre los capítulos cuarto al noveno, es decir, desde la lectura del artículo del escritor que defiende a Ramón hasta la confesión de Gloria a Marcelo sobre la verdad del nacimiento de Ramón pasando por la visita del muchacho al Hospital Gregorio Marañón y la comida en casa del abogado con Sara y su hijo Jaime. También aparece en la tercera parte de la novela, en los seis capítulos que la integran, desde la reunión de Marcelo y Gloria con la psicóloga para concretar cuándo le darían la noticia a Ramón hasta el fin de la historia pasando por el día de Nochebuena, el día de Navidad y la tensa conversación entre Gloria y Ramón tras haber descubierto éste por casualidad su partida de nacimiento.

Con todo, este análisis sobre el muestrario de recursos que Elvira Lindo emplea con respecto a la dimensión temporal en *El otro barrio* evidencia que es precisamente gracias a ellos por lo que el lector puede construir la sucesión de acontecimientos, la historia de los propios personajes, incluso aquella vida que se escapa del relato base de la novela pero configura la psicología de cada uno de ellos tal y como veremos a continuación.

5. Vallecas, barrio-personaje

En relación con las diferentes posturas teóricas y metodológicas para el estudio del espacio en la literatura, podemos encontrar en los manuales de teoría literaria algunos sumarios diacrónicos de las principales aportaciones teóricas sobre el espacio narrativo. Tanto Fernando Cabo y María Rábade en su *Manual de Teoría de la Literatura* (2006) como el profesor Valles Calatrava en su *Teoría de la narrativa* (2008) dedican extensos capítulos a la cuestión.

Ya Aristóteles hablaba del espacio literario, desde un sentido ontológico, como el «marco o lugar físico donde se desarrolla la acción» (Valles Calatrava, 2008, p. 178). No obstante, las principales aportaciones teóricas las proporcionaron diversos estudiosos a lo largo de los siglos XIX y XX.

Por su parte, en su estudio de 1937 «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», Míjail Bajtín¹⁰⁷ acuñó el concepto de *cronotopo*, entendido como la configuración tempoespacial de una historia, es decir, aunó dos dimensiones que hasta el momento habían sido estudiadas en departamentos estancos: el tiempo y el espacio narrativo; una teoría que cosechó una amplia aplicación en el contexto europeo (Valles Calatrava, 2008, p. 180).

Por otro lado, en el contexto norteamericano, Joseph Frank acuñó el término *spatial form* con el que da una mayor importancia al espacio que a la dimensión temporal de las obras narrativas en su artículo «Spatial Form in Modern Literature» de 1945¹⁰⁸ (Valles Calatrava, 2008, p. 181).

También el francés Gaston Bachelard estudió la cuestión en su obra *La poética del espacio* (1957),¹⁰⁹ donde se detuvo, por medio del concepto de *topofilia*, en las relaciones establecidas entre los personajes y los lugares que ensalzan y mitifican (Valles Calatrava, 2008, p. 183).

¹⁰⁷ Este capítulo aparece recogido entre las páginas 237 y 409 del ensayo *Teoría y estética de la novela*, publicado en español en 1989 en la editorial madrileña Taurus.

¹⁰⁸ El artículo de Joseph Frank se publicó en el número 2 del volumen 53 de la revista *The Sewanee Review* (pp. 221-240).

¹⁰⁹ Esta obra, originalmente escrita en francés, fue traducida al español por Ernestina de Champourcín para su publicación en español en la editorial Fondo de Cultura Económica de Argentina, de Buenos Aires en el año 1965.

En el contexto español, Ricardo Gullón escribió *Espacio y novela* (1980), donde repasó algunos de los espacios simbólicos más frecuentes en la narrativa y la relación metafórica entre algunos espacios con los caracteres de los personajes (Valles Calatrava, 2008, p. 184).

Por último, destacaremos las aportaciones de Gabriel Zoran en su artículo «Towards a Theory of Space in Narrative» (1984). Este teórico estableció tres niveles distintos de estructuración del espacio en relación con la organización textual de la obra, la trama y argumento, y el componente de realidad existente en esos lugares literarios, es decir, el nivel textual, el nivel cronotópico y el nivel topográfico, siendo estos dos últimos en los que nos detendremos para hablar del espacio en el que se desarrolla el argumento de *El otro barrio* (Valles Calatrava, 2008, pp. 184-185).

No obstante, aunque en España se publicaron numerosos estudios sobre el espacio en la novela, existe un vacío epistemológico en cuanto a los espacios periféricos en la ficción novelística. En un artículo pionero sobre este asunto, «La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)», David García Ponce (2015), de la Universidad de Barcelona, apunta que sería en el año 1881 con *La desheredada* de Benito Pérez Galdós cuando se constituyó el punto de partida en la novelística española en el retrato literario del extrarradio. Galdós lo hizo con el barrio Las Peñuelas, y esa tradición la siguieron escritores como Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir* (1986), Juan Goytisolo en *Fiestas* (1958), Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa* (1966) o Ignacio Aldecoa en *Con el viento solano* (1956), es decir, escritores del medio siglo que construyeron una imagen literaria de los barrios periféricos de Madrid y Barcelona, principalmente (García Ponce, 2015, pp. 72-75).

Si bien en la narrativa decimonónica se pretendía de algún modo dar a conocer esos lugares más desfavorecidos, con los escritores de mediados del siglo XX se pretendió expresar una crítica a la sociedad del momento y denunciar las desigualdades y conflictos sociales imperantes en estos enclaves urbanísticos. Con esta tendencia literaria se ofreció un importantísimo valor documental y se dejó atrás «periodos en los cuales la novela ignoraba el extrarradio», es decir, aquellos lugares que «bien sea por su ubicación o su consideración marginal no quedan dentro de la ciudad y, por tanto, su crecimiento y desarrollo no necesariamente siguen el curso de la urbe donde se ubican» (García Ponce, 2015, p. 72).

Un ejemplo paradigmático en la narrativa de finales del siglo XX es *El otro barrio*, que en esos años se trataba de un hecho diferencial pues como sostiene García Ponce (2015, p. 71), el reflejo de los espacios de extrarradio «a partir de los sesenta su presencia en la literatura será discontinua y dejarán de constituir un bloque temático». Sobre este hecho Elvira Lindo también llama la atención en el prólogo de 2019, pues reconoce que en el momento en que se publicó su primera novela para adultos, los lugares periféricos eran los grandes ausentes en las novelas que se publicaban en España (Lindo, 2019, p. 2).

Carmen Servén sostiene que la producción narrativa de Elvira Lindo «es, entre otras muchas ofertas interpretativas de la realidad, un homenaje y una crónica posmoderna de los barrios de Madrid, especialmente los barrios de extrarradio» (2012, p. 365). Por ello, cuando se publicó la novela, la crítica periodística consideró que «la vida de los barrios y de la gente común» es lo que Lindo mejor conoce (Castilla, 1998) y que Lindo destacó por su realismo al retratar la soledad y la melancolía «de la vida en la periferia» (Cruz, 1998).

Probablemente, en el caso de *El otro barrio*, la autora conociera muy de cerca el barrio de Vallecas por varias razones. Primero porque, como ella misma confesó a Amelia

Castilla (1998), pasó parte de su niñez en el barrio de la Estrella, muy próximo al escenario de *El otro barrio*. No es de extrañar, por tanto, que la propia autora se defina como una «chica de barrio» que ha conseguido llevar a la literatura una oferta de carácter local al hacer que sus personajes se muevan por el extrarradio de las grandes ciudades (Lindo, 2019, p. 2). Pero su visión de la periferia desde una óptica social y crítica se la proporcionó su oficio como reportera. Como explica en la crítica de Amelia Castilla (1998), le ayudó «enormemente mi pasado como periodista y los reportajes realizados en los distintos barrios de la periferia».

En este estudio debemos tener en cuenta las apreciaciones sobre el espacio narrativo con que la crítica especializada ha contribuido al estudio de la obra de Elvira Lindo, en general, y al análisis de *El otro barrio*, en particular. Esos estudios de cabecera serán los de William Sherzer (1999) pero, especialmente, el artículo de Carmen Servén (2012), que se centra, tal y como alude su título «Los barrios de Elvira Lindo», en el estudio de los diferentes lugares del callejero madrileño que adquieren un singular protagonismo en la narrativa de Elvira Lindo.

Los barrios, y en concreto los barrios madrileños, son una constante en la producción literaria de Elvira Lindo y, como sostiene Carmen Servén (2012) «se erige además en síntoma de la realidad social contemporánea» (p. 351). La misma autora advierte que en el retrato literario que Lindo esboza del mundo que mejor conoce conforma un «Madrid posmoderno, en que la globalización y otros fenómenos modifican el mosaico urbano» (Servén, 2012, p. 354).

Servén cita a Antonio Garrido Domínguez en su estudio «El espacio en la ficción narrativa» (1996) para advertir que en el caso de la obra de Lindo la interpretación de los espacios cobra un mayor significado «a través de su conexión con arquetipos culturales y, en definitiva, antropológicos» (como se citó en Servén, 2012, p. 353).

Por lo tanto, como sostiene Antonio G. Iturbe (2005), la escritora madrileña al seleccionar espacios de extrarradio en los que sitúa a personajes que, como en el caso de *El otro barrio*, están determinados por los arquetipos antropológicos imperantes en esos enclaves, se sitúa «a la cabeza de la novelística que rinde homenaje a los personajes anónimos de condición modesta» (como se citó en Servén, 2012, p. 354).

En esta novela, donde ya el propio título anticipa la relevancia que adquiere el espacio narrativo, el barrio principal es el Puente de Vallecas. Como en las novelas anteriores a la publicación de *El otro barrio* –las de la serie de Manolito Gafotas– esta historia transcurre en un barrio obrero. La elección de los barrios de extrarradio será una constante en sus novelas y sus guiones cinematográficos. Así, como sostiene William Sherzer, Lindo creará en su obra «a representation and affirmation of those neighborhoods that have traditionally been marginalized» (Sherzer, 1999, p. 165).

Pues bien, siguiendo la tipología de Gabriel Zoran, recogida por el profesor Valles Calatrava, el «nivel topográfico» representa una suerte de mapa virtual que incluye elementos implícitos y explícitos del mundo narrativo, los cuales son concretados por medio de oposiciones binarias (interior/exterior o centro/periferia), y destaca la importancia que adquiere el lugar, «*locus* o *topos*», entendido como la posición geográfica en la que se desarrollan unos acontecimientos en los que intervienen unos personajes (Cabo y Rábade, 2006, p. 245 y Valles Calatrava, 2008, pp. 184-189).

De este modo, podemos concretar el «nivel topográfico» de *El otro barrio* en las alusiones a los distintos lugares que se corresponden con espacios reales del barrio madrileño. Podemos identificar en el callejero madrileño ubicaciones como la calle Payaso Fofó, en la que viven Ramón Fortuna con su familia, y las Eche; también, en la Avenida

de la Albufera existió el cine Excelsior; y el Parque de las Tetras, el Parque Azorín o el Cerro del Tío Pío son enclaves fácilmente reconocibles por los habitantes de Vallecas.

Elvira Lindo lleva a la literatura lugares como el Bulevar de Vallecas, el bar Los Asturianos, el quiosco El Depósito, incluso un restaurante de comida china cercano al Bulevar, La Casa del Dragón. Sin embargo, no reserva los movimientos de sus personajes únicamente a espacios del extrarradio, sino que también hallan cabida lugares más periféricos, como la barriada de Las Palomeras o, ya rozando la marginalidad, el Poblado Las Barranquillas que, aunque no se nombra explícitamente en la novela, es el referente más cercano al barrio de Vallecas donde el problema de la droga era alarmante. Del mismo modo, sitúa a personajes como Francis, El Chino y su familia en el barrio de San Blas.

La autora no se excede en nombrar explícitamente los barrios, sino que prefiere darles protagonismo a las propias calles. Lo podemos ver, por ejemplo, con el barrio de Chueca, aún un lugar marginal –aunque ubicado en el centro de la capital– en la década de los ochenta y noventa. La escritora sitúa a algunos personajes, como Aníbal y sus padres, en la calle San Marcos, muy próxima a la Plaza de Chueca, o la calle Loreto y Chicote, ubicada cerca de la famosa calle del Desengaño.

No obstante, no sólo encontramos barrios de clase humilde o del extrarradio de Madrid. Por un lado, hay lugares que están a medio camino entre los espacios periféricos, donde se ubican las clases populares, y los barrios pudientes. Algunos ejemplos serían el barrio de Tetuán, donde las Eche tenían un piso al que se fueron la familia Fortuna hasta que Gloria diera a luz a Ramón, o el barrio de Las Matas (en Las Rozas), donde finalmente Ramón vivirá con el resto de sus compañeros del reformatorio en una casa-taller.

Por otro lado, hay referencias a barrios céntricos o urbanizaciones donde se asientan las clases sociales de más alto estrato, como el barrio de Chamberí, de donde procede Sara; el barrio del Retiro, donde está el Hospital Gregorio Marañón en el que Valentín estuvo ingresado hasta recuperarse del accidente; la urbanización Molino de la Hoz (también en el distrito de Las Rozas) donde residen Marcelo y Sara. Además, aunque no se nombra, el barrio de Salamanca también tiene cabida en la narración. En el pasaje en que Gloria acude al bufete de abogados donde trabaja Marcelo para contarle el secreto sobre su embarazo, deciden charlar con mayor comodidad en el pub Dickens que, como relata Luis Carandell en un artículo del 28 de octubre de 2001 en *El País*, «estaba situado frente a las fachadas de la calle del General Pardiñas», conocido en la década de los setenta por ser un lugar de encuentro y tertulia nocturna entre periodistas y escritores (Carandell, 2001).

Con todo, el nivel topográfico en la novela de Lindo está caracterizado, sobre todo, por la oposición binaria de centro/periferia de la ciudad madrileña. Sin embargo, en cuanto al «nivel cronotípico», aquel en el que se integran espacio y tiempo, y al ámbito de actuación, entendido como un espacio en el que los personajes se sitúan y desplazan e incluso puede presentar una relación metonímica con el protagonista, bien proyectando en el personaje los rasgos de ese espacio o buscando el contraste (Valles Calatrava, 2008, pp. 191-193), el barrio de Vallecas sería el ámbito de actuación principal en el que se mueven los individuos de *El otro barrio* especialmente por la relación metonímica que mantiene con los personajes.

Este es un lugar que, a medida que transcurre la acción, roba el protagonismo a los propios personajes y Ramón Fortuna representa una extensión del propio barrio (Sherzer, 1999, pp. 164-170).

Esta relación con el barrio no sólo se da en el caso de Ramón Fortuna, sino que Marcelo Román, tras haber prosperado y salido de Vallecas, se niega a regresar, por lo que

el abogado representaría todo lo opuesto al sello de identidad de su barrio. Incluso para los personajes que sí residen allí, éste es un símbolo de la limitación de sus vidas, como ocurre con Gloria, quien a sabiendas de ello y de cómo esas restricciones culturales y económicas determinaron su vida, desea sacar a Ramón de Vallecas (Servén, 2012, pp. 358-359).

Desde un lado más político y comprometido, característico de la novela social de los escritores del Medio Siglo, la representación del extrarradio en la literatura posee un fuerte componente crítico con los problemas que acaecen en las zonas más olvidadas de las grandes ciudades (García Ponce, 2015, p. 72).

Un claro ejemplo de ello es el episodio en que Ramón, a la vista de lo que ha ocurrido con Valentín, Jessi, Milagros Eche, Kevin y su vecino el gordo, huye hacia la cima del Parque de las Tetas preso de un estado de enajenación. Durante su huida esquivó a la gente que salía del cine Excelsior. Entonces, el hecho de que la gente del barrio viera a un muchacho corriendo despavorido como si se tratara de un delincuente, no causaba mayor impresión probablemente por la familiaridad con ese tipo de problemas sociales en Vallecas: «Probablemente a nadie le extrañó aquella carrera. Cuando un chico corre de esa manera o bien ha robado un bolso o bien pierde el autobús o ha tomado algo. Ninguna de las tres cosas son extrañas en el barrio» (Lindo, 1998, p. 50).

Y, por último, no debemos olvidar que, al final de la historia, se desvela el doble sentido que cobra el título. Hasta el último párrafo, «el otro barrio» podría hacer referencia exclusivamente a la alteridad de los habitantes de Vallecas desde la mirada de los vecinos ajenos al barrio. El sentido al título se lo dará precisamente Marcelo Román en las líneas que cierran la historia, pues es en ese momento cuando se siente próximo a Ramón Fortuna y, por ende, más cercano que nunca al barrio de Vallecas, el que para él siempre representó la otredad a la que no quería acercarse. Sin embargo, haber conocido a Ramón también le ha permitido reconciliarse con sus orígenes y su pasado, encarnados en la figura de su padre. Por eso Marcelo Román habla de «los ecos que nos llegan desde el otro barrio» (Lindo, 1998, p. 174), el otro barrio, también sinónimo del más allá (Servén, 2012, pp. 358-359).

5.1. La identidad de barrio

En el prólogo de 2019, la autora reconoce la importancia que tiene para ella el personaje de Ramón Fortuna en el conjunto de su obra. Y además admite que existe un vínculo muy estrecho entre ella y el personaje: «Ramón Fortuna fue esencial en mi experiencia de creadora de personajes, un chaval tan de su barrio y, al mismo tiempo, algo ajeno al mundo que le tocó en su suerte. Como yo» (Lindo, 2019, p. 2).

Veamos, a continuación, algunos de los aspectos más significativos del protagonista de esta novela, especialmente aquellos que están estrechamente ligados al espacio en el que habita.

Desde la perspectiva narratológica, el personaje de Ramón Fortuna es descrito mediante una caracterización directa, es decir, mediante una descripción estática de los atributos físico, psíquicos y ético-morales, construyendo así una radiografía operativa de su personalidad (Valles Calatrava, 2002, p. 252). En el citado prólogo de la autora, Lindo lo describe como un chico «no muy espabilado» y «poco popular» (Lindo, 2019, p. 1). Sin embargo, en la novela, no es el propio personaje el que se describe a sí mismo por medio de una autocaracterización, sino que serán otras entidades, como la voz narrativa u otros personajes, quienes describan a Fortuna a través de la denominada heterocaracterización

a su vez mediante una caracterización diseminada, es decir, efectuada en diversos fragmentos discursivos a lo largo del relato (Valles Calatrava, 2002, p. 252).

Desde el mismo enfoque, en el caso de Ramón Fortuna, la atribución de un nombre propio posee una función medular en la configuración de su personalidad. Podemos citar la reflexión del escritor Antonio Muñoz Molina que aparece en «El personaje y su modelo»¹¹⁰ dentro del ensayo *La realidad de la ficción*. Unos fragmentos de este texto los recoge Enric Sullà en *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (2006), entre los cuales observamos que el escritor jienense considera que si un creador dota a su personaje de la identidad que ofrece el nombre propio, éste debe contener en sí mismo y definir al propio personaje, pues «el nombre es el núcleo y la cifra de identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente» (Muñoz Molina, 1996, p. 316).

Si el *Diccionario de la Lengua Española* define «fortuna», en su primera acepción, como «encadenamiento de los sucesos, considerado como fortuito»¹¹¹, en el caso de Ramón, llevar el sustantivo Fortuna por apellido engloba y define al personaje desde un rasgo esencial en la literatura de Lindo, la ironía.

El hispanista William Sherzer sostiene que tanto Ramón Fortuna como el resto de los personajes poseen los caracteres del denominado «personaje-clase», característicos de la novela social de los años 60 (Sherzer, 1999, p. 164). Esta tipología la estudió ampliamente Pablo Gil Casado en *La novela social española (1920-1971)* (1973)¹¹², donde expone que el personaje-clase aunque represente una personalidad propia refleja el modo de vida del grupo social del entorno en el que habita hasta convertirse en un símbolo representativo:

En el segundo caso tenemos un personaje principal (o personajes) que aparecen formando parte de un sector de la sociedad, y aunque tenga personalidad propia, es reflejo de las idiosincrasias del grupo en cuyo ambiente se mueve, convirtiéndose en un símbolo representativo o 'personaje-clase'. (como se citó en Sherzer, 1999, p. 164).

Por tanto, Ramón Fortuna representa ese arquetipo de «personaje-clase» hasta que el protagonismo se lo roba el propio barrio de Vallecas, especialmente por la importancia que cobra en boca del resto de personajes. Los demás actores asumen diversas actitudes hacia el barrio y, de manera significativa, aquellos que trataban de negar el control que el espacio ejercer sobre sus vidas, como es el caso de Marcelo Román o Gloria Fortuna (Sherzer, 1999, pp. 164-165).

No obstante, el rasgo más llamativo sobre el que se detiene Sherzer (1999) es el condicionamiento que los factores socioculturales y económicos del barrio ejercen sobre Ramón Fortuna, es decir, la alienación del personaje con respecto a Vallecas. Sherzer (1999, p. 170) observa un primer síntoma de alienación en el primer capítulo, donde la personalidad de Ramón no aparece explícitamente descrita, sino que su carácter es el reflejo de su entorno, por lo que Ramón se convierte en una extensión de Vallecas y, de este modo, asume su papel como adolescente de barrio. Y aunque Ramón sintiera en ocasiones que la sobreprotección de «las madres» limitase su libertad de acción y movimiento, sentía que en aquel escenario «el mundo era armónico» (Lindo, 1998, p. 14).

¹¹⁰ «El personaje y su modelo» aparece entre las páginas 29 y 44 de *La realidad de la ficción*, ensayo que Muñoz Molina publicó en 1993 en la editorial sevillana Renacimiento.

¹¹¹ Remitimos al enlace en el que consultamos la definición del vocablo: <https://dle.rae.es/fortuna?m=form>

¹¹² El estudio de Pablo Gil Casado fue publicado en 1973 en la editorial barcelonesa Seix Barral.

Es llamativo cómo no sólo Ramón presenta esta limitación impuesta por la vida del barrio, sino que su alienación es compartida por gran parte de los habitantes de Vallecas. William Sherzer advierte este hecho en el fanatismo que los jóvenes del barrio comparten hacia su equipo de fútbol, el Rayo Vallecano, un fervor hacia sus señas de identidad que no son compartidas por los habitantes de otros barrios o incluso por aquellos que reniegan de su origen vallecano, como ocurre con Marcelo Román (Sherzer, 1999, p. 170). Lo podemos certificar en dicho pasaje de la novela: «Todos del mismo barrio, del mismo equipo y cantando a voces aquel himno a la solidaridad local: *Somos del Puente Vallecas, / no nos metemos con nadie, / quien se meta con nosotros, / ¡aúpa! / Nos cagamos en su padre.*» (Lindo, 1998, pp. 14-15).

Siguiendo con el examen realizado por Sherzer (1999, p. 171), la alienación de Ramón también es reconocible en el pasaje en que, tras el accidente el 12 de octubre, huye al Parque de las Tetras. En ese episodio, la voz narrativa realiza un retrato íntimo del personaje y expone su sentimiento de alienación. Cuando llega a la cima del Parque, Ramón se encuentra consigo mismo y reafirma su condición de chico pacífico e inocente tratando de entender que la sucesión de accidentes se escapaban de sus intenciones:

Muchas noches del verano pasado había ido con Valentín y el gordo de Minnesota a tumbarse en lo alto para sentir lo que el gordo y él habían bautizado como «la soledad cósmica». Eso hizo: se tumbó y miró al cielo. (Lindo, 1998, p. 50)

En ese instante, el personaje es consciente de su soledad y recuerda la ilustración de la novela *El Principito*, «en la que el niño aparece solo, como único habitante de su pequeño planeta» (Lindo, 1998, p. 50). Su mundo cotidiano era tan diferente al del resto de la ciudad que contemplaba desde aquella cima, que cuando miraba al horizonte no podía sino sentir lo condicionada que estaba su vida en Vallecas y lo lejana que sentía la urbe madrileña:

Las luces de Madrid, allá abajo, le enviaban destellos, también le llegaba el rumor lejano de los ruidos de la ciudad, pero todo resultaba mucho más hostil sin el abrigo envolvente y mágico de las noches de verano, y el ruido de los vecinos que tomaban copas hasta las tantas en el Mirador. Ahora, sólo frío, noche y soledad. (Lindo, 1998, p. 50)

Según Sherzer (1999, p. 171), ésta es una figura clásica en la literatura moderna. Un caso paradigmático es el de Manolo, el *Pijoaparte*, el personaje de la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* (1966). Este personaje arquetípico reconoce su marginalidad y las limitaciones que su espacio le imponen con respecto a una ciudad que, contemplada desde un lugar alto y lejano, representa lo inalcanzable:

One of the direct utilizations of the scene in Spanish literature is Juan Marsé's rendition of Balzac's Rastignac, when Manolo, el *Pijoaparte*, stands above Barcelona, preparing to make his entry into the city in the manner of Rastignac, at the end of *Le Père Goriot*, defying Paris from on high with his «à nous deux maintenant». (Sherzer, 1999, p. 175)

Existen otras escenas en las que el protagonista evidencia la imposibilidad de desligarse de esa identidad que el barrio de Vallecas le ha impuesto, como si se tratara de un sello grabado a fuego que jamás pudiera borrar. En el quinto capítulo de la segunda parte, Marcelo Román saca a Ramón del centro de menores y lo lleva a merendar a una cafetería Vips. Allí, el protagonista ve a unos muchachos radicalmente diferentes a los jóvenes que pasean por las calles de su barrio y que, probablemente, representarían para Fortuna la libertad de no verse atado a las convenciones muy arraigadas y limitantes de los lugares periféricos:

No eran los macarras que él se veía obligado a soportar en el Instituto, ni eran *skin heads*, ni eran pijos, ni eran del tipo de su amigo Valentín o del suyo. Eran otra cosa difícil de definir. De la gente que hace su vida y que se divierte y que a lo mejor también tocaban en un grupo. (Lindo, 1998, p. 89)

Sin embargo, en ese momento de enajenación, mientras observa a unos muchachos que representan una *rara avis* para el protagonista, se topa con la imagen de sí mismo, reflejada en el espejo que había frente a él, a espaldas de Marcelo Román, y vuelve a tomar conciencia de quién es él y de dónde procede:

Parece que las cejas y los ojos, un poco juntos, los labios demasiado carnosos, la cara de osito bueno, como decía su hermana, parece que todo eso le delataba. Soy Ramón Fortuna, el de la calle Payaso Fofó, la víctima social. (Lindo, 1998, p. 90)

Algo similar ocurre en el séptimo capítulo de la misma parte. Tras la visita a Valentín en el Gregorio Marañón, Marcelo invita a Ramón a comer en su casa en la Urbanización Molino de la Hoz. Allí, Ramón descubre que el mundo que él conoce no representa la totalidad de la realidad. A través de la voz narrativa vemos cómo Ramón observa la decoración de la casa de su abogado y la confronta con la estética de las casas de su barrio, que bien podría representar el paradigma de los hogares de clase obrera en las grandes ciudades españolas:

El salón de la casa de Payaso Fofó se ahogaba en muebles de madera oscura que parecían reventar las paredes, ser más grandes que la propia habitación. Había un sofá, tres sillones, una mesa con seis sillas también de madera oscura con el respaldo altísimo, había cinco volúmenes de *Las grandes maravillas del mundo*, y una enciclopedia de cocina que Gloria y él habían comprado a su madre para su santo, y una colección de novelas policíacas que su hermana devoraba siempre que se quedaba en casa, que era siempre que no estaba en el trabajo. Había pañitos, había jarrones, ceniceros de plata, ceniceros de cristal, una fila de elefantes, otra fila de jirafas, había tres alfombras, y una de ellas se quedaba levantada para que se pudiera abrir la puerta, en invierno había dos calefactores de esos que sueltan aire caliente y en verano dos ventiladores. Y un sitio para la televisión, que en los primeros años de Ramón era pequeña, y luego más grande, y luego más grande, y parecía que la tele iba ganándole sitio a la estantería hasta que todo el espacio fuera para ella sola. Había tantas cosas que lo difícil era que a uno le dejaran aire para respirar. (Lindo, 1998, pp. 109-110)

Lo que Ramón Fortuna sentía era una sensación de ahogo, una angustia que era compartida por los vecinos del barrio, por eso era costumbre salir al balcón de las casas a la hora del atardecer, no para contemplar el paisaje, sino para respirar «porque todas las casas de los vecinos eran iguales a la suya, y las casas de sus amigos también» (Lindo, 1998, p. 110).

El mundo de Ramón Fortuna no solo era limitado, sino que tampoco le proporcionaba intimidad:

Si echaba el cerrojo llamaban veinte veces: «No abras, hijo, no hace falta, sólo quería saber si estabas bien». Por la noche, cuando ya las tenía a las dos acostadas y bien dormidas, Ramón sentía la libertad de meter la mano debajo del pijama y sentirse libre. (Lindo, 1998, p. 110)

En contrapartida, la voz narrativa describe cómo era a los ojos de Ramón Fortuna la casa de Marcelo. Lo que más le llamó la atención era el imperante color blanco que, a diferencia de la oscuridad de los muebles de su casa, le proporcionaba una sensación muy

distinta a la claustrofobia de su casa. Entonces, cuando por un momento Ramón se sintió parte de este nuevo mundo recién descubierto, vuelve a tomar conciencia de su alienación con su barrio de origen a través del elemento del espejo, una vez más: «Se miró en el espejo del pasillo. El pelo un poco tieso, los ojos redondos, muy juntos, la misma cara de pardillo que siempre. No había manera, seguía siendo Ramón Fortuna, el asesino de Payaso Fofó» (Lindo, 1998, p. 111).

Y cuando parecía que el muchacho jamás podría desligarse de su identidad vallecana, se nos revela en el capítulo que cierra la novela un nuevo Ramón «que anda ligero cruzando la urbanización de Molino de la Hoz camino de la casa de Marcelo Román», como un joven que «no parece Ramón Fortuna» (Lindo, 1998, p. 161).

El nuevo Ramón se ha desvinculado de las limitaciones que le imponían el sello de barrio. Un primer paso para ello fue poner distancia entre su nueva vida y la sobreprotección de las mujeres de su vida. Ahora vive en una casa-taller de Las Matas junto con Silvester y Aníbal, y mientras estudia informática cuida de un anciano y su perro. Sin embargo, a Gloria no le convence que Ramón haya escogido ese plan de vida porque no era ni un delincuente ni un chico abandonado:

A Gloria no le ha acabado de gustar este plan de vida, dice que la casa-taller está bien para los chicos que han cometido un delito o que tienen que regenerarse pero que Ramón ni lo uno ni lo otro. Que a lo mejor en vez de regenerarse, degenera. (Lindo, 1998, p. 163)

Cuando Ramón llega a casa de Marcelo le entrega una antología de casos criminales que él mismo había confeccionado y Aníbal había encuadernado. La tituló *Criminales en serie* e iba precedida por un poema escrito por él. La reunión entre ambos es interrumpida por Sara, en quien observaba un atisbo de desconfianza que no terminaba de comprender. El matrimonio tenía prevista una cena con amigos, pero a última hora, la canguro que se haría cargo de Jaime les comunica que no podrá cuidar del niño. De este modo, probablemente para ganarse la confianza de Sara, Ramón se ofrece como canguro de Jaime para que así puedan asistir a la cena. La pareja se encerró en el salón y discutieron acaloradamente porque «ella no ponía la mano en el fuego por un chico que había demostrado ser muy inconsciente, muy atolondrado» y, especialmente, porque no entendía que, habiendo acabado el trabajo, siguiera mostrando interés hacia el chico: «qué interés tienes ahora en continuar la relación, es un interés por el chico o por alguien más» (Lindo, 1998, p. 171).

Ramón, que lo había escuchado todo, trató de mostrarse comprensivo con Sara. Sin embargo, en ese ejercicio de comprensión y bondad, Marcelo «lo vio ahora como la primera vez que fue a visitarlo, de pronto había desaparecido todo el empaque, toda la seguridad con que había entrado esa tarde en su casa» (Lindo, 1998, p. 172).

Es decir, volvió a ver a Ramón Fortuna como el chico solitario de Vallecas, y Fortuna, probablemente consciente del mensaje que traslucía en los ojos de Marcelo, reafirmó su nueva identidad construida lejos del sello vallecano. Por eso justifica la desconfianza de Sara y le confiesa que «al gordo lo maté yo», de este modo, Ramón Fortuna esquivaba lo que hubiera sido un retorno a su identidad anterior, alienada con su barrio y condicionada por un entorno asfixiante: «Ahora estoy donde tengo que estar, no soy mejor que los tíos que viven conmigo: no sé quién es mi padre y maté a una persona» (Lindo, 1998, p. 173).

No nos detendremos demasiado en los aspectos narratológicos del resto de personajes porque, como ocurre con Ramón Fortuna, responden a la tipología de *personaje-clase* que ya apuntó William Sherzer en su artículo. Sí diremos sobre Marcelo Román que

es presentado ante el lector mediante una heterocaracterización diseminada, pues sus rasgos psíquicos, éticos y físico son ofrecidos por entidades como la voz narrativa en diversos fragmentos a lo largo de la novela (Valles Calatrava, 2002, p. 252).

Serán diversos los aspectos que articulen el análisis de este personaje, sin duda, uno de los más interesantes de la novela, como sostiene Sonia Sierra (2009, p. 59). Si bien Ramón Fortuna mantiene un estrecho vínculo con la autora, tal y como ella revelaba en su prólogo de 2019, Marcelo Román ha sido interpretado por la crítica especializada como una antítesis de Lindo. William Sherzer advierte que Lindo se distancia de este personaje porque mientras que la autora atesora en su memoria la vida del barrio obrero en el que se crio como un tesoro que ha determinado su carácter, Marcelo Román huye de sus recuerdos en Vallecas, y la posibilidad de salir del barrio es para él su tabla de salvación (Sherzer, 1999, p. 170). A continuación veremos cómo este personaje presenta particularidades muy interesantes para nuestro análisis, como la condición de sentirse doblemente excluido, el alejamiento de sus raíces y todo lo que esa toma de distancia conlleva y el proceso paulatino de reconciliación con sus orígenes.

Tras el primer encuentro que Marcelo tiene con Ramón Fortuna, el abogado va a Vallecas a hablar con Gloria y su madre. Ese retorno llevará a Marcelo a recordar su pasado en el barrio, aunque esa rememoración implicara volver a una «vida anterior a la que no le apetecía demasiado acercarse» (Lindo, 1998, p. 55), pues él siempre se sintió disidente en su lugar de origen. Nos explica la voz narrativa que Marcelo «desde muy joven se sintió ajeno» con respecto al llamado «sello del barrio», que en cambio define a Ramón Fortuna (Lindo, 1998, p. 55).

Cuando Marcelo era niño vivía en una corrala en la calle Martínez de la Riva, un lugar en que «todos los vecinos sabían lo que se cocinaba en las casas de al lado, por el olor, por las paredes de papel y por la cercanía física, que hacía que se odiaran y se necesitaran a diario» (Lindo, 1998, p. 55). Precisamente a través de la dureza con que la voz narrativa relata los recuerdos infantiles de Marcelo Román entendemos que desde pequeño sintió la vida del barrio como algo ajeno a él. Por lo que, refugiándose en el estudio, se marcó como meta huir de la escasez económica que había determinado su infancia y adolescencia, huir de la inexistente intimidad y de que las problemáticas sociales, como la cuestión de la droga, determinara el resto de su vida si decidía permanecer en Vallecas:

El olor de la coliflor recocida que inundaba la escalera de su casa; los domingos por la tarde en el barrio, sin un duro, estudiando en un cuarto desde el que se oía la televisión de sus padres, la radio del de al lado, los gritos del de arriba, y los polvos del de más allá, y la vergüenza por ser el chaval formal, el que quiere hacer carrera, el que no se droga. (Lindo, 1998, p. 56)

Por todos estos motivos, cuando Marcelo regresa a Vallecas por el caso de Ramón Fortuna se siente como un exiliado que regresa a la tierra abandonada de la que ya no recuerda nada: «[...] era como uno de aquellos hombres de principios de siglo que tomaban un barco y amanecían al cabo de un mes en un continente distinto, sin amigos ni familia, dispuestos a aprender de nuevo a hablar y sonreír» (Lindo, 1998, pp. 57-58).

Sin embargo, no sólo el relato de Vallecas se hace más duro cuando Marcelo Román acapara el protagonismo en la novela (Sherzer, 1999, p. 172), sino que también adquiere una visión crítica. El personaje del abogado es, según Sonia Sierra, el paradigma ideal para la desmitificación de la imagen bucólica de los barrios periféricos que tan difundida ha sido por algunos representantes políticos, principalmente progresistas. Y lo

vemos, como ya hemos comentado, en el pasaje en que desmonta los argumentos del entonces alcalde Tierno Galván, que haciendo alarde de una preocupación impostada por la vida de la periferia habla de Vallecas como un territorio mítico. Sin embargo, Marcelo Román critica la idelización que el alcalde hacía del barrio exponiéndole al lector todos aquellos problemas que padecen los habitantes de los territorios olvidados de las grandes ciudades:

En una ocasión oyó a Tierno Galván, cuando era alcalde, decir que su lugar favorito de Madrid era el Bulevar de Vallecas.

Muy bien, pensó Marcelo, váyase a vivir allí, ¿no le gusta tanto? Váyase a uno de los pisos que lo rodean, cámbielo por su pisazo del centro; que se vengan todos a los que se les llena la boca con «lo popular», porque el que es de aquí, en cuanto consigue un poco de dinero se larga a un lugar más ancho, a una casa con portero físico, sin patios interiores donde te ves obligado a saludar a un tío enfrente en pijama o donde puedes contar en las cuerdas de la ropa las veces que se ha cambiado la vecina de bragas, a un portal donde no se te meta un yonqui a ponerse lo suyo o tres chavalitos a pasarse una tarde de domingo dando por culo. (Lindo, 1998, p. 58)

Además, Elvira Lindo tampoco idealiza la huida de Marcelo, sino que hace un retrato realista que bien podría corresponderse con el sentimiento de muchos jóvenes de estos lugares periféricos que batallan para que el barrio no se imponga sobre sus proyectos de vida. Como apuntó Sherzer (1999, p. 172), Lindo refleja la salvación de Marcelo en la huida de una zona empobrecida de Madrid al estilo de la literatura y el cine estadounidense en que los personajes del barrio neoyorquino de Brooklyn huyen de la periferia para labrarse un futuro mejor.

Una de las vías de escape de Marcelo fue, además de convertirse en abogado, iniciar un noviazgo con Sara, con quien se acabaría casando y teniendo un hijo. Sara era una chica de un barrio burgués, la antítesis a lo que había sido su vida hasta entonces: «[...] una mujer preciosa, del barrio de Chamberí, del centro» (Lindo, 1998, p. 56), y con ella construyó una vida que nada tiene que ver con Vallecas: «[...] una casita adosada en una urbanización de las afueras. No había vuelta atrás» (Lindo, 1998, p. 56).

Sin embargo, su distanciamiento con respecto a sus raíces tuvo serias consecuencias que sumirían a Marcelo en un silencioso arrepentimiento. Cuando su padre enviudó, la relación entre padre e hijo terminó por enfriarse. Además, Sara se negaba a seguir la tradición de pasar los domingos en Vallecas. Y el padre de Marcelo cada vez que visitaba a su hijo, se sentía fuera de lugar:

[...] en los últimos dos años de vida de su padre, los encuentros entre padre e hijo se habían producido en visitas esporádicas de Marcelo a la casa-vagón, en las que todo era invariable: un abrazo emocionado al principio y acto seguido nada que decirse. (Lindo, 1998, p. 56)

Por eso, desde que su padre murió, ya nada había que le hiciera regresar a Vallecas: «Ya lo sabes, desde que murió mi padre, no hay nada que me una a mi barrio, ni tengo trato con la familia, tampoco lo tenían ellos en su momento. Esas cosas no se pueden inventar» (Lindo, 1998, p. 100).

Sin embargo, sería la llamada telefónica de Gloria pidiéndole que, por el pasado familiar que les unía, se hiciera cargo del caso de su hermano. Aunque al principio Román evitó hacerse cargo de la defensa del chico porque su especialidad eran los asuntos fiscales, Gloria le diría algo que iniciaría en el personaje un proceso, no sólo de reconciliación con su pasado, sino de autodefinición, como advierte Sherzer (1999, p. 172). Las palabras de

Gloria Fortuna fueron: «Me da igual, eres un abogado, eres hijo de Román, y para mi madre eso ya es una prueba de que el niño estará en buenas manos. Te lo pido por la amistad que tuvieron nuestros padres» (Lindo, 1998, p. 61).

El padre de Marcelo y el padre de Ramón no sólo trabajaban como ferroviarios para Renfe, sino que les unía una amistad y una afinidad política inquebrantable: «Fue muy amigo del padre del chico, de Mariano Fortuna, compañero de trabajo y de clandestinidad sindical. Recuerda que su padre hablaba del amigo Fortuna, de su honestidad, de su camaradería. Valores antiguos» (Lindo, 1998, p. 55). Y, a partir de entonces, la imagen de Vallecas que había desaparecido de los recuerdos de Marcelo Román va recuperando la nitidez.

Por estas circunstancias, la crítica ha observado el retorno de Marcelo no sólo como una tarea de su oficio, sino como un proceso de realización personal, para tratar de enmendar el haberle dado la espalda al ambiente de su niñez (Sherzer, 1999, p. 172).

No obstante, la implicación con que Marcelo acomete la tarea de defender a Ramón Fortuna sorprende de cierta manera a Sara, acostumbrada a que su marido, en quien veía una fría personalidad, no se volcara emocionalmente con ningún caso. Sin embargo, en el siguiente párrafo, Marcelo explica que si se muestra tan implicado es porque el muchacho, Ramón, le ha hecho conectar con su pasado, que creía borrado:

Bueno, los recuerdos materiales sirven para evocar a los muertos. Una casa, una calle, ahí está toda una vida. Yo no tengo nada de eso, lo poco que tenían mis padres desapareció. Yo pensé que se podía vivir una tristeza sin recuerdos. Pensar en mi padre, echarlo de menos, pero no vincular eso a mi propia infancia, a todas las cosas que viví con ellos. Porque además, ¿con quién puedo compartirlo? No hay nadie que haya estado en el mismo momento en que sucedían esas cosas, y es tan difícil contar un recuerdo sin que se tengan las mismas referencias. Por eso, cuando volví a ver a la madre de Fortuna, a su madre, me sentí obligado a rectificar, a no dar la espalda. Cuando me contaron el cariño que sentían hacia mi padre me sentí muy conmovido, aunque sea difícil de explicar, me sentí íntimamente agradecido. Porque él era un hombre reservado, ya lo sabes, pero muy sentimental, de esas personas que pasan por la vida sin hacer ruido pero que, en el fondo, se merecen que la gente repare en ellas. (Lindo, 1998, p. 101)

Para paliar esa melancolía carente de recuerdos materiales, intervendrán también en la recuperación de la memoria de Marcelo las fotografías de los padres de familia que la madre de Gloria le entrega en señal de agradecimiento por hacerse cargo del caso:

En la foto, dos hombres jóvenes andaban tomados del brazo. El más alto se podría decir que tenía un porte elegante. Llevaba un traje oscuro y una corbata de lunares. Sonreía tímidamente a la cámara. En aquel momento ese hombre que pensaba en irse a Canadá a trabajar en el negocio maderero, había ahorrado para el pasaje, tenía la promesa de un contrato y quería emprender una nueva vida en cualquier país que no fuera el suyo. No podía imaginar que días después iba a conocer a una joven de la que se enamoró tan locamente que dejó a un lado todos sus sueños para estar junto a ella. Aquel hombre era su padre. Y sin saber por qué a Marcelo se le vinieron las lágrimas a los ojos, y lloró allí, de pie, apoyado en la puerta, lloró sin hacer ruido (Lindo, 1998, p. 69)

Transcurrido el día de Navidad, cuando Marcelo va a visitar a Ramón para entregarle unos regalos y éste no le recibe porque sospechaba que su abogado sabía el gran secreto que Gloria guardaba y no se lo comunicó. Entonces, Aníbal, que fue el encargado de recibir a Marcelo le hizo entrega de una caja con fotografías de su padre, que la madre de Gloria había preparado con cariño para que las tuviera como regalo de Navidad. En esas fotos se traslucía armonía y amistad entre las dos familias: «Era una caja de cartón.

La abrió en el coche. Había un montón de fotos, todas con una pequeña explicación en la parte de atrás, escrita con una letra femenina y antigua, probablemente de la madre de Ramón» (Lindo, 1998, p. 149). En una de esas fotos Marcelo se vio con diecinueve años, algo incómodo por tener que acudir a una reunión con amigos de la familia, cuando él precisamente lo que más deseaba era desaparecer del barrio: «*En el portal de Martínez de la Riva*, en la puerta de su casa, él ya con unos diecinueve años, muy serio, molesto seguramente por tener que participar de una comida con amigos de sus padres» (Lindo, 1998, p. 150).

Hasta que, finalmente, en el último capítulo de la novela vemos cómo Marcelo ya ha recorrido todo el camino de la reconciliación no sólo con sus orígenes, sino también consigo mismo, ya sin remordimiento por haber borrado prácticamente todo recuerdo de su infancia y, por ende, de su familia. Ahora Marcelo tiene colgadas las fotografías de su padre en su despacho y la novela se cierra con un monólogo interior del personaje en el que agradece a Ramón Fortuna haberse cruzado en su camino porque, de no haber sido por el joven de Vallecas, probablemente nunca habría cerrado esa herida de su pasado que nunca llegaba a curarse del todo:

Aquella tarde, tú, Ramón Fortuna, a quien no conocía, me devolviste unos cuantos recuerdos borrados, ahora son brillantes y nítidos como esta misma tarde. Los muertos. Nos acompañan, nos ven andar ahora mismo al paso, te ven a ti, cómo te recuperas del que pudo ser tu destino, me ven a mí, adivinando a tientas el mío, ¿es que no los oyes? Son los ecos que nos llegan desde el otro barrio. (Lindo, 1998, p. 174)

5.2. En los límites de la marginalidad

Hasta ahora, hemos desentrañado las características del barrio de Vallecas a través de la mirada de dos personajes, Ramón y Marcelo. El barrio madrileño se presenta pues como un lugar periférico donde la vida avanza a un ritmo más pausado que en los barrios céntricos de la ciudad. Vallecas sufre a mediados de los años 90 el problema de la droga, la delincuencia juvenil y las limitaciones provocadas por un nivel socioeconómico bajo.

Sin embargo, la historia de Aníbal, el compañero de habitación de Ramón en el reformatorio, y uno de sus principales apoyos, refleja una vida que se inserta en los estratos más marginales de Vallecas, donde las problemáticas sociales que azotan al barrio se ven magnificadas. Veamos, pues, la historia vital de este personaje como paradigma de la marginalidad en que viven los más desfavorecidos del barrio periférico.

En el segundo capítulo de la tercera parte de la novela, Aníbal cuenta a Gloria y a su madre durante la comida del Día de Navidad en el restaurante chino del Bulevar de Vallecas la trágica historia de su corta vida.

Aníbal no recordaba haber pasado ninguna Navidad parecida a la que le estaba tocando en suerte ese año. Recordaba, nos cuenta la voz narrativa, «los cinco primeros años de su vida, que vivió con su abuela en Palomeras, y con su hermano pequeño, pero luego la abuela se murió y Ulises y él volvieron al piso de San Marcos con sus padres» (Lindo, 1998, p. 138). Es decir, la familia de Aníbal procedía también de Vallecas, sin embargo, a diferencia de Ramón Fortuna, que en el pequeño cosmos del barrio obrero vivía en un lugar céntrico, muy próximo al Bulevar tan mitificado por el alcalde Tierno Galván, Aníbal vivía en las Palomeras, una de las zonas más empobrecidas de Vallecas. El hecho de que su hermano pequeño y él vivieran con su abuela durante los cinco primeros años de su vida evidencia, en efecto, una unidad familiar desestructurada. Una vez fallece su abuela, han de regresar con sus padres en el barrio de Chueca, un enclave que, pese a ubicarse en el centro de la ciudad, en los años noventa aún padecía el problema de la droga

y la conflictividad. Aún el barrio, tan mitificado y capitalizado en la actualidad y convertido en uno de los lugares más seguros para la comunidad LGTBI, no gozaba de seguridad para el vecindario.

Recordaba Aníbal que un día de Navidad, sus padres los llevaron a él y a su hermano a un bar a comer. Allí los animaron a que pidieran todo lo que quisieran. Mientras, ellos se irían del bar para atender algunos asuntos y más tarde volverían a por ellos. Sin embargo, llegó la hora del cierre y los niños fueron, prácticamente, abandonados por sus padres:

Allí estuvieron, solos, las dos horas en las que la familia del bar estuvo comiendo. Se les oía hablar y brindar y reírse. Ulises se quedó dormido apoyado en la mesa y él se vio una película de un esclavo muy valiente que no quiere ser gladiador y se rebela contra los romanos y al final muere. (Lindo, 1998, p. 139)

Los dueños del bar acabaron llamando a la policía y los niños fueron trasladados a un hogar de acogida. Ulises tuvo la suerte de ser adoptado por una familia que le proporcionó una vida estable y segura. En cambio, Aníbal, que padecía una enfermedad que habría de acompañarle durante el resto de su vida, permaneció en la casa de acogida. No obstante, el chico volvería a vivir con sus padres, en la calle Loreto y Chicote, también en el barrio de Chueca.

Los padres de Aníbal fueron víctimas de la epidemia de la droga que se llevó tantas vidas desde los años ochenta en Madrid. Pero quien padecería sin dudas las consecuencias de la enfermedad de sus padres fue Aníbal. El niño iba con su padre a un poblado del que no se detalla el nombre, pero que coincide con las características del poblado madrileño de Las Barranquillas, a las afueras de la ciudad, muy próxima al barrio de Vallecas. Padre e hijo acudían al poblado a comprar la droga que los progenitores necesitaban para pasar el día. Sin embargo, cuando Aníbal creció un poco más, fue el encargado de recoger los pedidos de su padre.

Un día, su padre, al estar padeciendo las fiebres de una enfermedad que no se especifica, encomendó a Aníbal la tarea de ir al poblado a recoger su mercancía. Ese día, el niño fue detenido por la policía y jamás delató a sus padres:

Un día en que su padre estaba en la cama temblando por la fiebre le mandó al poblado a que le pillara algo. Le dio dinero para un taxi, aunque el taxista le dijo que él le dejaba a doscientos metros del poblado, que se le quitara la cabeza la idea de que le iba a llevar hasta allí. Anduvo un buen rato, y cuando se fue acercando se encontró a todos los de siempre, dando vueltas por allí con la espalda encorvada. Le salieron varios por el camino ofreciéndole, pero él siguió las recomendaciones de su padre: «Tú sólo le compras al Sastre, que ya te conoce y sabe que es para mí». Encontró al Sastre, y cuando ya estaba a punto de comenzar el camino de vuelta, orgulloso como cualquier niño que ha hecho bien su recado, la policía entró en el poblado y al primero que pillaron fue a él porque la mayoría, no se sabe cómo ni dónde se metieron, pero habían desaparecido. Le preguntaron por sus padres, en el coche, en la comisaría, en la fiscalía, en el centro, pero se cansaron de preguntarle porque él nunca se ha chivado ni se chivará de nadie. Su madre de vez en cuando aparece, y habla con el director del centro. (Lindo, 1998, pp. 139-140)

Probablemente, por la sintomatología del padre de Aníbal, y por la estrecha relación con la droga y la época, la enfermedad que padeciera el chico fuera VIH. El día previo a la comida en el restaurante chino, durante la cena de Nochebuena en el centro, uno de los internos, El Chino, famoso en el lugar por responder al arquetipo de abusón, se rio del

chico por su enfermedad y advirtió a Fortuna que tuviera cuidado por si acababa contagiado. Entonces, Vicente, el asistente social que se convierte desde el momento en que Aníbal llega al centro en el padre que necesitaba –aunque esa implicación emocional violara las reglas de su oficio–, al defender a Aníbal encendió la ira y la cólera del abusón, quien entre dientes acabaría diciendo «Ojalá te muras el año que viene» (Lindo, 1998, p. 132). Tras ese deseo de muerte, Ramón se enzarzó en una pelea con El Chino hasta que ambos fueron llevados a sus respectivas habitaciones, y el joven Fortuna tuvo que ser tranquilizado a base de ansiolíticos.

Ya en la habitación, Aníbal le confiesa a Ramón que el causante de su enfermedad fue su propio padre, quien jamás fue a visitarle al centro desde que ingresó: «Mi padre lo sabe, y no ha venido a verme, y eso que es él el que tiene la culpa» (Lindo, 1998, p. 134). En un diálogo entre los personajes encontramos uno de los valores más transparentes de la novela: la amistad. Aníbal, aunque desamparado por una familia desestructurada, encontró en el centro de menores a un trabajador que lo trataba como un padre debería hacer con su hijo, y a un salvador, un hermano mayor, personificado en Ramón Fortuna, ese muchacho que nunca fue el protector de nadie cuando vivía en Vallecas:

«–Pero ¿sabes de qué estoy enfermo?

– Sí, lo sé.

– Pero dice el médico que ahora ya no te mueres como se morían antes, que ya no es lo mismo.» (Lindo, 1998, p. 133)

6. Sobre maternidades sobreprotectoras

6.1. Feminismos y maternidad

En esta novela, la maternidad, en concreto la maternidad sobreprotectora, es uno de los condicionantes externos que influyen en la historia del personaje Ramón Fortuna. Al adentrarnos en un análisis de esta construcción cultural desde un enfoque feminista no podemos sino reseñar las principales posturas que la teoría feminista ha adoptado con respecto a la maternidad.

Lorena Saletti Cuesta lo expone de manera muy clara en su artículo «Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad» (2008). A través de un exhaustivo estudio de discursos históricos, antropológicos y sociológicos, la autora desentraña las claves principales de las dos posturas dominantes desde el feminismo: aquella que desarticula el modelo de buena madre, y otra que reconstruye la maternidad como una fuente de experiencia, placer y empoderamiento femenino.

La primera postura fue encarnada por teóricas como Simone de Beauvoir, Elizabeth Badinter, Victoria Sau, Patrice DiQuinzino y Norma Ferro, quienes criticaban la construcción de la maternidad como una extensión del mito misógino de la «esencia femenina», dado que ligaban la práctica de la maternidad con el llamado «instinto maternal» construido a través de datos biológicos que oprimen a las mujeres (Saletti, 2008, pp. 172-177).

La segunda postura, representada por Adrienne Rich, Luce Irigaray, Luisa Muraro, Silvia Vegetti o Sara Ruddick, interpretan la maternidad como el elemento común entre todas las mujeres y buscan la revalorización de las relaciones maternofiliales así como la construcción de un «orden simbólico» por medio de las genealogías femeninas (Saletti, 2008, pp. 178-182).

Pero ¿cómo ha sido representado el mito de la figura materna en la narrativa escrita por mujeres? ¿Qué reflexiones ha suscitado la figura de la madre y de las relaciones maternofiliales para la crítica literaria feminista?

Ángeles de la Concha ha estudiado el mito materno en las novelas escritas por mujeres cuestionando los supuestos freudianos sobre las relaciones maternofiliales desde una perspectiva feminista (1992 y 2004). La autora apunta en uno de sus ensayos «La figura materna: un problema transcultural» (2004) la labor revisionista que ha desempeñado el feminismo en los últimos años en diversos planos de la vida social y cultural, como es el caso de la construcción de la maternidad:

El feminismo ha sido uno de los movimientos intelectuales más dinámicos y comprometidos con el cuestionamiento y el cambio cultural, emprendiendo una decidida actividad revisionista y deconstructiva de supuestas esencias, tanto del orden pretendidamente biológico como en el más amplio de las ciencias sociales, ambos tradicionalmente utilizados como justificación metafísica de una estructura social de corte profundamente patriarcal. Probablemente la concepción de mayor calado en la base de estos órdenes ha sido la de la mujer como madre, es decir, definida por la capacidad que biológicamente la diferencia del varón, en detrimento del resto de sus capacidades, lo que en la práctica había supuesto de *facto* la exclusión de las mismas. (Concha, 2004, p. 146)

Incluso dentro del movimiento feminista, el fenómeno de la maternidad se ha visto sujeto a conflictos y contradicciones. Teniendo en cuenta que en el discurso hegemónico del pensamiento androcéntrico, la figura de la madre ha sido exaltada en los órdenes religiosos, familiares o políticos, en la esfera de la vida social ha sido «consistentemente desvalorizada en la otorgación social» (Concha, 2004, p. 156).

En el discurso feminista, la figura de la madre ha atravesado caminos de hostilidad y profundo rechazo, y otros que pretendían ser más integradores como consecuencia de las divisiones que el rechazo a la maternidad provocó entre las mujeres. Sin embargo, apunta Ángeles de la Concha, este incesante y conflictivo debate ha sido fructífero «porque ha dado lugar a una profunda revisión del discurso psicoanalítico freudiano, primero, y lacaniano después» (Concha, 2004, p. 157).

En un interesante estudio sobre la maternidad en los relatos de la escritora anglosajona Katherine Mansfield, Gerardo Rodríguez (2000) apunta en su preámbulo que la discusión en torno a la construcción literaria de la maternidad se inició con la deconstrucción de la identidad femenina que las feministas llevaron a cabo siguiendo las teorías de Derrida; es el caso de los estudios de Julia Kristeva, «Talking about Polylogue» (1989)¹¹³; Luce Irigaray, «The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine: Interview» (1996)¹¹⁴ o Joan Rivière, «Womanliness as a Masquerade (1929)»¹¹⁵ (Rodríguez Salas, 2007, p. 368).

Julia Kristeva, en «About Chinese Women» (1986)¹¹⁶, exponía a la figura femenina más restrictiva, la Virgen María, como constructo imaginario más poderoso de la civilización porque representa el modelo más sacrificado y subyugado a la figura del varón,

¹¹³ Kristeva, Julia. (1973; 1989). Talking about Polylogue. En Toril Moi (ed.), *French Feminist Thought: A Reader* (pp. 110-117). Nueva York: Basil Blackwell.

¹¹⁴ Irigaray, Luce. (1985;1996). The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine: Interview. *This Sex Which is Not One* (pp. 68-85). Nueva York: Cornell University.

¹¹⁵ Rivière, Joan. (1929;1991). Womanliness as a Masquerade. En Athol Hughes (ed.), *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958* (pp. 90-101). Londres y Nueva York: Karnac.

¹¹⁶ Kristeva, Julia. (1974;1986). About Chinese Women. En Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (pp. 138-159). Oxford: Basil Blackwell.

que ha ido evolucionando a lo largo de la historia hasta adoptar formas como la del ángel del hogar. Asimismo, Kristeva explicaba que este arquetipo, caracterizado además por dos valores inquebrantables, la maternidad y la virginidad, es la herramienta más eficaz para asegurar la procreación y la perpetuación del sistema patriarcal (Rodríguez Salas, 2007, p. 371).

Con la aportación de Kristeva llegaron los diferentes análisis y lecturas de esta figura. Por un lado, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) mostraba su rechazo hacia la maternidad porque representaba el camino directo hacia la supresión de la autodeterminación de las mujeres. De este modo, al renegar de la maternidad, las mujeres podrían adscribirse en la esfera masculina (Rodríguez Salas, 2007, p. 372).

Por otro lado, Julia Kristeva, también en «About Chinese Women» (1986), reconoce la opresión que suponen para las mujeres arquetipos como el de la *mater dolorosa* pues las mantienen subyugadas al patriarcado. Además, sobre esta figura, el sistema patriarcal elaboró una distinción entre dos conceptos relacionados con el cuerpo y la sexualidad femenina: el deseo y el goce, de los que Margaret Brurelius se ocupó en «Mother's Pain, Mother's Voice: Gabriela Mistral, Julia Kristeva, and the Mater Dolorosa» (1999)¹¹⁷ (Rodríguez Salas, 2007, p. 372).

De un lado, el goce era el «deseo destructivo que conduce a la histeria femenina y a la figura desobediente de la mujer fatal» y, de otro lado, el deseo representa la «mediación de la fuerza desbocada del goce por la racionalidad del patriarcado, manteniendo a las mujeres bajo control a través de la maternidad y el matrimonio» (Rodríguez Salas, 2007, pp. 372-373).

Para Julia Kristeva, la clave reside en reutilizar la maternidad con un objetivo feminista, dado que existen mujeres que no ven incompatible la maternidad con su desarrollo profesional o su compromiso feminista, sino que ven en ella una herramienta «indispensable para su descubrimiento, no de la plenitud, sino de la complejidad de la experiencia femenina» (Rodríguez Salas, 2007, p. 373).

En suma, Kristeva apuesta por hacer coexistir los modelos antagónicos de *mujer maternal* y *mujer intelectual* «para defender la multiplicidad de la posición femenina» y convierte a la Virgen María, deconstruyendo su pasividad, en agente de transgresión y revolución (Rodríguez Salas, 2007, p. 373).

Toda esta labor de revisión teórica sobre la construcción de la maternidad ha dado pie a multitud de investigaciones acerca de su representación en la literatura. En el ámbito español, la época de entreguerras y las décadas posteriores ha sido sensible a mayores acercamientos por parte de la crítica feminista, tal y como indica Isabel Navas en *La literatura española y la crítica feminista* (2009). En la producción literaria de esa época se puede ver representaciones de la maternidad, del anticuado código del honor o la prostitución en obras de Pérez de Ayala como *Novelas poemáticas de la vida española* (1916) (Navas Ocaña, 2009, pp. 179-180).

Pero en cuanto a la figura de la madre y las relaciones maternofiliales la literatura escrita por mujeres ha sido la que más imágenes ha ofrecido y, por ende, se ha convertido en la principal fuente en las investigaciones sobre la maternidad en la literatura española.

Concha Alborg escribió un ensayo titulado «Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?» (2000), donde advirtió que hasta la publicación en 1996 de *Madres e hijas*, de Laura Freixas, la figura de

¹¹⁷ Brurelius, Margaret. (1999). Mother's Pain, Mother's Voice: Gabriela Mistral, Julia Kristeva, and the Mater Dolorosa. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 18 (2), 215-233.

la madre y, por tanto, las relaciones maternofiliales escaseaban en la literatura contemporánea. Por ello, para hablar sobre la representación literaria de la figura materna, Alborg esboza una teoría sobre los arquetipos y mitos que han girado en torno a la figura de la madre desde Deméter, en la mitología griega, como símbolo de la madre sufridora y abnegada, hasta la dualidad representada entre la Virgen María y Eva (Alborg, 2000, pp. 13-15).

En esta línea se inscriben ensayos sobre la maternidad en obras de escritoras como Carmen Martín Gaité o más recientes y contemporáneas a Elvira Lindo, como Almudena Grandes y Lucía Etxebarría, entre otras, donde podemos ver interesantes análisis sobre las relaciones entre madres e hijas o la representación de figuras como la *buena madre* y su antagónica, la *mala madre*¹¹⁸.

Sin embargo, incluso estudios no enfocados a la construcción literaria de la maternidad, sino desde una óptica cultural o sociológica, son igualmente válidos como apoyatura teórica, ya que al hablar de la figura materna nos estamos refiriendo a los mitos que se han creado en torno a ella, ya que el *mito* es definido por Ángeles de la Concha (1992) como «un marco de referencia auto-objetiva», que proporciona un «significado que confiere estatus de universalidad a proyecciones subjetivas», por lo que acaba por convertirse en un elemento de «poder prescriptivo sumamente valioso para revalidar patrones culturales y pautas de conducta»; y la literatura es una de las principales manifestaciones de la cultura encargada de reelaborar y popularizarlos, dado que los mitos «se infiltran e impregnan» en la cultura (Concha, 1992, p. 34).

Es el caso de investigaciones muy recientes, como la tesis doctoral de Dunia Alzard Cerezo (2018) titulada *Del modelo maternal del primer franquismo al discurso neoliberal de la “buena madre”: mater amantísima, llena de gracia y de símbolos*.

En este extenso estudio, la autora expone su análisis sobre los mitos de la *mater amantísima* y la *mater dolorosa*, como productos de «un ideal discursivo gestado en torno a los postulados que construían la identidad femenina durante el primer franquismo (1939-1959), frente al paradigma de la “buena madre” actual, un modelo fruto del neoliberalismo de los estados de bienestar occidentales» (Alzard Cerezo, 2018, p. 12).

6.2. Las madres de *El otro barrio*

La maternidad es uno de los temas principales que giran en torno a los personajes de *El otro barrio*. Sin embargo, a diferencia de otras novelas de Elvira Lindo que más adelante estudiaremos, como *Lo que me queda por vivir* (2010), no conocemos la experiencia de la maternidad desde la primera persona de un personaje femenino-narradora.

La importancia de la maternidad ya se subraya en el primer capítulo, cuando la voz narrativa presenta al personaje de Ramón a partir del retrato de su entorno. En este pasaje se habla del joven como un «huérfano muy temprano de un ferroviario, pero lo

¹¹⁸ En cuanto a la maternidad en la obra de Carmen Martín Gaité tenemos el artículo de Mercedes Alcalá Galán del año 2001 titulado «Mujeres en el espejo. Cuento de escritoras españolas sobre madres e hijas», publicado en el volumen de la editorial madrileña Visor *El cuento de la década de los noventa: Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. En ese artículo también dedica una especial atención a la obra de Almudena Grandes. Sin embargo hay estudios especializados en Grandes, como «La imagen de la madre en *Amor de madre* de Almudena Grandes», de Bettina Pacheco Oropeza y Alicia Redondo Goicoechea, publicado en 2011 en el número 7 de *Contexto: revista anual de estudios literarios*. Y, en cuanto a Lucía Etxebarría, destaca el estudio de Magda Potok-Nycz «La mala madre: la maternidad como práctica subversiva en la escritura de Lucía Etxebarría» publicado en 2015 en el número 33 de *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*.

menos parecido a un huérfano de Dickens, rodeado de madres, la de verdad y las postizas, su hermana y las dos vecinas de abajo, las Eche –por Echevarría–» (Lindo, 1998, p. 13).

Hablamos de maternidad sobreprotectora porque al protagonista «las madres» le proporcionaban amparo, lo algodonaban y mecían en una «inmensa cuna» (Lindo, 1998, p. 14) y, aunque se afanaron en un cuidado sin parangón, acentuaban su condición de «hijo único por los cuatro costados» e intensificaban su naturaleza «de huérfano de por vida, hijo póstumo, niño eterno» (Lindo, 1998, p. 15).

A propósito de esto, resulta interesante un artículo del psicólogo César Estrella, de 1986, titulado «Actitudes maternas y nivel socioeconómico: un estudio comparativo», publicado en el número 1 de la *Revista de Psicología*. El autor se propone como objetivo principal encontrar el vínculo existente entre las diversas actitudes maternas –aceptación, sobreprotección, sobreindulgencia y rechazo– y el nivel socioeconómico en el que se encuentran las madres por medio de la denominada «Escala de Actitudes Maternas de Roth». Pues bien, desde esta perspectiva psicológica, la sobreprotección es definida como una «actitud materna que se caracteriza por una prolongación de los cuidados infantiles, obstaculizando el desarrollo de la capacidad de independencia; y un excesivo control por parte de la madre» (Estrella, 1986, p. 41).

Lo realmente curioso que desvela este estudio es que son precisamente aquellas madres de un nivel socioeconómico menos favorecido quienes llevan a cabo una práctica de la maternidad en estrecha ligazón con la actitud de sobreprotección. Tal y como ocurre en el caso de Ramón Fortuna, criado en un ambiente familiar humilde bajo la sobreprotección de sus madres. Desde una perspectiva feminista, la actitud sobreprotectora no siempre está ligada al nivel socioeconómico de la familia, pues esta práctica concreta de la maternidad bebe de las construcciones culturales en torno a la maternidad. Para ser más precisos, del constructo de la «buena madre», al que la mujer intenta alienarse de cualquier forma para obtener de este modo la aceptación social.

Sin embargo, en el barrio, la sobreprotección de las cuatro figuras maternas de Ramón en absoluto pasaba desapercibida, y su recepción no estará destinada a la valoración positiva de la actitud materna, sino que el blanco de críticas será el hijo sobreprotegido. Porque no sólo ellas tenían al niño entre algodones, sino que el propio Ramón, aunque se sintiera asfixiado, respondía con igual atención a sus cuatro madres. Los jóvenes de Vallecas, ante la extrañeza que provoca el que es diferente, lo denominaban «Mamón» por «verle tan atendido y tan atento» (Lindo, 1998, p. 14). Ramón Fortuna era, por tanto, el «Mamón de ocho pechos para una infancia que, de no ser por lo que ocurrió, no se hubiera acabado nunca» (Lindo, 1998, p. 14).

Pero, además, no sólo era objeto de burlas por parte de sus amigos, sino que crecer en un ambiente femenino también suscita entre los mayores todo tipo de críticas, o incluso prejuicios misóginos y homofóbicos, como ocurre con su vecino, el gordo. Vemos un reflejo de ello en el pasaje en que, tras haber caído Jessi por el balcón y haberle partido el cuello a la Eche, aparece el vecino gordo, enfurecido y preso de un odio que, indudablemente, brotaba del rechazo a ese tipo de crianza: «Si se veía venir, rodeado de mujeres como si fueras tonto: o salías maricón o salías asesino. Un padre que te hubiera dado en la cabeza, eso es lo que tú estabas pidiendo a gritos» (Lindo, 1998, pp. 45-46).

En suma, la maternidad en *El otro barrio* se encuentra en un permanente conflicto, ya que si bien los personajes femeninos que actúan en calidad de madres se asimilan al modelo patriarcal impuesto, éste lo desprestigia al mismo tiempo y lo considera peligroso para la crianza de Ramón Fortuna.

No obstante, la maternidad sobreprotectora no es la única manifestación de la maternidad presente en la novela, aunque sí la más evidente. Existen personajes femeninos que se sienten sobrepasadas por la maternidad, otras que por determinadas circunstancias rompen el vínculo materno y con ello encuentran la liberación e, incluso, otras que nunca dieron a luz a un hijo, pero llevan a cabo la práctica de los cuidados y el amor que exige el constructo del «amor maternal». Por tanto, veamos a continuación cómo influye la práctica de la maternidad en algunos personajes femeninos de la novela: la madre de Ramón, Sara, Gloria Fortuna y Las Eche.

7. Dos perspectivas del «eterno femenino»

7.1. Ángel del hogar amantísima y dolorosa

El personaje de la madre de Ramón Fortuna carece de nombre propio. Como sostiene Valles Calatrava (2002, pp. 230 y 251), la ausencia de nombre es común en la novela contemporánea y los escritores se inclinan por definir a su personaje por su actividad profesional. De tal modo que, en el caso de este personaje, quizá la ausencia de nombre propio haga reforzar el papel que adopta: el de madre entregada, abnegada y sacrificada.

Cuando Ramón Fortuna relata a Marcelo lo ocurrido aquel 12 de octubre, en el diálogo del muchacho se traza el perfil psicológico de su madre. El retrato del personaje se lleva a cabo, por tanto, mediante una heterocaracterización directa, siendo Ramón la entidad novelesca encargada de presentarnos al personaje (Valles Calatrava, 2002, p. 252). El joven vallecano explica que como su intención para aquel día del Pilar era llevar a su amigo Valentín a casa para ver la película *Asesinos natos*, animó a su madre a que fuese con Gloria y Pili, una de las Eche, a ver en el cine Excelsior *Los puentes de Madison*.

En esta conversación con el abogado, Ramón señala unas características de su madre bien próximas al modelo del ángel del hogar, uno de los inventos más prósperos «del capitalismo liberal burgués» del siglo XIX¹¹⁹ cuyo fin residía en ubicar a la mujer en una situación de esclavitud perfectamente maquillada con la propaganda de «la reina del hogar» (Cantero Rosales, 2011).

Como explica Isabel Navas en *La literatura española y la crítica feminista* (2009, p. 153), este mito sobre las mujeres estaba construido sobre una supuesta sensibilidad exagerada y su entrega absoluta a la vida doméstica, su pasividad y su sumisión al yugo marital. En el caso de la madre de Ramón Fortuna, su personalidad encajaría en esa exaltación de «sus cualidades de sensibilidad, entrega, emotividad y afectos emanadas de su supuesta naturaleza angelical» (Cantero Rosales, 2011). De hecho, aparece caracterizada en boca de su hijo como una mujer «muy impresionable», que en ocasiones «no distingue

¹¹⁹ Este invento responde a una de las reacciones para frenar los avances alcanzados por los movimientos de las mujeres durante el siglo XIX. El arquetipo del ángel del hogar no deja de ser una consecuencia del afloramiento de razonamientos misóginos encubiertos por «disquisiciones biológicas, antropológicas y médicas sobre la inferioridad mental de la mujer» de la mano de personalidades tan distinguidas como Darwin o Möbius (Navas Ocaña, 2009, p. 153). Pero esa ola de reacción machista también tuvo un lugar especial en el ámbito de la cultura por parte de escritores que serían los principales divulgadores de estos modelos de comportamiento. Isabel Navas estudió en las *Cartas literarias a una mujer* de Gustavo Adolfo Bécquer cómo el poeta relegaba «a la mujer a mero objeto poético y se argumenta con razones de índole psicológica la incapacidad femenina para la escritura: pura sentimentalidad, la mujer carece, según Bécquer, de las dotes intelectuales que le permiten al genio creador convertir en poesía los sentimientos» (Navas Ocaña, 2009, p. 174 y Navas Ocaña, 2011).

entre la realidad y el cine», de tal modo que, aprovechando que a ella «le va el cine romántico», evitaría que tanta agresividad de la película *–Asesinos natos–* acabara por trastornarla (Lindo, 1998, pp. 26-27).

Sin embargo, la sensibilidad y emotividad desmesuradas de la madre del protagonista no son las únicas cualidades que revelan su semejanza con este estereotipo femenino tan presente en la tradición literaria. La madre de Ramón explica a Marcelo cómo era su vida antes de que su marido muriera y lo importantes que fueron las vecinas en la crianza del niño: «Al fin y al cabo se puede decir que me lo han criado porque cuando yo enviudé y me puse a trabajar ellas se quedaban con él» (Lindo, 1998, p. 65).

Hasta quedar viuda la madre de Ramón estuvo completamente dedicada a la labor más honorable para las mujeres según la ideología patriarcal, el cuidado de la familia y el hogar, un lugar en que se demanda a la mujer que sea «decente, pura, casta, controladora de sus pasiones, abnegada, sacrificada» para con las necesidades de su esposo y sus hijos (Cantero Rosales, 2011).

El personaje de Gloria Fortuna también desvela algunas claves sobre la configuración psicológica de su madre, una vez más por heterocaracterización directa (Valles Calatrava, 2002, p. 252). Cuando Gloria se reúne con Marcelo Román para contarle el secreto sobre el nacimiento de Ramón perfila el modelo maternal que representa su madre, el mito de la *mater dolorosa*. Indica Gloria: «Llevo oyendo susurrar a mi madre muchos años, es la bondad sufriente» (Lindo, 1998, p. 122).

No es extraño que Elvira Lindo haga uso de este arquetipo para crear a su personaje. Carmen Alborg subrayó en un ensayo del año 2000 que desde la posguerra española algunas escritoras representaron en sus novelas una figura que prácticamente había sido ausente, la madre, y junto con ella las relaciones maternofiliales. Tal es el caso de Carmen Martín Gaité, quien en *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) advirtió que durante el franquismo ser madre estaba íntimamente ligado a la asunción del papel de *mater dolorosa* (Alborg, 2000, pp. 17-23).

Si la ideología patriarcal tomó como referente a la Virgen María para configurar el mito de la *mater amantísima* por su vocación instintiva al ejercicio de la maternidad, se sirvió también del sufrimiento de la Virgen por la muerte de su hijo para crear el arquetipo de la *mater dolorosa*¹²⁰, la cual ha de vivir en un permanente sufrimiento por el bienestar de sus hijos. De tal modo que *mater amantísima* y *mater dolorosa* acabarían por conformar la imagen perfecta de la mujer según la cultura hegemónica (Alzard Cerezo, 2018, p. 228).

Poco más se sabe de la madre de Ramón hasta el capítulo final, donde vemos que acaba trastornada. Tras todo lo ocurrido con Ramón, asegura ahora que se le aparece el fantasma de su difunto marido para tirarla por la ventana, probablemente porque la culpa tanto a ella como a Gloria y las Eche de que la deriva en la vida del muchacho sean consecuencia de sus cuidados excesivos:

[...] está perdiendo la cabeza por momentos, y dice que cuando está sola se le aparece el maquinista y que la quiere tirar por la ventana para que deje de llorar y de molestar a los vivos y a los muertos. Así que desde hace un mes, como medida de prevención, ha bajado las persianas del salón hasta abajo y vive desde por la mañana hasta por la noche con luz eléctrica. Gloria no puede más, dice que como siga así la deja sola y se va de alquiler. (Lindo, 1998, pp. 163-164)

¹²⁰ Un claro ejemplo de este arquetipo, según Dunia Alzard, es Isabel la Católica, quien evocaba todos los rasgos de la Virgen y, especialmente, el dolor que toda madre «debe experimentar tras la pérdida de sus vástagos» (Alzard Cerezo, 2018, p. 150).

No es de extrañar que en la narrativa de finales del siglo XX escrita por mujeres siga apareciendo este tipo de personajes, especialmente si esos actantes son mujeres de mediana edad, educadas en la cultura nacional-católica del franquismo. En aquella España la mujer tenía «el don y la predisposición de encarnar la sublime misión de la maternidad» tomando como modelo indiscutible a la Virgen María, quien para la ideología del nacional-catolicismo representaba la «esencia femenina» que debían compartir las nuevas mujeres del franquismo (Alzard Cerezo, 2018, p. 226).

Y sin embargo, como expone Dunia Alzard Cerezo (2018) en su tesis doctoral, con el paso del tiempo y el calado del neoliberalismo, este arquetipo que bebía de la misógina imagen de *la perfecta casada* pasó a revitalizarse, a reivindicarse como una opción más para la vida de la mujer, y a emparentarse con el asfixiante modelo de *la buena madre*, heredero a su vez del ya mencionado arquetipo maternal que más han perdurado en el tiempo, la *mater amantísima*.

7.2. Sara o el ángel que quería cortar sus alas

Un ejemplo similar de ángel del hogar en *El otro barrio* lo encontramos en el personaje de Sara, la esposa del abogado, aunque con una diferencia generacional que determinará algunos de sus comportamientos.

La primera vez que aparece en la narración tiene lugar en el pasaje en que Marcelo visita Vallecas tras haberse reunido por primera vez con Ramón. Allí recibe una llamada de Sara y le pide que se apresure para volver a casa porque su hijo, Jaime, está enfermo y ella va a perder los nervios:

-Marcelo, ¿cuándo vienes?- La voz de su mujer se oyó al otro lado, cansada, a punto de llorar.

-Dentro de un rato, ¿cómo está Jaime?

-Tiene treinta y ocho y medio, y no para de toser y de llorar. Pero ¿qué haces que aún no has vuelto?

-Es que he estado hablando con el chico, con el de Vallecas, y hasta que ha conseguido contármelo todo ha pasado mucho rato.

-¿Y ahora dónde estás?

-Pues por su barrio, dando una vuelta.

-¿Para qué?

-No sé, por mirar.

-Es que estoy desesperada. No sé qué hacer ya con Jaime.

El llanto ronco de un niño se colaba por el teléfono, y a Marcelo le produjo una honda sensación de culpabilidad. Sobre todo por no haberse acordado de él en toda la tarde, del pequeño Jaime con su atasco de mocos, de toses, con los ojos continuamente llorosos.

-Querría haber acabado mucho antes, pero este era un favor al que no podía decir que no, enténdelo. Mira, cariño, me ha pedido el chaval que vaya un momento a hablar con su madre.

-Pero ¿no será ahora mismo?

-Es un momento, estaba muy nervioso, sólo quiere que vaya a tranquilizar a...

Su mujer le había cortado el teléfono. Pensó en regresar a casa, pero estaba a un paso de la casa del chico, no tardaría mucho, y de cualquier forma, fuera o no fuera ahora a hablar con la madre, el encuentro con su mujer no iba a resultar fácil esa noche. (Lindo, 1998, pp. 54-55)

Lo que pone de relieve esta conversación telefónica es que existe una diferencia radical entre los personajes. Mientras que ella aparece recluida en el espacio privado del

ámbito doméstico, entregada sin mayores alternativas al cuidado de Jaime, Ramón, aun con conflictos identitarios a sus espaldas, goza de la libertad de movimiento que le ofrece pertenecer al espacio público, el trabajo fuera del hogar, que excusa una casi inexistente conciliación en los cuidados del hogar, pese a que Sara le suplique entre lágrimas que regrese para ayudarla.

Pilar Martínez Quiroga (2006) habla sobre el arquetipo del ángel del hogar, o la perfecta casada, como un modelo de mujer entregada de manera abnegada a las necesidades de su marido y de sus hijos. Sin embargo, a diferencia de las mujeres de la generación anterior a la de Sara, ésta sí muestra su profunda frustración e insatisfacción, por lo que la psicología de este personaje se emparenta además con el arquetipo de las «mujeres perdidas», es decir, aquellas que quieren salir de la tradición patriarcal (Lindo, 1998, pp. 429-431). En el caso de Sara, su acto de rebeldía reside en no enmascarar su enfado ante la desatención de Marcelo, pues será la libertad masculina de la que goza su marido lo que la obliga a permanecer entre las paredes del hogar al cuidado de su hijo.

Pocas referencias más encontramos sobre Sara. Sí se habla, en cambio, de su belleza física, tan diferente a la de las jóvenes de Vallecas, probablemente más acorde a la sofisticación de Chamberí, el barrio céntrico del que procede. Su atractivo físico es algo sobre lo que también repara Ramón Fortuna: «Sara era tan guapa, tan distinta a las chicas como Jessi» (Lindo, 1998, p. 111).

Sin embargo, pese a la frustración que se trasluce en sus acciones, es retratada como una mujer comprensiva con su marido. Se interesa en saber si extraña tener una familia. Sobre todo porque le sorprende la implicación que el abogado demuestra en el caso de Ramón Fortuna, ya que la imagen que ella tiene de él es la de un hombre frío con las personas ajenas a su núcleo familiar. No sabemos si Sara desempeña alguna labor profesional aparte del cuidado doméstico. Sin embargo, sí parece tener entre sus principales cargos, además del cuidado del niño, proteger la estabilidad emocional de su marido, para lo que deberá observarlo día y noche:

-Yo te observo desde el día en que te conocí. Dime la verdad, ¿qué te provoca este chico para que haya despertado de esta forma tu interés, para que lo lleves a merendar o lo lleves una mañana de sábado a un hospital? Dime la verdad. (Lindo, 1998, pp. 100-101)

Tantos años de observación y la solidez que tiene para Sara la imagen de su marido acabará generando una inseguridad y unos celos, realmente justificados, porque ella sospecha que algo le oculta. Esa inseguridad le hará estallar, probablemente porque sus sospechas son cada vez más firmes sobre algo que el resto de los personajes ya conoce: Marcelo fue quien dejó embarazada a Gloria y, por tanto, es el padre de Ramón.

Será en el último capítulo cuando el muchacho se ofrece a cuidar a Jaime cuando la paciencia de Sara llegue al límite como resultado de todas estas circunstancias que determinan su vida. Discuten y, entre gritos, Ramón oye el nombre de Gloria:

Sara estaba enfadada. Había cosas que no entendía. No sabía qué tenía que ver Gloria con que Ramón les hubiera dicho que podía quedarse a cuidar al niño.

[...] Qué mosca te ha picado, Marcelo, ya hiciste todo lo que tenías que hacer por esa familia, ya hiciste lo que tu padre te hubiera pedido que hicieras, qué interés tienes ahora en continuar la relación, es un interés por el chico o por alguien más. (Lindo, 1998, p. 171)

8. Gloria y la sexualidad femenina: vergüenza, culpa y redención

Hasta bien avanzada la narración, la única información que conocemos de Gloria Fortuna nos indica que es una mujer de unos treinta años que ejerce, junto con su madre y las Eche, el papel de figura maternal sobreprotectora que limita y asfixia a Ramón, cuestión sobre la que más adelante volveremos.

No obstante, en el último tercio de la novela, descubrimos que este personaje –*a priori* secundario– posee un sentido importantísimo, ya que su historia dará un giro radical a los acontecimientos.

Nos ubicamos en los días previos a la celebración de Nochebuena. Gloria visita a Marcelo Román en su despacho de abogados, en el barrio de Salamanca. «Para mí todo empieza ahora» (Lindo, 1998, p. 118), le confiesa al abogado sin poder disimular un ápice de su nerviosismo.

Gloria le explica a Marcelo sus intenciones de sacar a Ramón, no solo del centro de menores, sino también de Vallecas, porque sabe lo que es ser el punto de mira entre los vecinos del barrio. Ella también hizo algo con la edad de Ramón por lo que pasaría años sintiéndose observada. Lo que ocurrió, aunque la familia intentara ocultarlo, era un secreto a voces:

Marcelo, yo sé lo que es sentirse observada, cometer un error a los catorce años y convivir con él porque sabes que la gente lo sabe, sabes que te darás la vuelta y todo el mundo hablará de eso que tú quieres olvidar – Gloria abrió su bolso y sacó un papel, se lo dio a Marcelo – Léelo. (Lindo, 1998, p. 119)

Ese papel era la partida de nacimiento de Ramón, y Gloria, ante el asombro del abogado, le confiesa: «Sí, es verdad, Ramón es mi hijo» (Lindo, 1998, p. 119). Gracias a esta conversación entre los personajes, descubrimos además, por medio de la autocaracterización (Valles Calatrava, 2002, p. 251), que Gloria se dedica profesionalmente a la Psicología en un departamento de recursos humanos: «Yo soy psicóloga, hago selección de personal en una empresa» (Lindo, 1998, p. 12).

Marcelo y Gloria se reunieron con la psicóloga del centro para saber cuál sería el momento adecuado en el que contarle la verdad al joven. La psicóloga no solo le aconseja que lo hiciera una vez transcurrida la Navidad, sino que también le advierte de que la reacción de Ramón no va a ser positiva y que cuando conozca su historia deberá cambiar radicalmente el modelo de educación que hasta el momento le han proporcionado.

La profesional considera necesario que se produzca este cambio para que madure, «tendréis que dejarlo crecer, estoy de acuerdo, dejarlo respirar» (Lindo, 1998, p. 126), y sobre todo para que se libere del opresor yugo materno que ha acabado convirtiendo a Ramón en un «chico apocado», algo que no es de extrañar «porque al fin y al cabo ha sido un niño educado por su abuela, y los abuelos, Gloria, están para malcriar, no para educar» (Lindo, 1998, p. 126).

Veamos, pues, el relato que Gloria ofrece sobre aquel desliz que tuvo como consecuencia el nacimiento de Ramón:

Fue en la calle, de noche, en el Parque Azorín. Mi amiga Martes y yo salíamos con tres chicos del Instituto. Primero fuimos a La Isla a tomar unas cañas y cuando ya estábamos muy cargados nos marchamos al parque. Allí nos fumamos unos canutos. A mí me gustaba uno de ellos, pero empecé con otro, luego seguí con el que me gustaba. ¿Te digo que lo hice con los tres? No te lo puedo asegurar porque no me acuerdo. No me acuerdo. Y no me arrepiento, cómo puedo arrepentirme de algo que sucedió hace dieciséis años. (Lindo, 1998, p. 157)

Gloria explica que el embarazo fue absolutamente inesperado y que sintió miedo de contárselo a sus padres. De hecho, ellos se enteraron cuando un médico fue a examinarla a causa de unas fiebres:

Estaba de cinco meses cuando se enteraron. El médico vino a casa porque una tarde me subió la fiebre hasta cuarenta. El médico le dijo a mamá: «Tiene gripe muy fuerte y está embarazada». Ya no volví al Instituto aquel año. (Lindo, 1998, p. 156)

Desde ese momento, vivió una suerte de exilio y confinamiento para acallar los rumores de los vecinos y mantener la dignidad de la familia intacta: «Cuando estaba de seis meses, mamá y yo nos fuimos hasta que tú naciste» (Lindo, 1998, p. 156).

La familia Fortuna se fue al barrio de Tetuán, a un piso que las Eche le proporcionaron para que el embarazo transcurriese en secreto:

Me sacaron del barrio, las hermanas Echevarría nos prestaron un piso que tenían vacío en el barrio de Tetuán, en la otra punta, para que nadie me viera. Tuve al niño con quince años y volvimos al barrio, pero cuando el niño entró en nuestra casa ya llegaba en brazos de mi madre. (Lindo, 1998, p. 120)

Aunque de poco sirvió el secretismo porque cuando volvieron a Vallecas la noticia ya era conocida por todos los vecinos, tal y como explica la voz narrativa:

Y el gran secreto está en boca de todos, de nuestros amigos, de los vecinos, de nuestra familia, de nosotros mismos que pensamos inmediatamente que tenemos alguna responsabilidad en lo que ha sucedido. Todo el mundo lleva compadeciendo a Ramón desde que llegó a su casa, todo el mundo parecía esperar que ese chico no fuera normal. (Lindo, 1998, pp. 120-121)

Teniendo en cuenta el modelo de educación que habían recibido las mujeres, especialmente, y los hombres de la generación de sus padres, entendemos por qué llevaron a cabo el encubrimiento del embarazo de Gloria. Si bien la liberación del cuerpo femenino, y de su sexualidad, fueron unas de las principales reivindicaciones del feminismo de la década de los 70, en la España recién salida de la dictadura probablemente estas ideas aún tardaron en calar en el tejido social.

En la breve reseña de la novela que Sonia Sierra (2009) incluye en su tesis doctoral advierte que pese a que la sociedad de los años 80 –recordemos que la novela está ambientada en 1995, pero el momento del embarazo se produce quince años atrás– estaba «transformándose a gran velocidad, todavía se veía con vergüenza el embarazo» (Lindo, 1998, p. 58). En efecto, lo más destacable del caso de Gloria no es tan sólo que cuando se queda embarazada sea una adolescente, lo cual explicaría el revuelo que causó la noticia en su familia. No, va más allá.

El pasaje de la noche en que queda embarazada nos pone sobre la palestra a una joven Gloria Fortuna que, aun sin demasiado conocimiento del mundo, ejerce la libertad sobre su propio cuerpo. Ella es quien controla su sexualidad. Sin embargo, ese control le es arrebatado por su familia cuando ni siquiera con el paso de los años, siendo ya adulta, puede vivir su maternidad libremente. Si la sexualidad femenina ha estado históricamente controlada por los patrones sociales y culturales patriarcales, en el caso de Gloria Fortuna, el control lo ejerce su familia que, bajo el influjo de unos modelos educativos restrictivos, se convierte en el trasunto del entorno social en el que viven.

Las habladurías de la gente del barrio cesaron, pero lo que no consiguió disiparse fue el rencor de Gloria hacia su familia, especialmente hacia su madre porque de alguna manera la anuló y la forzó a fingir que nada había ocurrido: «Durante quince años me

han robado la posibilidad de ser valiente porque simularon que nada había pasado» (Lindo, 1998, p. 120).

Gloria siente que sus padres le arruinaron la vida al intentar ayudarla. Y quince años después, cuanto más le exige su madre que oculte la verdad, más grande se hace en su interior el deseo de rebelarse:

A veces los padres te quieren tanto que te arruinan la vida, y a mí, de alguna forma, me la arruinaron. Llevo oyendo suspirar a mi madre muchos años, es la bondad sufriente, la que va de un lado a otro del pasillo. Pude casarme hace cinco años pero me partía el corazón dejar a Ramón, tenía sólo diez años. ¿Qué madre deja a su hijo de diez años? Cuanto más me obligaban a participar de esa farsa, más he deseado yo ser su madre. (Lindo, 1998, p. 122)

Ángeles de la Concha (2004, p. 176) explica que existe un tipo de representación de las relaciones entre madres e hijas en la literatura a la que denomina *literatura matrofóbica*. No siempre tiene por qué hacer referencia al odio que la hija profesa a la madre, sino también puede leerse como «el terror a ser como ella» (Concha, 1992, p. 41).

Gloria, con la perspectiva de los años, ve cómo su familia, aunque especialmente su madre, tomaron el control de su vida y le hicieron asumir la culpa y la vergüenza por haberse dejado llevar por sus deseos sexuales. La familia Fortuna, que reproduce los comportamientos patriarcales de la educación recibida, en ese discurso hacia su hija representan la construcción machista de que «es peyorativo ser una mujer ardiente» o, simplemente, soberana de su cuerpo y sus decisiones (Martín-Cano, 2005).

Por estos motivos, Gloria quiere tomar las riendas de su vida, dejar atrás los años en que su familia decidió por ella. Gloria quiere que el muchacho sepa que ella es su madre y llevárselo lejos de Vallecas: «Tener el valor de ser su madre. No quiero que vuelva a un lugar que le es tan ingrato. Buscaré la forma de que viva en otro barrio» (Lindo, 1998, p. 121).

Es sabido que el día de Navidad, Ramón encuentra por casualidad la partida de nacimiento. Todo el procedimiento marcado para hacer lo menos traumática posible esta noticia no funcionaría en absoluto. Por ello, Ramón y Gloria se reúnen para conversar sobre el tema, y ese diálogo entre madre e hijo comprende uno de los capítulos más duros de la novela.

Durante esa tensa conversación, Gloria le cuenta que se vio forzada a tratarlo como si no fuese su hijo y que en cierta medida ella se sintió liberada de la responsabilidad de la maternidad, pero insiste en que ha llegado el momento en que quiere ser soberana de su vida:

Pero quiero que sepas que a mí tampoco me dejaron hablarte como si fueras mi hijo. No le echo la culpa a nadie, también es cierto que para mí fue más cómodo descargarme de esa responsabilidad tan grande, pero yo he salido perdiendo. (Lindo, 1998, p. 153)

Pero como vaticinó la psicóloga, la reacción de Ramón no fue en absoluto positiva. El muchacho quería herirla, descargar su frustración e incompreensión sobre Gloria. Quiso emplear palabras hirientes para demostrarle el asco que sentía hacia ella, el odio hacia su madre, el rencor hacia las Echés por haber sido cómplices de la mentira, su desprecio a esa figura paterna fantasmal por haber obligado a Gloria a renegar de su hijo. Quería que Gloria supiera que parte del asco que sentía hacia ella se debe a no saber quién fue el padre. Ramón se siente engañado, como si no conociera a su familia:

Ramón sintió que tenía ganas de hacerle daño, de ser cruel con ella, hubiera querido gritarle, decirle me da asco que seas mi madre, me da vergüenza mirarte y pensar que fue en

tu barriga donde estuve nueve meses, que fuiste tú quien me echó al mundo, no quiero ni imaginar que mamé de tus pechos, que cuando me acostaba de niño en tu cama era a mi madre a quien abrazaba, no a mi hermana como yo creía. No quiero verte más, ni a ti, ni a esa madre vieja, que de repente se ha convertido en mi abuela. No quiero ver a la Eche, que participó de esta mentira asquerosa que ha durado toda mi vida, que se fraguó antes de que yo naciera. No quiero que me habléis de mi padre, que ya nunca más será mi padre, que te obligó a ocultarme, a negarme, y me hizo pasar por un hijo suyo. No quiero llamar mamá a la madre que ahora lloriquea en los pasillos de la casa, ni quiero llamártelo a ti. No quiero que mi madre sea la joven que se acostó con ese desconocido que aparece en la partida de nacimiento. No sé lo que ese desconocido puso en mí. No sé si era un asesino, un bestia, un cobarde o alguien mejor que cualquiera de vosotros. No sé lo que vosotros pusisteis en mí, porque no os conozco, cada vez que me habléis a partir de ahora tendré que preguntaros: ¿esto forma parte de la nueva verdad o de la antigua mentira? (Lindo, 1998, p. 154)

Pero probablemente Ramón, por encima de todo el rencor, dejara que ganase su empatía. La empatía hacia una situación que le fue impuesta a su hermana y la carga con que tuvo que vivir desde entonces al haberse convertido en quien mancillara la dignidad de la familia.

La voz de Gloria Fortuna desvela este desgarró que no sana desde hace quince años: «Yo tuve un tropiezo a los catorce años, Ramón, pero me lo hicieron pagar caro. Me hicieron ver, continuamente, toda mi vida, que tenía que sentir vergüenza» (Lindo, 1998, p. 156).

Gloria no cesa en manifestar que no podrá nunca desterrar el sentimiento de vergüenza que su familia le inculcó por haber mantenido relaciones sexuales. Sin embargo, advierte a Ramón de que no por haberse dejado llevar aquella noche merece ser catalogada como una puta. Ya es un tópico afirmar la recepción tan radicalmente diferente que tiene la sexualidad entre hombres y mujeres. Mientras que en ellos las valoraciones son positivas, ellas sólo tienen dos opciones, la buena o la mala mujer, la Virgen María o Eva:

Así que te pido que no pienses por lo que te he contado, que yo era una anormal, que era una puta. Hay tantas cosas que se hacen a esa edad sin saber las consecuencias. Ramón, nunca he querido hablar con nadie de todo esto. No sé qué sentirás tú por no poder saber quién es tu padre, pero yo sólo siento vergüenza. (Lindo, 1998, p. 157)

El padre de Ramón, que podía ser cualquiera de los tres jóvenes de aquella noche en el Parque Azorín, resultó ser Marcelo Román, el abogado. El lector y el propio Ramón Fortuna son los únicos testigos de esta información proporcionada por el fantasma del ferroviario, el que hasta hacía poco era el difunto padre del chico. Mariano Fortuna le explica que Gloria siempre quiso guardar ese secreto, pero desde el otro barrio no hay nada que se pueda ocultar, y tarde o temprano Marcelo acabaría enterándose sin que nadie le dijera nada: «-Nos lo ocultó a todos, pero no hay forma de ocultarle un secreto a un muerto, los secretos sólo son cosas de los vivos. Tú debes ahora guardar este secreto» (Lindo, 1998, p. 160).

Posiblemente, la presencia fantasmal del padre de Gloria y Ramón respondiera únicamente a lo que el chico deseaba con fuerza. Quizá Ramón quería pensar que Marcelo era su padre porque, desde que se conocieron, fue para él una suerte de padre espiritual, el padre que nunca tuvo. Sin embargo, hay rastros que deja la autora a lo largo de la narración de una posible atracción entre Gloria y Marcelo cuando éste aún vivía en Vallecas que podría encajar perfectamente con la versión que ofrece el elemento mágico de esta historia.

Cuando Marcelo y Gloria hablan en el pub Dickens sobre el secreto de la joven, la voz narrativa reproduce de manera indirecta el deseo, la atracción que el abogado sentía hacia Gloria: «[...] supo que si hubiera querido habría podido besarla» (Lindo, 1998, p. 122). Pero será, el día posterior a la Navidad, el día que Marcelo obtiene las fotografías de su padre que la madre de Gloria le había buscado en señal de agradecimiento, cuando se desvele que ese deseo hacia la muchacha ya existía cuando él vivía aún con sus padres en el barrio. Observa una de las fotografías y en ella ve a Gloria con una mirada que va más allá de los vínculos de amistad entre las familias:

Gloria llevaba una falda larga de flores y una blusa que le dejaba la espalda al aire. Le enseñó los discos que tenía en la habitación, estaba entreteniéndola, de la misma forma que hacía cuando eran más pequeños y él la llevaba tomada de la mano por el bulevar. Ahora tiene delante aquellos pechos redondos y duros que se movían sin sujetador debajo de la blusa, el vello suave, nunca depilado, de las axilas, y el ligero rastro de sudor debajo de sus brazos. La tiene delante aquella tarde de verano, viendo discos, mientras los padres tomaban el vermú en el salón diminuto. Era una adolescente muy deseable, mucho. Le faltaban unos meses para quedar embarazada. (Lindo, 1998, p. 150)

Además, aunque *a priori* pudiera parecer que demuestra una corriente y lógica preocupación hacia Ramón, descubrimos que el exceso de afecto que le había proporcionado estaba fundamentado de alguna forma en toda la farsa que había interpretado la familia. Cuando Ramón conoce la verdad sobre su nacimiento comprende aquella sobreprotección competitiva entre Gloria y su madre: «Recordaba el cariño competitivo y agobiante de las dos, la manía de desacreditarse la una a la otra delante de él, la lucha sorda por acompañarlo, por estar junto a él, por no dejarlo en paz» (Lindo, 1998, p. 155).

Y es que probablemente la gran frustración de Gloria Fortuna fuera no haber podido ser la «buena madre» que merecía Ramón. Cuando toma la decisión de enfrentar la situación y revelar a Ramón quién es ella, le explica a Marcelo Román que necesita proteger a Ramón de todo lo que le había rodeado hasta que fue internado en el centro de menores: «Tener el valor de ser su madre. No quiero que vuelva a un lugar que le es tan ingrato. Buscaré la forma de que viva en otro barrio» (Lindo, 1998, p. 121).

Como vemos, Gloria Fortuna no busca encarnar la figura que su madre había representado durante toda su vida. Se produce en este caso una transformación del arquetipo del *ángel del hogar* al arquetipo de la *buena madre*¹²¹. Este modelo femenino, divulgado por los discursos neoliberales, responde a aquella mujer «que opta por dedicarse a tiempo completo a la crianza “natural”, con apego» (Alzard Cerezo, 2018, p. 460).

Y es que, en el caso de esta dimensión de análisis sobre Gloria Fortuna podemos ver que aquello que más ansiedades le genera es el ideal de la «madre perfecta», entendida como «un modelo social y un agente disciplinario» que se entrega de manera absoluta a sus hijos, lo que Adrienne Rich denominó «altruismo maternal», algo que por imposición de su propia familia no pudo llevar a cabo durante los quince años de vida de Ramón (Potok, 2015, p. 58).

¹²¹ La forma en que se ha producido esa renovación de los arquetipos caducos ha consistido en un trasplante de los modelos de maternidad hegemónica, la *mater amantísima y dolorosa*, al modelo maternal neoliberal, la *buena madre*. Mientras que el primer modelo se interpretaba como una entrega absoluta a modo de obediencia de un mandato cultural y religioso, el segundo modelo define la entrega absoluta como un «amor natural e instintivo» (Alzard Cerezo, 2018, p. 461).

9. Las Eche, hermanas solteras

Por último, hablaremos del binomio de Las Eche. Pilar y Milagros Echevarría fueron, hasta que la segunda murió terrible y accidentalmente el 12 de octubre, las entrañables vecinas de abajo, más o menos de la edad de la madre de Gloria y Ramón. Las Eche cuidaron del niño como si de su hijo se tratase. Eran solteras y no tenían hijos, por lo que Ramón era también «hijo único de unas vecinas sin hijos» (Lindo, 1998, p. 14). Sin embargo, como sostiene Concha Alborg, la figura materna no sólo puede encarnarla la propia madre sino que existen, también, sus sustitutas: tías o maestras o cualquier otra mujer, que cumple la función maternal (Alborg, 2000, p. 16).

Las Eche son, al igual que la madre de Ramón Fortuna, mujeres que se criaron durante el franquismo. Por tanto, asumieron como válido el modelo femenino impuesto por la moral de nacional-catolicismo, es decir, el de «madre sacrificada» y «esposa abnegada» que, en el caso de la madre de Ramón se cumple. Sin embargo, ¿qué hay de quienes quedaron solteras hasta la vejez? No conocemos los motivos por los que las hermanas Echevarría eligieron la soltería, pero resulta esclarecedor que sobre este asunto escribiera Carmen Martín Gaité en los *Usos amorosos de la posguerra española*, y su análisis sobre este arquetipo femenino siga aún vigente.

La investigadora Sonia Cajade Frías da fe de esa reflexión de la escritora salmantina en un interesante artículo sobre los arquetipos de género presentes en la novela *Entre visillos*. De este modo, las Eche reproducen algunos comportamientos de ese arquetipo de la solterona que Martín Gaité explicó con tanta precisión en los *Usos amorosos*:

De las mujeres de la familia, del servicio doméstico, amigas o vecinas a quienes se les había pasado o se les estaba pasando «la edad de casarse», los adultos hablaban con una mezcla de piedad y desdén. Incluso se las condenaba de antemano, como si algunas hubieran nacido ya marcadas por aquel estigma. «Esa se queda para vestir santos. Y si no, al tiempo. Lo lleva escrito en la cara». Generalmente, más que a una descarada fealdad, se aludía a un gesto, a una actitud. La que «iba para solterona» solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo. Analizar las cosas con crudeza o satíricamente no parecía muy aconsejable para la chica que quisiera «sacar novio». Se les pedía ingenuidad, credulidad, fe ciega. (como se citó en Cajade, 2010, p. 497)

No es de extrañar tampoco que en una novela con un componente tan realista como es *El otro barrio* se encuentre este tipo de personajes. Marta Jiménez López explica en su tesis doctoral de 2017, en la que analiza precisamente la vigencia de este arquetipo en la literatura realista, que desde el siglo XIX, con la configuración de la clase burguesa, la imagen de la soltera se convirtió en «un tipo de mujer recurrente en la narrativa realista que, mostrando las peculiaridades y riesgos de su estado, la presenta bajo diferentes arquetipos» (Jiménez, 2017, p. 223).

Entre los diversos arquetipos que Marta Jiménez (2017) extrae de la narrativa breve del siglo XIX se encuentran dos grandes categorías: las «solteras frustradas» y las «solteras coquetas». Sin embargo, algo singular ocurre con las Eche. No tenemos constancia de que ninguna coqueteara o se sintiera frustrada por el abandono de quien hubiera podido ser su marido. Pero sí vemos que desean desarrollar una práctica maternal sobre aquellos seres que consideran vulnerables. Por supuesto, el hecho de que fueran cómplices en el encubrimiento de la verdad sobre el nacimiento de Ramón Fortuna influye en la sobreprotección del niño. Pero el peso de la educación femenina durante el franquismo puede divisarse en el comportamiento de estas dos hermanas. No consiguieron amoldarse al ideal femenino impuesto por la dictadura, pero mediante la crianza entregada al hijo

de su vecina encuentran el mecanismo idóneo por el que verse a sí mismas como mujeres socialmente aceptadas.

Además, por esperpéntico que resulte, esa ansiedad protectora hacia sus seres queridos podía reflejarse también en el cuidado que profesaban a sus mascotas. El día en que tiene lugar el accidente, Milagros no va al cine con su hermana y las vecinas a ver *Los puentes de Madison* porque debía cuidar y proteger a Kevin, el perro, en quien percibían una profunda tristeza tras la muerte de Costner, el gato. Así se lo explica Ramón a Marcelo en su primer encuentro en el centro de menores:

-Milagros no fue para no dejar solo a Kevin, el perro. Es que desde que murió Costner hace unos meses está muy deprimido y si se queda solo se mea y se caga en el sofá.

-¿Quién era Costner?

-El gato, estaban muy unidos. (Lindo, 1998, p. 27)

Pili, la «Eche viva», recibe un regalo por parte de Ramón. Se trataba de un perrito que adoptó junto con Vicente y Aníbal para, de algún modo, disculparse ante su vecina por la muerte de su hermana y, especialmente, por la muerte de Kevin, de la que sí se sentía culpable. Ahora, Pili ya tiene de nuevo una figura filial a la que proteger: «Dice Gloria que se pasa el día paseando a Harry, el nuevo perro, y que ya no sube tanto por casa, que las relaciones se han enfriado, quieras que no, las separa una muerta» (Lindo, 1998, p. 163).

10. Mujeres autorrealizadas y profesionalizadas

10.1. La madre de Zarzillo

Este personaje, como la psicóloga, de la que más adelante hablaremos, no aparece de manera recurrente en la historia. No obstante, eso no quiere decir que carezca de importancia para la trama y, en suma, para el desarrollo personal del protagonista.

La descripción que realiza la voz narrativa a través de la heterocaracterización directa (Valles Calatrava, 2002, p. 252), infiltrándose en el pensamiento de Ramón Fortuna, desvela datos cruciales para entender la escisión entre dos mundos, el universo del barrio, atrasado en cuestiones sociales, y el del resto de Madrid, que tiene voluntad por subirse al carro de la modernidad:

La madre de Zarzillo le impresionó a todo el mundo porque era muy joven y bastante guapa, y encima maestra, cosa rara porque las madres solían estar en casa, o ir a hacer horas por las casas, aparte, claro, de alguna yonqui (como la de Aníbal), o de alguna que no sabía ni dónde estaba (como la de Patricio). (Lindo, 1998, p. 136)

La madre de Zarzillo es, para Ramón, todo lo opuesto a lo que él entiende por ser mujer en su barrio. Allí, en Vallecas, las mujeres están abocadas a dos alternativas, la del buen camino y la del camino incorrecto. El primero es aquel que, como la madre de Gloria y Ramón, las conduce al ámbito doméstico, al cuidado del hogar y de la familia, salvo que, como ocurre también con este personaje, enviude y las circunstancias la lleven a trabajar en otros hogares desempeñando una actividad similar. En cambio, el camino incorrecto, es el que conduce a las mujeres a la perdición, encarnada, en el caso de Vallecas, en la adicción a la droga.

Sin embargo, este personaje llega a la narración no de manera casual, sino como parte de todo un entramado de señales que Ramón recibe desde que interna en el centro de menores para descubrirle que el mundo más allá de Vallecas es radicalmente diferente.

La idea de mujer que él conoce es la que representan las de su barrio, condicionadas sin duda por el peso de una moral anticuada. La madre de Zarzillo no es un ángel del hogar, ni siquiera una mujer que, como Sara, quiera liberarse del yugo que las destina a la esfera privada. Ella es una *mujer liberada*, en términos de Pilar Martínez (2006), es decir, un ejemplo de aquellas mujeres que «denotan una fuerte personalidad y una autoestima alta» (p. 432). Sin embargo, aunque la libertad sexual sea una de las características de este arquetipo, no conocemos tantos datos sobre este personaje. La liberación de la madre de Zarzillo recorre otro camino, que es el de la autorrealización y la dedicación a una actividad profesional distinta al cuidado doméstico.

Bien es cierto que existe una tendencia a que los personajes femeninos profesionalizados de cualquier obra de ficción se dediquen «a profesiones relacionadas con la atención y el cuidado de las personas» (Lacalle y Gómez, 2016, p. 60), es decir, profesiones que, aunque requieran de formación universitaria, están vinculadas con la llamada «esfera femenina» (Lacalle y Gómez, 2016, p. 64).

No obstante, no deja de ser rompedor con la tónica de *El otro barrio*, donde los personajes femeninos que habitan las calles de Vallecas, a excepción de Gloria Fortuna, «solían estar en casa» (Lindo, 1998, p. 136). En efecto, la madre de Zarzillo es maestra, y esa profesión tradicionalmente ha sido un oficio feminizado, destinado a las mujeres por el mito patriarcal de que ellas son quienes mejor llevan a cabo las labores de los cuidados. Maestras, enfermeras, cualquier profesión en la que los cuidados entren en juego, o psicólogos, como el caso del siguiente personaje.

10.2. La psicóloga y la parodia al psicoanálisis

La psicóloga del centro de menores es un personaje de quien no conocemos nada más allá de la propia actividad profesional que desempeña. Quizá lo más interesante de ella es la manera en que encarna la terapia psicoanalítica. Como comentábamos en el caso de la madre de Ramón, el personaje de la psicóloga sí representa esa tendencia de la novelística contemporánea de no desvelar su nombre propio en virtud de su actividad profesional (Valles Calatrava, 2002, p. 230).

Ya en el primer capítulo, cuando la voz narrativa presenta a Ramón Fortuna, descubrimos que, desde que internó en el centro de menores, tiende a la introspección como resultado de las terapias que semanalmente lleva a cabo con su psicóloga. De este modo, el protagonista se ve a sí mismo «infeliz, abrumado por la sobreprotección, castrado por la falta de referentes masculinos y acomplejado por el tamaño de su pene (se ha acostumbrado a llamarlo así de tanto hablar con la psicóloga, no le parece decir polla delante de ella)» (Lindo, 1998, p. 16).

No podemos pasar por alto dos conceptos que nos remiten inevitablemente al psicoanálisis de Freud: «castrado por la falta de referentes masculinos» y «acomplejado por el tamaño de su pene». La conversación que en el primer capítulo mantienen psicóloga y paciente está centrada en que el muchacho saque a la luz el tormento que le causan su orfandad paterna y el tamaño de su pene.

La psicóloga le pregunta si le «hubiera gustado tener un pene más grande», a lo que Ramón, asombrado y desconcertado, le reconoce que «un poco más grande no me importaría» (Lindo, 1998, pp. 16-17). Casi sin descanso, la psicóloga le pregunta ahora sobre su condición de huérfano y si le hubiera gustado «que su padre viviera» (Lindo, 1998, p. 19). En la respuesta de Ramón Fortuna, la psicóloga encuentra otro elemento con el que llevar adelante su terapia psicoanalítica: los sueños. El muchacho expresa que «recuerda un sueño recurrente en el que su padre se le aparece, regresa del más allá y se

produce entre ellos una situación hilarante» (Lindo, 1998, p. 19). Sin embargo, Ramón no cree que necesite de un padre, contradiciendo a la especialista, ya que no puede añorar lo que nunca conoció.

No es el primer caso de representación del psicoanálisis en la literatura española. La investigadora Anne-Cécile Druet (2013) estudió minuciosamente al personaje del psicoanalista como portavoz de las teorías freudianas en *Sinrazón* (1928) de Ignacio Sánchez Mejías, *La Túnica de Nesco* (1929) de Juan José Domenchina (1929), *Las Adelfas* (1947) de los hermanos Machado y *Fedra* (1982) de Llorenç Villalonga. En ellas, los autores, más que ofrecer un reflejo de la «ortodoxia psicoanalítica», ofrecen una representación del peso que tenía el psicoanálisis «en la España de finales de los años 20» (Druet, 2013).

En el caso de la psicóloga de *El otro barrio*, la representación de esta corriente de la psicología no opera como un mero reflejo de este tipo de terapia. En dicho pasaje, descubrimos que los conceptos freudianos están sometidos al humor, a la comedia, lo cual acaba por subvertirlos y convertirse en una parodia.

El peso del psicoanálisis se manifiesta en otras intervenciones de la psicóloga. Cuando Gloria Fortuna acude al centro a pedirle ayuda porque no sabe cómo decirle a Ramón que ella es su verdadera madre, la psicóloga no sólo critica el modelo de maternidad sobreprotectora que Gloria y su madre pusieron en práctica en la crianza de Ramón. La psicóloga le recomienda que libere al joven del yugo opresor del papel maternal que ha acabado por convertirlo en «un chico apocado» (Lindo, 1998, p. 126).

Además, trata de liberar a Gloria del peso de la culpa al decirle que «aunque el error no fuera tuyo, sino de tus padres, él te va a culpar a ti más que a nadie» (Lindo, 1998, p. 126). Aunque podamos atisbar en este diálogo un indiscutible ejemplo de apoyo y solidaridad entre mujeres y una crítica al control patriarcal que la familia de Gloria ejerció sobre su vida, existe también una justificación basada en las teorías psicoanalíticas sobre el odio que Gloria profesa a su familia y, en especial, a su madre.

Por último, vemos cómo la psicóloga comprende que la relación entre Gloria y su madre está teñida de resentimiento. La madre de Gloria determinó su destino, la forzó a no ser la madre de Ramón para evitar las habladurías del barrio y le inyectó el veneno de la culpa y la vergüenza por su desliz sexual. De tal modo que, avalado por la perspectiva psicoanalítica de este personaje, se podría certificar que existe un ejemplo de relación maternofamiliar insatisfactoria, un caso de la denominada *matrofobia* (Concha, 1992) y, en estos términos, sería lógico que Gloria no dudara en culpar a su progenitora de haberle arruinado la vida.

11. Representaciones de la masculinidad

Tras habernos detenido en el estudio de los diversos arquetipos que representan los personajes femeninos de *El otro barrio* desde la perspectiva feminista, debemos recurrir al apoyo teórico que proporcionan los estudios sobre las masculinidades para ocuparnos de algunos personajes masculinos. Éstos ofrecen un reflejo de cuestiones como la propia representación de la masculinidad, la homosexualidad o, como contrapunto del epígrafe dedicado a la maternidad, diversos y distintos modelos de paternidad.

Los estudios literarios, explica Àngels Carabí (2006), cuestionan y llevan a debate el imaginario tradicional y patriarcal de la masculinidad en las obras literarias y, al mismo tiempo, buscan nuevos modelos. Pero, resulta especialmente interesante la forma en que las escritoras cuestionan y ofrecen nuevos modelos de masculinidades, ya que –sostiene

Carabí parafraseando a Franz Fanon (1952)– «el oprimido puede tener un punto de vista privilegiado sobre los mecanismos de opresión» (Carabí, 2006).

11.1. Valentín, un ejemplo paradigmático de masculinidad tradicional

Veamos el caso de Valentín, el amigo de Ramón Fortuna, a quien accidentalmente el protagonista le corta el cuello con una lata de berberechos. El joven vallecano es un personaje que refuerza la concepción tradicional de la masculinidad y encuentra en Ramón Fortuna su contrapunto, es decir, su semejante que, contra todo pronóstico, rechaza su comportamiento y busca su propia identidad alejada de la personalidad de su amigo.

Ramón se encuentra con Valentín en el Cerro del Tío Pío. Allí estaba con Jessi, una chica del instituto a quien, sin el permiso de Ramón, había invitado a ver con ellos *Asesinos natos*. Ramón recuerda que en aquel momento se sintió invadido por los sentimientos de «rabia y de pura envidia» (Lindo, 1998, p. 32). Se sentía «humillado y ofendido» pero sobre todo avergonzado por el numerito que Valentín estaba montando con Jessi en plena calle: «Le tocaba las tetas a la de segundo, mientras ella no hacía más que reírse estúpidamente, cubriéndose con la mano ahora una teta y ahora la otra, según atacaban las manos de su amigo» (Lindo, 1998, pp. 32-33).

Fortuna no duda en describir a Jessi como una chica poco inteligente porque a todo lo que Valentín le decía o hacía ella le reía la gracia, incluso a comentarios vulgares y denigrantes. Por ejemplo, ya en casa de Ramón antes del accidente, Valentín se había puesto un botellín de cerveza en la entrepierna y le decía: «Cuando quieras cerveza aquí tengo el botellín» (Lindo, 1998, p. 34).

Pues bien, el crítico literario y profesor universitario David Leverenz explica en un capítulo del compendio de ensayos *La masculinidad a debate* (2008)¹²² que es muy frecuente entre los personajes masculinos de la ficción literaria –él se ocupa de la literatura estadounidense– que obtengan el respeto de sus semejantes «utilizando el cuerpo de las mujeres» (Leverenz, 2008, p. 68).

Valentín se pavonea del control que ejerce sobre el cuerpo de Jessi, quien a su vez se muestra sumisa, tocándola sin pudores en plena calle a la vista de todo el mundo, o haciendo irónicas bromas sexuales, como si de una suerte de cortejo se tratase, aludiendo a su pene, con el que la muchacha habrá de encontrarse a la fuerza si quiere beber cerveza. El exceso de teatralidad que Elvira Lindo pone en boca de Valentín para demostrar su masculinidad funciona de manera crítica e irónica, lo cual nos hace ver en el joven un ejemplo de «masculinidad histriónica» y, por tanto, caricaturesca, en términos de Virginia Guarinos, Francisco López, Sergio Cobo y Valeriano Durán (2013) en un interesante estudio sobre este tipo de masculinidad en la ficción televisiva española.

Sin embargo, David Leverenz (2008) también cree que la representación de una sexista y tradicional masculinidad tiene «mucho más que ver con las relaciones de los hombres con otros hombres que con sus relaciones con las mujeres» (Leverenz, 2008, p. 67). La tensa relación entre los chicos es una prueba de ello.

La gente los observaba de acuerdo con una oposición binaria bastante despectiva. Para la juventud del barrio eran «Valentín el listo» y «Ramón el tonto» (Lindo, 1998, p. 35). Sin embargo, Valentín no era nadie si no tenía a Ramón como la sombra que siempre

¹²² Este ensayo fue pronunciado a modo de conferencia por parte de su autor en la Universidad de Barcelona en marzo de 2003.

iba tras él y le proporcionaba aprobación: «Valentín no podía pasar la vida sin ese espectador perplejo que era Fortuna» (Lindo, 1998, p. 35).

Pero no siempre era así. La bondad de Ramón tenía límites. Él detestaba las conductas, sin duda machistas, de su amigo, con las que no se sentía identificado. Con estos comportamientos Valentín pretendía hacerse de notar, como cuando emitía un «sonido gutural algo exagerado» (Lindo, 1998, pp. 35-36) mientras besaba a Jessi.

Ramón, pese a ser un personaje vinculado con su barrio, tiene comportamientos de los que se desliga. No se limita únicamente a no ponerlos en práctica, sino que también los detesta y critica. En definitiva, Valentín y Ramón son dos personajes paralelos y opuestos en cuanto al tipo de masculinidad que representan. Mientras que uno necesita la aprobación y la veneración por parte de sus semejantes utilizando el cuerpo de las mujeres como trofeo, el otro se acerca más a los modelos de *nuevas masculinidades*, que no demuestran atisbo de sexismo.

11.2. Silvester y los guiños a las sexualidades disidentes

Reconocemos que, entre las temáticas presentes en *El otro barrio*, no se aborda de manera extensa la cuestión de la homosexualidad. Sin embargo, existen dos referencias, dos «guiños» a las sexualidades disidentes para la época y el entorno en el que se mueven los personajes.

Una de esas alusiones está relacionada con el empleo del término *maricón* a modo de insulto por parte de uno de los personajes, y la siguiente tendrá que ver con la aparición efímera de un personaje abiertamente homosexual, cuya orientación es vista con una sorprendente normalidad por parte del protagonista.

Nos remontamos al momento en que Ramón llega al centro de menores y conoce a Aníbal, su compañero de habitación, que acabaría por convertirse en su mejor amigo y el hermano que nunca tuvo. El chico, célebre por su desparpajo, por su alegría frente a la adversidad y su desparpajo, le advierte que tenga cuidado con el interno más conflictivo y temible, el Chino.

Aníbal era una de las víctimas con las que se cebaba el abusón. El chico le cuenta a Ramón que le insulta llamándole *mellao* –su enfermedad le provoca la pérdida de algunos dientes– y *maricón*, insulto que sin duda es el que más le molesta: «Ese me llama maricón, me llama mellao. Mellao ya no me importa, porque tengo mis dos piños bien puestos, pero claro, eso de maricón duele» (Lindo, 1998, p. 75).

El dolor que le genera esa palabra es un reflejo del uso que en la década de los 90 se le daba al término *maricón*. Eleonora Orlando y Andrés Saab (2019) explican cómo en determinados contextos esta palabra puede operar a modo de «violencia simbólica» ejercida hacia los grupos históricamente oprimidos:

[...] el valor negativo que codifican sus respectivos estereotipos semánticos es producto de su origen en estereotipos culturales surgidos de actitudes y prácticas de discriminación, marginación y caricaturización que legitiman una estructura social desigual e injusta. (Orlando y Saab, 2019, p. 44)

Todavía quedaban unos años para que la comunidad LGTB se apropiara del insulto y acabara por convertirse en un término empoderador. Sin embargo, sí atisbamos un futuro esperanzador para Silvester, el amigo homosexual de Ramón.

Al final de la novela descubrimos a un Ramón distinto, renovado, alejado de aquel lugar que lo tenía alienado, viviendo con sus compañeros del centro de menores, Aníbal y Silvester, en una casa-taller de Las Matas. La voz narrativa, infiltrada una vez más en el

pensamiento del protagonista, explica que Aníbal se dedica a la encuadernación de libros en un taller y que Silvester estudia para convertirse en carpintero.

Sin embargo, resulta llamativo la normalidad con que esa voz cuenta que Silvester es homosexual y está enamorado de su oficial de carpintería:

[...] Silvester se unta aceite en los brazos y está que se muere por el oficial de carpintería. Es un secreto a voces. [...] De momento se le pasó la fiebre de ser El Rayo de la Albufera, ahora sólo piensa en barnizar y en su oficial. (Lindo, 1998, p. 162)

Son referencias que carecen de mayor trascendencia. No obstante, Silvester rompe de algún modo el estereotipo del homosexual como hombre afeminado. El muchacho era respetado en el centro de menores por su afición al boxeo y su sueño era convertirse en un gran boxeador –de ahí la referencia humorística al aceite en sus brazos–. Se trata, en efecto, de una profesión tradicionalmente ligada con el imaginario del varón rudo. Pero este personaje demuestra que los estereotipos siempre suelen ser asfixiantes y limitantes y que, ya cumpliera con el arquetipo o se desligara de él, su compañero Ramón lo contempla con una normalidad absoluta.

La incorporación de personajes homosexuales desde finales de los noventa, por escueta que sea su presencia en la trama narrativa, va ligada a la visibilidad que alcanzó el colectivo LGTB en la ficción televisiva¹²³. De este modo, novelistas y guionistas de televisión, han querido mostrar «una realidad existente en la sociedad que debía escapar del ostracismo» y Lindo lo consigue con Silvester en *El otro barrio*

11.3. Figuras paternales

William Sherzer (1999, p. 172) señaló las principales características de estas figuras paternales: ausencia, irresponsabilidad y hostilidad. De hecho, podemos constatar que se trata en general de figuras fantasmales. El padre de Ramón y el de Marcelo están muertos, y mientras que el padre del chico se le aparece en sueños, el del abogado tan sólo se materializa en sus recuerdos. Por eso, apuntaba también Sherzer (1999, p. 172) la orfandad paterna es un asunto clave en la historia.

De hecho, la orfandad de Marcelo no sólo se refiere a las sensaciones que ha experimentado desde que su padre falleció. Ese sentimiento, unido al de disidencia que caracterizó su infancia y juventud en Vallecas, parece extenderse a una orfandad simbólica, pues todo apunta a que su padre ejercía el modelo de paternidad que él no quiere poner en práctica con su hijo. Gracia Maroto Navarro (2019) habla en su tesis doctoral¹²⁴ de esa generación de padres cuyas emociones debían ser reprimidas, evitando mostrar ternura y cumpliendo así con su cometido de «saber disciplinar, desde la represión o la violencia, más que con el afecto» (p. 89).

En la primera conversación que Ramón mantiene con la psicóloga, cuando ella insiste en averiguar si existe algún tipo de trauma en el joven por su condición de huérfano, la voz narrativa desvela que, en torno al padre, tanto Ramón como su familia han

¹²³ Valeriano Durán escribió un interesante artículo sobre los personajes masculinos homosexuales que han aparecido en la pequeña pantalla desde finales de los noventa hasta series de culto para las generaciones nacidas a las puertas del siglo XXI con el objetivo de comprobar «si los patrones responden a la evolución de la propia sociedad, si se está intentando implantar el modelo del considerado nuevo hombre, o si, por el contrario, la masculinidad sigue anclada en los roles propios de la estructura patriarcal tradicional» (Durán, 2015, p. 64).

¹²⁴ En la introducción de esta tesis doctoral, Gracia Maroto se embarca en una revisión de la producción científica sobre la paternidad desde una perspectiva de género, revisión que, aun desde parámetros sociológicos, nos ayudarán a identificar las conductas paternales del personaje de Marcelo Román.

creado una suerte de mitomanía, pero realmente no necesita de su presencia porque nunca supo lo que era tener un padre:

Su padre es una foto en el cuarto de la tele, el hombre sonriente vestido de maquinista, con un pie subido a las escalerillas de la máquina del tren y el otro en el aire, agarrando el asa de la puerta, con el mismo orgullo, la misma pose, del jinete que tiene al caballo sujeto por la brida, mandando sobre la máquina como sobre un ser vivo, orgulloso, pulcro, con esa belleza antigua que dan los uniformes en las fotos en blanco y negro. (Lindo, 1998, p. 17)

En contrapartida, Marcelo tiene un hijo con Sara, por lo que analizaremos un pasaje en el que descubrimos la faceta paternal del abogado y, al mismo tiempo, se convierte en el «padre espiritual» de Ramón. Algo parecido ocurre entre Vicente, el asistente social del centro, y Aníbal. El trabajador siente una necesidad de amparo y protección hacia la desgracia del chico, pues si había un culpable de su internamiento y de su enfermedad era, sin duda, su padre biológico.

11.3.1. Marcelo y Vicente, nuevos modelos de paternidad

En el sexto capítulo de la segunda parte, asistimos al relato de la vida familiar del abogado. En esa narración, la representación de la paternidad de Marcelo se confronta con el resto de padres que aparecen en la novela. No sólo hablamos de los difuntos. Recordemos que los padres de los chicos del centro de menores son figuras prácticamente ausentes, y si existen se caracterizan por su despotismo y por poner en riesgo la vida de sus hijos, como ocurre con Aníbal.

Marcelo se muestra como un padre atento, cariñoso con su hijo, implicado en el cuidado del niño –aunque en ocasiones sienta que su trabajo está por encima de todo– y emocionado al descubrir cómo Jaime va creciendo. Y es llamativo que, cuando se narra el momento en que el bebé desayuna, la figura paterna esté presente, dado que tradicionalmente estos quehaceres de la vida cotidiana se relacionan con la madre:

Le gustaba tenerlo así las mañanas de los sábados, tenerlo para él solo un rato en la cocina observando desde la trona cómo su padre preparaba el biberón de cereales. Le gustaba cuando empezaba a impacientarse porque la papilla no se acababa de enfriar y lloriqueaba. Le gustaba que luego moviera nerviosísimo los brazos y las piernas cuando por fin llegaba el biberón a sus manos, y cómo cerraba los ojos de placer cuando le llegaba la comida a la boca y se le oía tragar y emitir un ronroneo de felicidad. (Lindo, 1998, p. 98)

Marcelo no quería por nada del mundo que Jaime acabara pareciéndose a él y por eso intentaba ser para su hijo el padre que hubiera querido tener en su niñez: «No quería que su hijo fuera como él, un hijo único que siempre se siente en deuda con sus padres y que, al final, lo que está deseando es huir de ellos» (Lindo, 1998, p. 98).

La vida en los tiempos en que Marcelo es padre poco tienen que ver con los años de su infancia, aunque también influye el cambio de espacio, la huida de Vallecas, donde aún parecen enquistados los años de la posguerra en la vida de sus habitantes. Marcelo es un ejemplo del nuevo planteamiento de la paternidad que valora mucho más «la calidad del tiempo dedicado a la crianza» que «la cantidad» (Maroto, 2019, p. 91).

No obstante, vemos que por sus conflictos con el pasado y la implicación que muestra con el caso de Ramón, no llega a ser lo que en términos de Gracia Maroto es un *padre responsable*, es decir, aquel que «comparte con la madre los cuidados infantiles» (2019, p. 95). Más bien se aproxima al modelo del *padre adaptativo complementario* que,

según la jerga sociológica, es aquel que «ayuda a la madre, aun considerándola irremplazable en la relación con los hijos» (Maroto, 2019, p. 95).

Lo que es indiscutible es que el modelo de paternidad de Marcelo nada tiene que ver con los varones de la generación de su padre o del padre de Fortuna. Marcelo Román, como padre, está «alejado del modelo hegemónico de masculinidad» (Maroto, 2019, p. 95).

Aunque Ramón viva con la imagen difusa de su difunto padre, convierte a Marcelo, desde que se ocupa de su caso, en «su padre espiritual», una figura que el chico «estaba pidiendo a gritos desde que nació» (Lindo, 1998, p. 23).

A lo largo de la novela vemos cómo el abogado acaba adoptando un comportamiento paternal con el joven. Y, a diferencia de las figuras maternas, intenta que el muchacho espabile y deje de hacerse la víctima: «Pues ya va siendo hora de que te defiendas y dejes de quejarte. [...] ya que no tienes tres años, intenta entender a tu pobre madre. No seas ingrato» (Lindo, 1998, p. 91). Por ello, Ramón considera que, a diferencia del resto de personas de su entorno, Marcelo ni lo ridiculiza ni lo infantiliza: «[...] me hablas como si fuera normal, no como si tuviera tres años» (Lindo, 1998, p. 91).

Marcelo era, como lo describe Sara, una persona fría y de ese modo evitaba implicarse emocionalmente con los casos que llevaba. Todo lo contrario a su comportamiento desde que se adentró en los trámites legales del caso de Ramón Fortuna. Lo vemos cuando, pese a ser sábado y estar con su familia, Marcelo recibe una llamada del joven y lo acompaña al hospital a visitar a Valentín. Marcelo lo invita a comer a casa con Sara y Jaime, y se involucra con Gloria en la tarea de comunicarle de la manera menos traumática posible la verdad sobre su nacimiento. Transcurrido el día de Navidad, Marcelo va al centro de menores a darle un regalo a Ramón y, finalmente, la novela acaba con el abogado y el muchacho sabiendo que existe entre ellos un vínculo ya difícil de romper.

Por último, incluimos en esta categoría al personaje de Vicente. El octavo capítulo de la segunda parte está exclusivamente dedicado a él, a su vida y al amor paternal que profesa hacia Aníbal pese a que no sea su hijo. El asistente social siente una necesidad de proteger al chico más vulnerable y peor tratado por sus padres que jamás ha conocido.

La voz narrativa nos da a conocer a un personaje que hasta ese momento sólo había figurado de manera fugaz. Tiene 34 años y se enfrenta a la melancolía que en el mes de diciembre suele invadirle: «Era su mes melancólico, aunque él había decidido hacía tiempo que ese trabajo era incompatible con la melancolía» (Lindo, 1998, p. 113).

Aunque, de acuerdo con su credo profesional, al trabajar con chicos menores en situaciones de exclusión social no debía empatizar con ellos, llegado diciembre, le era imposible no sentir empatía, especialmente hacia Aníbal. Conocer al muchacho supuso el encuentro de Vicente con su debilidad emocional:

[...] siente que algo le ha tocado más hondo de lo que estaba previsto, que la llegada de Aníbal hace un año, enfermo sin saberlo, le ha desequilibrado hasta tal punto que estaría dispuesto a confesar que carece de experiencia. (Lindo, 1998, p. 114)

Su imperiosa necesidad de proteger a Aníbal le lleva a detestar a esos padres que jamás le dieron el cariño que merecía:

Siente, eso sí, rencor, rencor porque durante trece años no supieron darles a sus hijos más que abandono y enfermedades. Y Aníbal fue encontrado en un poblado buscando algo para que su padre aliviara el mono, y tuvo el valor de no delatarlo, de no delatar a quien le estaba tratando como un perro. (Lindo, 1998, pp. 114-115)

La inocencia de Aníbal le impide sentir rencor, aunque reconozca en su padre al culpable de su situación. Lo que el muchacho siente respecto a Vicente es, en cambio, agradecimiento y un amor que no había experimentado ni con sus progenitores:

Aníbal ha encontrado algo de cariño que no ha tenido nunca, y ese cariño se lo ha dado él, Vicente, él que sabe que no hay que engañar a los chavales con demostraciones de afecto excesivas porque no les pertenecen, pertenecen a sus padres, o lo que es lo mismo, no pertenecen a nadie. (Lindo, 1998, p. 115)

Pero si hay algo que caracteriza a Vicente es su empatía, requisito sin el cual no podría comprender en qué situación llegan al centro esos conflictivos jóvenes. Y aunque él intentara por todos los medios no demostrarle a Aníbal un cariño paternal que, supuestamente, no le corresponde, se convierte en el padre espiritual de un chico desamparado, porque, como el propio Vicente se define a través de la autocaracterización (Valles Calatrava, 2002, p. 251), no es más que «un asistente social mal pagado y con un defecto imperdonable: la melancolía, que se acentúa con la cercanía de la gran fiesta de la soledad» (Lindo, 1998, p. 116).

Capítulo 4

La herencia de la literatura decimonónica. Ambiciones e hipocresía en *Algo más inesperado que la muerte*

1. Ser siempre otra. Un cambio de rumbo en la carrera literaria de Elvira Lindo

Una historia ambientada a finales de los años noventa del siglo XX y protagonizada por Eulalia, una locutora de radio que, tras casarse con Samuel, un reconocido escritor treinta años mayor, consigue su ansiado ascenso en el escalafón social. Una mujer que recibe una intrigante llamada telefónica que provocará un suspense resuelto en un desenlace –como reza el título de la novela– inesperado. Y en medio, historias secundarias, aunque de gran relevancia, ambientadas en la Guerra Civil y el postfranquismo, relatos de orfandades, ambiciones y abusos sexuales que no solo cobran un papel capital en la trama sino que además nos ayudarán a entender los numerosos conflictos de Eulalia.

Someramente, ésta sería una síntesis de *Algo más inesperado que la muerte*¹²⁵, la novela que el 18 de septiembre del año 2002 publica Elvira Lindo, editada en un primer momento por Alfaguara¹²⁶. La que fuera su segunda obra para adultos fue escrita durante los últimos meses del año 2001 y principios de 2002. Elvira Lindo se encontraba en Nueva York junto a Antonio Muñoz Molina, donde residieron los meses destinados a la escritura gracias a un adelanto que consiguió de la editorial. Desconocía la autora que el 11 de septiembre de 2001 tendría lugar en Nueva York el primer gran atentado terrorista del siglo XXI y que el terror, la incertidumbre, el miedo y el suspense que se apoderaron del clima se colaría de lleno en la escritura de la novela¹²⁷. Ésta tuvo una buena acogida por parte de

¹²⁵ La novela presenta una estructura en tres partes compuesta por un total de dieciséis capítulos. La primera parte, titulada «Cosas que se piensan pero no se dicen» (pp. 13-213), contiene trece capítulos. La segunda, «Cuando te mira un búho vienen siete años de mala suerte» (pp. 217-279), está compuesta por dos capítulos, y la tercera parte, «Algo más inesperado que la muerte» (pp. 283-301), cierra la novela con el capítulo final.

¹²⁶ En abril del año 2013, *Algo más inesperado que la muerte* pasó a formar parte de la colección Booket de Seix Barral. Es ésta la edición que seguiremos.

¹²⁷ Por un lado, en un encuentro virtual que tuvo lugar durante la promoción de la última novela de Lindo, *A corazón abierto*, la escritora y Antonio Muñoz Molina conversaron a través de un vídeo emitido en directo en la red social Instagram. En este coloquio, Muñoz Molina hacía un breve recorrido por la obra literaria de Lindo y sacaba a relucir *Algo más inesperado que la muerte*, una novela «muy bien construida» que creó durante el otoño de 2001 en Nueva York, en la que puso «un empeño tremendo» y que desearía que se volviese a editar. La escritora comenta el adelanto económico que recibió por parte de la editorial y que diez días más tarde de su llegada a la ciudad se produjera el terrible atentado de las Torres Gemelas, por eso la creación de esta novela estaba impregnada por «los acontecimientos» y el suspense que ella buscaba para la

la crítica: entrevistas, numerosas reseñas en prensa y posteriores análisis académicos donde se señalaron las virtudes y las carencias de una obra arriesgada para la creadora de *Manolito Gafotas* y de las viñetas humorísticas de *Tinto de verano* que mes y medio atrás tuvieron su tercera entrega, *Otro verano contigo* (2002).

El periodista Jesús Ruiz Mantilla publica el primer texto crítico sobre la novela en *El País*, donde, además de analizarla, entrevista a Elvira Lindo. Ya en este primer acercamiento a *Algo más inesperado que la muerte*, Ruiz Mantilla ofrece una semblanza de Lindo como una escritora osada, «viciosa del riesgo, inquieta, cercana y frágil», un riesgo que la propia autora reconoce y que, según confiesa, deriva de haber puesto «toda la carne en el asador» con esta novela (Ruiz Mantilla, 2002).

En los últimos años, la escritora ya había cosechado éxitos incuestionables entre adultos y menores con las novelas de Manolito y en su faceta de columnista en *El País*, especialmente durante los meses de agosto con su sección *Tinto de verano*. Sin embargo, la publicación de esta novela supone un cambio de paradigma al salir del espacio de seguridad que habitaba. No es de extrañar que por esta suerte de «salto al vacío», Ruiz Mantilla (2002) sostenga que «Elvira Lindo es una autora capaz de enfrentarse a cualquier reto», pues como bien reconoce, «cuando se escribe hay que pecar, ser impúdico, arriesgado». Pero ¿cuál sería el propósito? Sin duda, librarse de la etiqueta de escritora para niños que se le impuso cuando el personaje infantil de Carabanchel triunfó en el ocaso del siglo XX así como la reducción, peyorativa y desdeñosa, a escritora de humor incapaz de abordar un asunto trascendente; en suma, como apunta muy atinadamente Ruiz Mantilla (2002), «el caso es librarse de encasillamientos».

Por ello, en la crónica que publica *El País* de la presentación del libro, que tuvo lugar el 19 de septiembre en el Teatro la Abadía de Madrid, se recogen las declaraciones de Elvira Lindo sobre la importancia que tiene para ella *Algo más inesperado que la muerte*. Esta obra supone la materialización de su proyecto literario:

Dice Lindo que esta novela debía leerse como la culminación de una de sus principales ambiciones, ser siempre otra. No quiso desvelar el argumento, pero se sintió orgullosa de que sin habérselo propuesto expresamente se hubiera quitado la vergüenza de «escribir en serio». (El País, 2002)

Sin embargo, no serían aquellas las únicas etiquetas de las que Lindo tuviera que despojarse a lo largo de su carrera literaria, como vimos en capítulos anteriores. En una entrevista publicada en *ABC*, Eva Sabariego (2002, p. 54) presenta a Elvira Lindo como «la esposa del escritor y académico Antonio Muñoz Molina». Pero será en la cuestión de Manolito donde la escritora más se rebelde, sobre todo ante la insistencia de periodistas que, como Sabariego, parecen no comprender por qué ha escrito una novela que presenta tanta distancia con las historias de su personaje más popular. Lindo tendrá que repetir en numerosas ocasiones que huye del encasillamiento y llega a enumerar los frutos que ha dado su oficio más allá de sus libros infantiles y juveniles: «Es absurdo pensar que me iba a dedicar siempre a realizar libros de Manolito. Realmente suelo hacer otras cosas como cine, artículos periodísticos y no tengo tiempo para todo» (Sabariego, 2002, p. 54).

historia fue propiciado por el clima que se vivía allí (Lindo y Muñoz Molina, 2020). La crónica de aquellos sucesos puede leerse en el reportaje «11 de septiembre, foto de familia» publicada el 11 de septiembre de 2021 en *El País* con motivo del segundo aniversario del atentado a través del siguiente enlace <https://el-pais.com/internacional/2021-09-11/11-de-septiembre-foto-de-familia.html>

Afortunadamente, sí hubo críticos que elogiaron la valentía de Lindo por este cambio de registro. El crítico literario José María Pozuelo Yvancos valoró muy positivamente ese tránsito de lo irónico –registro al que Lindo tenía acostumbrada a la crítica– a lo trágico:

Sin duda esta novela debe haber sido un reto para Elvira Lindo. Una vez saboreados éxitos en el territorio de la literatura infantil y el periodismo, entrega su segunda obra para adultos, en la que nada ha quedado de la ironía o desparpajo característicos de aquellos estilos. (Pozuelo Yvancos, 2002, p. 11)

No escatima tampoco alabanzas hacia la novela, cuya trama considera «excelente» y «sobresaliente», además de estar «soberbiamente narrada», pues será ese cambio de tono, «manejado de manera muy hábil», el que dé a conocer una nueva prosa en la obra narrativa de Lindo a través de la cual revela «sus mejores dotes como escritora, tanto mejor cuanto más sobria» (Pozuelo Yvancos, 2002, p. 11).

Por su parte, Santos Sanz Villanueva (2002) advierte también la existencia de un hecho novedoso en la literatura de Lindo, algo que en efecto valora aunque su juicio no está exento de cierta condescendencia en líneas como «No imaginaba que Elvira Lindo pudiera afrontar con solvencia un registro diferente a ese costumbrismo crítico e irónico con el que ha logrado una extensa audiencia». Algunos párrafos de la crítica de Sanz Villanueva ponen de manifiesto lo complejo que resulta para algunos expertos de la literatura asumir que una escritora cambie de rumbo y salga de esa casilla fija, el costumbrismo irónico y de tinte social en el caso de Lindo. Y aunque apunte que, a partir de esta novela, haya que reconocer en la escritura de Lindo el dominio del registro dramático, en cierto modo la responsabiliza de haber sido encasillada en esas etiquetas de las que ahora se quiere desprender por el uso reiterado de esos rasgos lingüísticos de los que se desliga en *Algo más inesperado que la muerte*:

Tenía ese enfoque irónico por la forma suya peculiar de expresión, ese modo de percibir y recrear la realidad que constituye una especie de naturaleza en muchos escritores. Así me lo hacía pensar su insistente empleo de tal perspectiva, lo mismo en la atinada mezcla de observación y lenguaje de Manolito Gafotas que en sus simpáticos y leves artículos de Prensa. (Sanz Villanueva, 2002)

A pesar de que considere que esta no es «una gran novela» y de que comulgue con la visión de la literatura infantil y juvenil como «un tipo de literatura menor», sí reconoce haber descubierto a «una narradora con un concepto sólido del relato y con facultades para afrontarlo», a quien tras la publicación de *Algo más inesperado que la muerte* «hay que tomar muy en serio», sentencia el crítico (Sanz Villanueva, 2002).

Transcurridos diez años desde su publicación, Francisco Javier Díez de Revenga la analiza en su ensayo *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico* (2012), donde subraya lo que hemos venido diciendo hasta ahora, que el cambio de rumbo en la trayectoria de Lindo se produjo a partir de finales del 2002, no solo por el empleo del tono dramático, sino también por la incorporación de pasajes de la historia reciente de España en sus tramas novelescas: «[...] la autora se internaba en un terreno en el que lo dramático de los comportamientos de la historia reciente hacían pensar en un tipo de novela nuevo en ella y distinto de su trayectoria» (Díez de Revenga, 2012, p. 179).

La crítica, encabezada por Pozuelo Yvancos, ha establecido similitudes e influencias en cuanto a la estructura de la novela con la narrativa del siglo XIX. Mientras que para Pozuelo esta característica será una virtud, Sanz Villanueva considera que la técnica

de mantener en pausa la trama principal hasta el final de la novela e introducir en medio una serie de historias paralelas es un recurso propio de la novela de folletín y más que favorecer la lectura, ralentiza el ritmo con material de relleno:

No convencen en cambio la selección o el tratamiento de todos los materiales que conducen a esa meta general. El recurso procedente del folletín de mantener el misterio de una urgentísima llamada hasta muy avanzada la historia, corta el ritmo de ésta. Y, además, fuerza a llenar páginas con materiales de relleno. (Sanz Villanueva, 2002)

Pero en absoluto será esta técnica que cita Sanz Villanueva la mayor limitación que el resto de los críticos encuentren en *Algo más inesperado que la muerte*. Probablemente la crítica más incisiva sea la de Isidro Cabello Hernandorena (2003), que muestra su desacuerdo con las consideraciones sobre el nuevo «tono dramático» de Elvira Lindo, ya que para el crítico no está a tal altura, por lo que prefiere definirlo como «melodramático»; además, el asunto de la novela, que motiva el consenso de la crítica por su seriedad, a Cabello Hernandorena le resulta «jocoso o ridículo», y el estilo con que la voz narrativa relata los acontecimientos oscila entre un «tono entre vulgar y folletinesco» (2003, p. 79). Asimismo señala que como uno de los principales temas que aborda Lindo es el del «escritor viejo y famoso casado con hembra joven», con temas secundarios como «un amasijo de traumas infantiles, abusos sexuales, separaciones, reencuentros o engaños eróticos», la historia se impregna de una intriga «típica del folletín de la radio, que no encierra ningún secreto para el lector» (Cabello Hernandorena, 2003, p. 79).

Si bien Pozuelo Yvancos define la novela en términos de «crónica sentimental» sin entrar en juicios de valor peyorativos, sí considera que el exceso de «convencionalismos» de este subgénero narrativo pueden actuar «de lastre para la que es una buena narración», como es el caso de «la relación Leonor-Gaspar» o «el pasado de Tere», del mismo modo que estima los «excesos melodramáticos» algo «innecesarios», como el pasaje en que se produce «el diálogo de Eulalia y Tere frente al cuerpo muerto de Samuel o la escena final del premio literario, cruelmente irónica» (Pozuelo Yvancos, 2002). Son acontecimientos que figuran en el colofón de la novela, un final que a Díez de Revenga también le parece «melodramático y previsible» (2012, p. 182). Por último, en la cuestión del melodrama se detiene también, aunque sin profundizar en ello, María José Obiol en la crítica publicada en *El País*, donde elogia la capacidad de Lindo y «su excelente oído para hilar melodrama y humor» aunque en este caso el humor está muy suavizado porque *Algo más inesperado que la muerte* es «una novela triste» (Obiol, 2002).

2. ¿Cuánto hay de Elvira Lindo en *Algo más inesperado que la muerte*? La cuestión del componente autobiográfico

Si ya en la crónica de la presentación de la novela, Lindo explicaba que ella «se convierte en todos y cada uno de sus personajes, transfiriéndoles a todos sus propias vivencias» (*El País*, 2002), no es de extrañar que un número considerable de textos críticos, especialmente entrevistas, abordaran la cuestión del componente autobiográfico en *Algo más inesperado que la muerte*.

Por una parte, Jesús Ruiz Mantilla le plantea este asunto a Lindo porque advierte en la novela un fuerte factor de realidad, algo que la escritora reconoce. De hecho, gran parte de los motivos de esta historia están influidos por lo que ha vivido, leído o escuchado, y esto lo ha puesto al servicio de la ficción, como insistirá en numerosas ocasiones:

Es una mezcla de pura invención y gente cercana. Me considero una ladrona de situaciones y personajes. Soy una observadora que casualmente escribe. No es algo inconsciente. Es parte de mi trabajo. Todo lo que vivo me sirve. Sobre todo lo más próximo. (Ruiz Mantilla, 2002)

Probablemente el matiz autobiográfico que más interés ha despertado haya sido que Eulalia fuera militante de las Juventudes Comunistas en su adolescencia, circunstancia que comparte con su creadora, aunque Lindo reitera su voluntad de desmarcarse de la identificación autora-protagonista que el entrevistador quiere establecer. Apunta Lindo que «a los 15 o 16 años milité en las Juventudes Comunistas, también he trabajado en radio, pero la invención del personaje no tiene que ver conmigo» (Ruiz Mantilla, 2002). Ante tanta insistencia, Elvira Lindo expone en la entrevista concedida a Eva Sabariego la que es su poética narrativa, una explicación con la que este debate podría haber quedado zanjado: «Cuando una novela es inventada es evidente que hay cosas personales, porque te vales de lo que has vivido» (Sabariego, 2002, p. 54).

Pero esta cuestión de la autorreferencialidad trasciende y llega incluso a la crítica académica, mientras que en la crítica periodística del momento no tuvo protagonismo. Carmen Servén (2012) lo trata sutilmente en «Los barrios de Elvira Lindo», donde señala que el escenario de la radio durante los años de la Transición en que Eulalia desarrolla gran parte de su vida profesional antes de casarse con Samuel tiene mucho de Lindo porque «ha vivido experiencias laborales ligadas a la radio» (Servén, 2012, pp. 360). Además, a propósito de los espacios narrativos de sus novelas, Servén sostiene que la elección del barrio periférico y popular de San Blas para situar al personaje de Tere, la criada, está relacionada con la infancia de Elvira Lindo, pues vivió en Moratalaz, un barrio que comparte características sociológicas con el de su personaje (Servén, 2012, p. 359).

Aunque se desmarque de la identificación entre Eulalia y ella, Lindo revela en cada entrevista algún detalle que nos ayuda a esclarecer cuáles son esas experiencias vitales de las que se ha valido, como el retrato que hace del mundo literario madrileño, un resultado evidente de «la cercanía que he tenido» con él, o las escenas situadas en la Transición porque fue la etapa de la historia de España en que Lindo comenzó su vida profesional (Sabariego, 2002, p. 54). Y efectivamente en la novela vemos «el intento del golpe de Estado» o «la transformación de los medios de comunicación»; por eso, dice Lindo, «no podría haber escrito esta novela hace diez años» (Romeo, 2002, p. 10).

Asimismo, la presencia tan determinante de la orfandad en la mayoría de los personajes ha sido advertida por Félix Romeo (2002) como un trasunto de la propia biografía de Elvira Lindo. No obstante, Romeo insiste en desentrañar otros asuntos de *Algo más inesperado que la muerte* que, convertidos en ficción, beben de la propia realidad de Lindo: las experiencias de «los padres de mis amigos, la criada sometida a abusos», etc; en suma, tramas «muy cercanas a mí» y que «forman parte de mi biografía», declara la autora (Romeo, 2002). Veremos ejemplos de ello en personajes como Jorge Arenas, a quien le transfiere las aspiraciones literarias nunca cumplidas de la juventud, o como comenta ella en la cita anterior, la historia de la criada, Tere, de la que fue testigo gracias a una lectora y plasmó no solo en esta novela sino también en un artículo periodístico titulado «Preciosa», del 22 de noviembre de 2009, del que nos ocupamos en capítulos siguientes.

Sin embargo, hay elementos que están trasladados directamente de la realidad, sin apenas pasar por el filtro de la ficción. Es el caso del personaje de Petra Cuevas, no solo inspirado en una mujer que realmente tuvo un papel fundamental durante los años de la República y la guerra, sino que aparece en la novela con su propio nombre y sus apellidos.

Debemos irnos al capítulo octavo, en concreto al pasaje en que Eulalia y Jorge Arenas van a escuchar las cintas de casete en las que habían recogido la historia de vida de Gaspar Almagro, padrastro de la protagonista. Como veremos, Gaspar cayó gravemente enfermo de una patología en el aparato digestivo, y a tenor del gran secreto que guardó durante toda su vida, quiso contar su testimonio a su hijastra y el que entonces era su amante para que cumplieran el sueño de publicar una biografía.

La historia de Gaspar se remonta al año en que estalla la Guerra Civil. Este joven malagueño vivía en Madrid desde el año 31 y allí conoció en el sindicato de UGT a Adriana, una muchacha diez años más joven que él, que se dedicaba a la costura, y que sería su gran amor aunque la vida truncara sus sueños. Junto a Adriana aparece una amiga, Petra Cuevas, quien fuera fundadora del Sindicato de la Aguja en Madrid. En esta parte de la novela, al tratarse de una transcripción de lo que los protagonistas escuchan en una grabación, la voz narrativa es la de Gaspar. El padrastro de Eulalia recuerda a Petra siempre del brazo de la joven de quien se enamoró:

Era costurera, y siempre andaba del brazo de una bordadora también muy graciosa, Petra Cuevas, que fundó por esos años lo que ellas llamaron el Sindicato de la Aguja. Me gustaba verlas llegar por la calle Sevilla, las dos tan menudas, tan jóvenes, tan valientes. (Lindo, 2002, p. 157)

Resulta curioso que los críticos que reseñaron *Algo más inesperado que la muerte* no advirtieran la presencia de este personaje que, aunque sea fugaz en la narración, aparece con sus nombres y apellidos. Lo cierto es que esta es una novela donde abundan los personajes, pero si por algo se caracteriza la narrativa de Lindo es que todos ellos están ahí por un motivo. Se indica que fue fundadora del Sindicato de la Aguja en la parte de la novela que, como señalarán los críticos, se enmarca en las convenciones de la novela realista y aborda el tema de la memoria histórica. Estos motivos habrían sido más que suficientes para indagar sobre su figura. Pero probablemente esta inmersión en las primeras décadas del siglo XX, tras el borrado de la historia por parte del franquismo, fuera una exigencia mayúscula teniendo en cuenta la inmediatez que exigen las críticas periodísticas, que son las que asentaron las bases sobre los motivos capitales de esta novela de Elvira Lindo.

En cualquier caso, las referencias explícitas a Petra Cuevas en prensa no aparecen hasta el año 2013¹²⁸, cuando esta mujer cumplía 105 años. Un año después moriría y de su fallecimiento se harían eco algunos medios de comunicación¹²⁹. Sin embargo, ya en el año de su centésimo quinto aniversario, Jesús Gómez Fernández-Cabrera publicó la que será hasta la fecha la biografía más exhaustiva de Cuevas. Se titula *Petra Cuevas, una luchadora* y fue editada por la Asociación Orgaznizia de Toledo. En este volumen, el autor traza la historia vital de una mujer que nació en la localidad toledana de Orgaz en 1908 y que, indudablemente «por los tiempos que le tocó vivir ha pasado inadvertida entre sus paisanos» (Gómez, 2013, p. 3). A partir de los testimonios ajenos, los que Cuevas dejó por escrito y entrevistas, Gómez (2013) reconstruye la importancia que Cuevas tuvo en Ma-

¹²⁸ El diario ABC publica el 14 de agosto de 2013 el artículo «Petra Cuevas llega a los 105 años repleta de vida». Puede consultarse en <https://www.abc.es/toledo/ciudad/20130814/abci-petra-cuevas-llega-anos-201308141526.html>

¹²⁹ El 26 de febrero de 2014, *La Tribuna de Toledo* publica la noticia «Fallece Petra Cuevas a los 105 años, presa en el franquismo durante 12 años», disponible en <https://www.latribunadetoledo.es/Noticia/z2bd26196-b9ca-16e3-9e8bf2da8df9fdb4/201402/Fallece-Petra-Cuevas-a-los-105-anos-presa-en-el-franquismo-durante-12-anos>

drid, donde emigró en 1919, como sindicalista, costurera y miembro de la resistencia antifranquista, motivos por los que fue encarcelada en prisiones franquistas. Sobre estos tres pilares fundamentales de la vida de Cuevas escribe Gómez (2013).

No obstante, Lindo ya le rindió homenaje en *Algo más inesperado que la muerte*, once años antes de que esta biografía diera a conocer al gran público la figura de una mujer «tenaz, perseverante, solidaria, trabajadora, decidida» y «luchadora», como indica M^a Teresa Gómez Ruiz (2013, p. 5) en el prólogo a la biografía. Y por azares del destino, en el año 2020, Joaquín Estefanía edita el primer volumen de *Conciencia de clase: Historias de las Comisiones Obreras*, donde veinte autores colaboran para poner en valor la necesidad, hoy en día más que nunca, de los sindicatos¹³⁰. El volumen lo abre Elvira Lindo con su relato «Petra» en el que cuenta, a través de un narrador omnisciente, el relato de su vinculación personal con las Comisiones Obreras, que se inició durante los años 80, cuando el estudio de radio en el que trabajaba estaba próximo a la sede de Comisiones. Allí conoció a Petra Cuevas y en este relato traza la figura de una mujer que durante buena parte del siglo XX estuvo desdibujada y, sin embargo, Lindo considera que su propia vida encierra en sí misma la historia de toda la centuria.

En este relato, Elvira Lindo narra la experiencia de una mujer joven que trabaja para la radio y ha de cumplir con un encargo de última hora: «Nuestra joven radiofonista sin título universitario va camino de la casa de Petra Cuevas» (Lindo, 2020). Aunque Lindo se disocie al hablar de sí misma en calidad de narradora omnisciente, al final del relato comprobamos que efectivamente la joven periodista era ella misma: «La joven periodista que yo fui», indica Lindo (2020).

Cuenta que, aunque ya conocía a Petra porque acudía con frecuencia a la radio para narrar sus historias de «compromiso» y «acción, y dar cuenta de la lucha de una mujer, de la guerra, la cárcel, el nacimiento de las libertades, los derechos laborales, la solidaridad», etc. En este caso Lindo se dirigía a la casa de Cuevas y la entrevista no versaría ahora sobre las experiencias del Sindicato de la Aguja, sino sobre cómo vivió la derrota en e la guerra, el encarcelamiento y el nacimiento en prisión de su hija, a la que perdió también a los seis meses, cómo se afilió a las Comisiones Obreras y al Partido Comunista cuando llegó la democracia, etc. (Lindo, 2020).

La autora rinde homenaje a esta mujer porque en efecto fue ella aquella joven periodista que la entrevistó, a la que tanta valentía y afán de justicia le inspiró y por la que se afilió al sindicato. Y aunque cuarenta años después no tuviera en su poder aquella grabación de la entrevista, la huella de la sindicalista fue lo suficientemente profunda para que Lindo escribiera tanto tiempo después este relato: «Hay algo que mi memoria no pudo ni quiso borrar: el ejemplo de una mujer que luchó sin dejar que amargara la vencia. A eso se le llama valentía» (Lindo, 2020).

¹³⁰ Este primer volumen editado en Los Libros de la Catarata cuenta con las firmas de Elvira Lindo, Manuel Rivas, Isaac Rosa, Benjamín Prado, Unai Sordo, Bruno Estrada, Joaquín Estefanía Moreira, Pedro A. Jiménez Manzorro, José Babiano, Susana Alba Monteserín, Ana Fernández Asperilla, Ana Abelaira Huertos, Mayka Muñoz Ruiz, Javier Tébar, Pedro García Ríos, Amaya Olivas Díaz, Miguel Ángel Sánchez Sebastián, Antonio Campos, Rafael Fraguas y Jesús Montero. En la página web de Conciencia de Clase se encuentra el relato de Elvira Lindo trasladado al formato audiolibro, narrado por la escritora y actriz Amparo Climent. Puede escucharse en <https://concienciadeclase.es/>

3. Un viaje en taxi del centro a la periferia en el Madrid de la Transición: el espacio narrativo

Un tema capital en la obra literaria de Lindo es el conocimiento directo de los lugares escogidos para sus novelas. Por ello la ciudad de Madrid se alza como el escenario más retratado en ellas. Sería lo que Valles Calatrava (2008, p. 189) denomina en *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática* el lugar geopolítico y urbano, e incluso social, por la mención explícita de calles y barrios concretos, que desde un punto de vista semántico refuerza el «carácter de ese modelo de mundo», un mundo que en efecto existió y aún pervive. Y como ocurriera con Galdós y *Fortunata y Jacinta*, la correspondencia entre los lugares mencionados en el texto narrativo y los espacios reales de la ciudad de Madrid incide «en la notable contribución de este aspecto al fortalecimiento del realismo de la novela», como estudiara en *Espacio urbano y novela* Farris Anderson (1985) (Valles Calatrava, 2008, p. 190).

Sus personajes, declaraba la escritora a Ruiz Mantilla (2002), «se mueven en Madrid, cruzan de un barrio a otro y cambian de escenario social». La selección de barrios como Carabanchel, el Puente de Vallecas y, en esta novela, lugares como San Blas ha favorecido que la crítica haya designado a Elvira Lindo como la escritora «que plasma la periferia». Sin embargo, Lindo no considera ser «especialista en barriadas», sino que su intención siempre ha sido «conocer mi ciudad saliéndome de sus límites» y sin pretensiones sociológicas (Ruiz Mantilla, 2002).

Hay una escena en *Algo más inesperado que la muerte* en la que el lector conoce Madrid de esa forma. Así lo refleja Félix Romeo (2002, p. 11), quien ve en el pasaje del viaje en taxi que Eulalia realiza al inicio de la novela «un recorrido por Madrid de la zona más elegante a la zona más cutre». El escenario más mísero al que se alude en un primer momento es el barrio de Tere, la otra gran protagonista de la novela. Eulalia, que al comienzo de la historia está en una tienda en el centro de Madrid, en la calle Serrano esquina con la calle Ortega y Gasset, recibe una llamada de la que es su asistente del hogar, Teresa. Ésta le exige que acuda de inmediato a su casa porque hay algo muy grave que debe presenciar y que trastocará los planes que los personajes tenían previstos. Eulalia y Samuel recibirían en casa a una serie de personas de la élite cultural e intelectual. Tere se haría cargo de Leonor, la excéntrica madre de la protagonista, mientras que Eulalia se limitaría a ejercer el papel que en el seno matrimonial le es asignado, el de mero objeto de contemplación, la joven y atractiva esposa del escritor octogenario. Por ese motivo estaba en una lujosa tienda de la zona más ostentosa de Madrid, el barrio de Salamanca, porque debía elegir el modelo con el que recibir a la corte cultural madrileña. Pero esa llamada la lleva a coger un taxi hacia la calle, probablemente ficticia porque no la hallamos en el callejero, Emperador Augusto número 10, en el barrio popular de San Blas, una zona que el mismo conductor del taxi le describe a Eulalia como la más desastrosa del todo el distrito.

Durante ese viaje en taxi se desarrolla toda la novela a través de distintos procedimientos de *flashback* hasta el último tercio, donde volvemos al presente de la narración. Pues es precisamente al transitar por la calle Doctor Esquerdo, número 150, del barrio de Retiro, cuando se produce el primer salto temporal que nos adentra en la médula de la novela. La retrospectiva en ese espacio de Madrid no es fortuita, sino que ocurre al atravesar aquella calle porque Eulalia la frecuentó durante más de siete años cuando mantenía una suerte de relación sentimental con quien fuera su compañero de trabajo en la radio, Jorge Arenas.

Como vemos, Lindo no se limita en esta novela a retratar los lugares periféricos únicamente, sino que zonas de la mayoritaria clase media que puebla la ciudad de Madrid

tienen cabida entre estas páginas. Vemos que el barrio del Retiro se presenta asimismo como el barrio familiar de Eulalia, donde Gaspar Almagro, su padrastro, residía y tanto ella como su madre se mudaron cuando contrajeron matrimonio. Incluso lugares tan concurridos, más por turistas ya que por la propia ciudadanía madrileña, tienen su protagonismo en *Algo más inesperado que la muerte*, como es la Gran Vía, donde Samuel se para frente al escaparate de La Casa del Libro. En la historia personal de este personaje vemos que, antes de su divorcio y posterior matrimonio con Eulalia, residía en la calle Ferraz, situada en el privilegiado barrio de Chamberí.

El centro de Madrid se presenta también en la biografía de Gaspar que Eulalia y Jorge escriben, en concreto, los cafés madrileños, el Círculo de Bellas Artes y la calle Atocha, como espacios que nada tenían que ver con la ciudad de provincias que a principios del siglo XX era Málaga, de donde él procedía. Esta circunstancia la diferencia de su predecesora, *El otro barrio*, pues la narración sale de los límites de Madrid y se ubica en el sur de España, donde se narran los orígenes de Gaspar Almagro, una elección por parte de Lindo que tiene que ver con su «amor por esa ciudad», donde nació su padre, un escenario que visitó con su familia durante la infancia en numerosas ocasiones y en la que ella misma vivió durante una temporada de su vida adulta (Sabariego, 2002, p. 54).

Cuando Gaspar cae ya gravemente enfermo y siente la llegada de la muerte cada vez más cerca, recuerda sus días infantiles en la playa de Málaga, extractos de su pasado en los que siempre estuvieron muy presentes sus abuelos Rafael y María Oliva. Gaspar rememora cuando él y su hermano gemelo Paco se escapaban de la calle Carretería, donde vivían sus abuelos, y llegaban hasta el puerto malagueño atravesando el cauce del Guadalhorce y tomaban el sol en los Baños del Carmen. Aquellos días de playa Gaspar los recordará «poniendo en su boca el último verso de Machado»: «Estos días azules y este sol de la infancia», como si Málaga fuera el *locus amoenus* machadiano (Lindo, 2002, p. 131).

Todos estos espacios narrativos están escogidos con gran precisión porque concuerdan con la psicología de los personajes. De este modo, no podemos hablar, como sostienen Cabo y Rábade (2006, pp. 240-241), de un «espacio puro», porque está condicionado no solo por el tiempo en el que se sitúa la narración sino también por «valores y experiencias» de los propios personajes. Sobre ello escribe Carmen Servén (2012) quien sostiene que estos enclaves de la ciudad de Madrid están estrechamente relacionados con los personajes femeninos centrales. Es este un caso que Valles Calatrava (2008, p. 193) consideraría interesante, pues cuando se establece una «relación metonímica» entre los lugares y los personajes, la narración literaria adquiere un gran valor. Por tanto, podemos ver que la elección de los barrios más ostentosos está vinculada con los personajes de un alto nivel económico y de caracteres frívolos y presuntuosos; los barrios de clase media con los personajes que han conseguido labrarse un futuro en Madrid tras un gran esfuerzo y que poseen personalidades de una gran humildad. Incluso asistimos a la evolución del nivel social de personajes como Eulalia que pasan de nacer en barrios obreros a residir en las zonas pudientes de la ciudad tras una larga temporada perteneciendo a la clase media, y así explicaríamos su carácter ambicioso.

Sin embargo, es innegable que lo marginal y el extrarradio tiene su lugar en *Algo más inesperado que la muerte*. Cuando Eulalia inicia su carrera profesional en la radio, realiza reportajes nocturnos por los antros de Madrid, donde veía a mujeres que guardaban cierto parentesco con su madre, mujeres con la adicción al juego o a la bebida que se movían como peces en el agua en los lugares más frívolos de la ciudad, y sin embargo, a diferencia de Leonor, siempre iban acompañadas de sus maridos. Lo explica así la voz narrativa:

Todas aquellas mujeres que visitaban las salas de fiesta –boîtes donde actuaban los malos humoristas o los cantes demodé– acompañadas de sus maridos pero que por su manera de vestir, de pintarse, de arreglarse el pelo, largo y un poco cardado en la parte de atrás, siempre daban la impresión de estar esperando una oportunidad más jugosa. A veces eran actrices de variedades, que después de la función se tomaban una copa, o gogós que animaban la pista, también había locutoras de televisión, de las de entonces, que sólo servían para anunciar la programación, cantante sin mucho éxito o, simplemente, señoras casadas que conectaban con ese mundo por su amor a la juerga, sin más. (Lindo, 2002, p. 75)

El personaje de Jorge también marca la ruta de algunos lugares de copas, en los que, entre semana, la gente iba a olvidar los males que les aquejaban. Vemos así que los locutores y trabajadores progresistas de la radio frecuentaban espacios como la Taberna de la Dolores, la Plaza de Santa Ana, pasando por la famosa calle Huertas, el Café Central, donde «se tomarían uno, dos, varios gin-tonics. Y si hubiera algún grupo tocando jazz, el alcohol le ayudaría a cerrar los ojos, a creer que la música entraba dentro de uno sublimando cualquier dolor sentimental» (Lindo, 2002, p. 124).

Quizá por la conexión autobiográfica que es perceptible en algunos elementos narrativos de la obra de Elvira Lindo, es prácticamente imposible no acercarse en sus novelas a los barrios de extrarradio de Madrid. En este caso no cobran tanto protagonismo como en otras, pero sí vemos interesantes retratos de estos espacios, casi siempre condicionados por un ambiente concreto, como ocurre con el caso del politizado barrio de Moratalaz, que en *Algo más inesperado que la muerte* cobra su protagonismo por ser el distrito en el que Jorge Arenas pasa largas jornadas en la sede del Partido Comunista. Además aparecen los que a finales de los años noventa fueron los nuevos barrios de Madrid, como Valdebernardo, donde en el último capítulo inauguran un centro cultural en honor a Samuel, o Las Rosas, donde acabaría residiendo Teresa. Pero esos lugares no son, como bien apunta Pozuelo Yvancos (2002, p. 11), los arrabales de la narrativa barojiana, sino que el territorio escogido por Elvira Lindo «es el que hoy habría elegido el Galdós de *Fortunata*», una novela que es citada incluso en el texto y en la que la mayoría de los críticos han advertido una clara influencia.

Con todo, queda claro que en esta novela de Lindo podemos acercarnos al espacio narrativo desde el «nivel topográfico», que está presente en la estructuración del espacio representado en la narrativa, tal y como estableció Gabriel Zoran, y en este caso concreto, a través del sistema de oposiciones (Cabo y Rábade, 2006, p. 245). La oposición entre centro y periferia no solo es perceptible en los lugares del callejero madrileño seleccionados, las diferencias sociales entre los barrios céntricos y de la periferia, sino que esa periferia también es, en la historia de Gaspar Almagro, la ciudad de Málaga, que tan atrás queda de la entonces vanguardista capital española.

4. El siglo XX contenido en el tiempo en la novela

Una parte de la crítica ha avistado con claridad la vertiente histórica que planea sobre la novela, un trasunto de los acontecimientos históricos del siglo XX que Elvira Lindo confesó no haber ideado premeditadamente, pues no fue su intención «hacer un recorrido por nuestra historia reciente», sino que en *Algo más inesperado que la muerte*, al ser una novela de personajes, «surgían historias y dentro de ellas aparecían otras», de tal modo que para narrarlas tenía que irse «desplazando en el tiempo» (Romeo, 2002, p. 10). Es crucial mencionar que el «tiempo representado» o «tiempo figurado» por el que la

voz narrativa se mueve, es decir, el «pseudotiempo ficcional de lo narrado y el tiempo real del proceso de la enunciación narrativa», abarca casi todo el siglo XX (Valles Calatrava, 2008, p. 199).

Sierra Infante (2009, p. 64) señala que ese tiempo representado transcurre «desde la segunda República hasta los nuevos barrios que crecen en las afueras de Madrid» en torno a los años 1995 y 1996, «haciendo un especial hincapié en la época de la transición», lo cual a Díez de Revenga (2012, p. 179) le resulta un gran acierto porque Lindo ofrece «un interesante y variado análisis de la España de la transición». Sin embargo, no aparece de forma lineal ni cronológica, sino que nos encontramos con varios tiempos figurados que van apareciendo al hilo de las diferentes técnicas de retrospección temporal con las que Lindo juega.

La novela se abre con Eulalia en una tienda de ropa en el barrio de Salamanca. Por tanto, el inicio se produce *in media res* a partir de la primera línea: «La dependienta se ha marchado a por una talla más y ella se ha quedado sola» (Lindo, 2002, p. 13). Con todo, el tiempo principal es el del presente de Eulalia, en torno a finales de los años noventa, probablemente entre el año 95 o 96, y tiene una duración bastante breve.

Durante el tiempo en que Eulalia está en la tienda se producen varias incursiones en el pasado para presentarnos a distintos personajes. Mientras espera la llegada de la dependienta, se observa frente al espejo y lo que ve de sí le disgusta, se siente abatida y deprimida, y esos sentimientos le traen a la memoria las palabras de su psiquiatra, el doctor Millán. Más tarde, aún en el mismo lugar, recibe una llamada de Leonor, su madre. Esa llamada telefónica hará que bucee en el pasado para desgranar los principales rasgos del carácter materno. Vuelve a mirarse en el espejo y siente que ha perdido el atractivo, pero ya no le preocupa que Samuel no se fije en ella. Desde que su marido ha cumplido ochenta años y ha sufrido una angina de pecho los encuentros sexuales se han reducido prácticamente a la nada. Pero esa observación sobre su cuerpo nos lleva a otro recuerdo, a los inicios de su relación sentimental. Todas estas pequeñas retrospecciones son analepsis internas heterodiegéticas, es decir, aquellas en las que el narrador nos presenta los antecedentes de los nuevos personajes que van apareciendo (Valles Calatrava, 2002, pp. 251 y 517).

El gran acontecimiento de la historia tiene lugar en tan solo unas pocas horas, desde que Eulalia recibe a la salida de la tienda una llamada telefónica de Tere para que vaya a su casa, hasta el momento en que sale del hogar de su asistenta. Ese presente se proyecta hacia un año y medio después, donde ambos personajes vuelven a reencontrarse en el final de la narración a través de una elipsis de doble tipo, tanto explícita, porque este salto temporal se produce al iniciar la tercera parte de la novela, como concreta, porque la propia voz narrativa nos informa del tiempo que han transcurrido:

El chófer no ha parado de hablar desde que la ha recogido en el portal de Alfonso XII. Le abrió la puerta trasera del coche y le dijo, la acompañó en el sentimiento. Y luego se disculpó por haberla en el sentimiento con un año y medio de retraso. (Lindo, 2002, p. 283)

En resumen, el tiempo figurado principal ocupa las cincuenta y nueve primeras páginas de la novela y las últimas cincuenta y cuatro. En medio asistimos a prolongadas «incursiones en el ayer», como diría Sanz Villanueva (2002), que salen al paso cuando nos adentramos en la biografía de Eulalia, aunque para el crítico los tiempos relatados más importantes serán «la etapa del gobierno socialista» y «los tiempos de la guerra y sus consecuencias», a los que el lector viaja a través de las diversas técnicas de retrospección en el tiempo de la narración (Sanz Villanueva, 2002).

La primera gran analepsis es la que se produce a continuación de haber abandonado Eulalia la tienda, cuando se sube en el taxi que ha de llevarla a San Blas. El coche pasa por la calle en la que vivía Jorge Arenas y, entonces, la trama se sumerge en un ayer que ocupa la mayor parte de la novela, desde la página 59 hasta la 212, es decir, casi la totalidad de la primera parte titulada «Cosas que se piensan pero no se dicen».

Esta inmersión en el pasado no tan lejano de la vida de Eulalia recibe el nombre de analepsis mixta, pues su alcance narrativo es anterior al comienzo del relato base, pero esas vivencias tienen sus consecuencias dentro del tiempo principal de la historia, es decir, su amplitud se adentra en la diégesis primera, y desde este momento hasta el inicio de la segunda parte de la novela asistimos a una historia mucho más lineal, abundante en elipsis y algún que otro salto temporal de los que hablaremos más adelante (Valles Calatrava, 2002, pp. 221 y 517).

Sin embargo, antes de detenernos en el primer salto temporal de relevancia, hay que señalar que la segunda parte, «Cuando te mira un búho vienen siete años de mala suerte», se inicia con Tere en casa, con el cadáver de Samuel tendido sobre su cama, esperando a que Eulalia llegue. Por tanto, el viaje en taxi y este momento ocurren de manera simultánea. Y también aquí la voz narrativa, al posar su foco sobre el personaje de Tere, dará pequeños saltos temporales para explicar cómo se gestó la relación extramarital de Samuel con ella. Son analepsis internas homodiegéticas, de tipo completivas, porque llenará el vacío que deja un acontecimiento que en su momento fue eludido y es recuperado posteriormente (Valles Calatrava, 2002, pp. 221 y 517). En efecto, la propia Eulalia revela al inicio de la historia que sería muy extraño que de repente encontrase a Tere conversando con Samuel porque ese tipo de complicidad entre su marido y la limpiadora carecería de sentido.

Pero el salto temporal más importante que tiene lugar en esta segunda parte es la que nos lleva a la infancia y primeros años de juventud de Tere. A través de una analepsis mixta descubrimos que fue víctima de abusos sexuales por parte de su abuelo materno, que su hermana Fabiola se la llevó del pueblo y se asentaron en Madrid para empezar una nueva vida, que trabajó como limpiadora hasta que la propia Eulalia la contrató como asistente en su hogar.

Como apuntábamos anteriormente, la experiencia vivida por Elvira Lindo ha servido de materia prima para reconstruir espacios, momentos y personajes. Por eso, los años de la Transición que la escritora conoció de primera mano en la radio, un lugar privilegiado para ser testigo de una de las etapas más convulsas de nuestra historia, se cuelan en el relato de Eulalia, pues es en su primer día de trabajo en la radio del diario *Pueblo* donde nos sitúa la analepsis producida en el taxi.

A partir de este momento, la voz narrativa describe la impresión que le causó a Eulalia ver cómo «las paredes de los vestíbulos y pasillos de aquella radio del Glorioso Movimiento» aún conservaba «su pasado franquista» y la ilusión por el primer día de trabajo se tornaba en temor al estar en un lugar hostil que «albergaba a locutoras de voz antigua que hacían croché mientras estaban de turno» y a «viejos locutores, entre los que había uno, de bigote guardiacivilesco que se jactaba ante los más jóvenes de tener una pistola guardada en el cajón bajo su mesa» (Lindo, 2002, pp. 61-62).

Allí, Eulalia se encuentra con quien sería la primera cara amable entre tanta frialdad y agresividad, Jorge Arenas. En torno a ellos se concentraban esos locutores descritos como «nostálgicos franquistas», contrarios al progreso y reaccionarios ante los nuevos aires que las generaciones más jóvenes llevaban a la radio, aquello que ellos denominaban

«peste democrática» y que les hacía recordar con auténtica nostalgia cómo era el ambiente de las emisoras franquistas antes de que se produjera esta suerte de renovación cultural y política:

Y entonces recordaban esos otros tiempos –no tan lejanos– en que a basura política no intoxicaba las conversaciones, y menos la radio, la gloriosa radio del Movimiento, donde todos los locutores sabían pronunciar con propiedad, no como estos periodistas engreídos que vienen de la facultad queriendo echarnos y acabar con el verdadero espíritu de la radio, que está en las palabras bonitas, las peticiones del oyente, esa radio que debería servir para hacerle la vida agradable a la gente que no quiere líos y no quiere que le perturben con tensiones que van a acabar con todos nosotros, porque esto acabará mal, amenazaban, tiene toda la pinta. (Lindo, 2002, p. 63)

Los trabajadores de la radio solían reunirse en el bar El Diario, que estaba bajo los estudios. En ese ambiente más distendido para los hombres, las mujeres, sobre todo las jóvenes, se sentían incluso más intimidadas que en su lugar de trabajo porque allí quedaba al descubierto el tipo de relación que estos varones mantenían con sus colegas femeninas, unas relaciones en las que primaba la humillación, el acoso verbal y el sexual:

Eulalia los temía, tenían una forma de bromear ante las mujeres siempre burda, como si en esa educación que, decían, se había perdido en los jóvenes y de la que ellos eran guardianes, no estuviera reñida con mirarle las tetas descaradamente a una estudiante en prácticas y hacerle algún comentario ríjoso y desafiante para disfrutar con el azoramiento de la joven. Parece que había una especie de pacto tácito por el cual el acoso y la humillación estuvieran permitidos y casi aceptados como parte de la formación profesional de los nuevos trabajadores. Eulalia procuraba no estar a solas con ninguno de ellos, aunque fue inevitable que un día se encontrara con el individuo embigotado de la pistola en un despacho y que él le cerrara la puerta para hacerle una proposición sucia. (Lindo, 2002, pp. 63-64)

El objetivo de Eulalia en la radio de los ochenta era encargarse de elaborar reportajes de eventos sociales a los que acudían las grandes celebridades del momento, aunque no era precisamente la clase de trabajo periodístico que ella quería desempeñar, porque «veía claro que aquello le hacía perderse la realidad más urgente, la que de verdad estaba pasando» (Lindo, 2002, p. 66).

Pero no era necesario estar en las puertas del Congreso para ser testigo de lo que ocurría. Por ejemplo, conocemos de la mano de Jorge cómo se había producido de manera imperceptible el cambio de la dictadura a la democracia a un ritmo vertiginoso, donde la radio había sido un escenario paradigmático de toda la sociedad española. Jorge reflexiona sobre el cambio que su relación con Eulalia ha experimentado, pero de forma paralela nos marca cuál fue el camino hacia el progreso producido en el exterior de su microcosmos sentimental:

¿Cuándo cambiaron las cosas, no sólo el rostro de ella sino todo lo que les rodeaba, el mundo caduco, rancio, en el que se conocieron aquella mañana en la radio, ese fondo de colores pardos en el que era tan destacable la juventud de los dos? No sabe si fue tan lento el cambio que era imposible percibirlo mientras sucedía o si fue tan rápido como para dejarlo a uno confundido. (Lindo, 2002, p. 107)

Vemos cómo Jorge se pregunta en qué momento alguien «descolgó aquellos paneles en blanco y negro de fotografías del Primero de Mayo franquista», cuándo se produjo la sustitución del portero de la radio, que en su momento había sido guardia de Franco, «por esos guardias jurados que le saludaban a uno en la puerta de una forma

neutral», o incluso cambios en elementos mucho más naífs, como el mobiliario, que al ser reemplazados por otros más novedosos revelaban su fuerte anclaje a una época oscura: por ejemplo, «las mesas impracticables, grises, ministeriales, de marca Romeo», o la sustitución de los despachos donde la jerarquía laboral estaba tan marcada por las redacciones de radio mucho más comunitarias, cambios que Jorge advirtió tras el 23 de febrero de 1983, como si, tras aquel intento de regresar al pasado, hubiera sido un revulsivo y trajera luz a ese ambiente:

[...] como si se hubiera limpiado la mugre de cuarenta años que ennegrecía las ventanas y hubieran descubierto mágicamente unas cristaleras en las que uno podía quedarse embobado mirando los tejados de Madrid, las tejas irregulares y rurales del barrio de las Letras a un lado, el afrancesado Paseo del Prado al otro, y en el centro, la promesa imposible del mar tras la estación de Atocha. (Lindo, 2002, p. 108)

Los cambios en la radio fueron incluso más sustanciales, afectaron a la propia plantilla de trabajadores. Los veteranos, los locutores del régimen, dudaban sobre si debían seguir humillando a los jóvenes periodistas, y dejaron, poco a poco, de recalcar a través del orden y del temor la posición jerárquica y la superioridad de la que habían gozado durante gran parte de su vida:

Parecían haberse esfumado también aquellas antiguas locutoras que hacían punto mientras daban la temperatura, y aquel profesional de profesionalidad dudosa que le podía amenazar a uno con sacar la pistola a la mínima, y el técnico de control que se ponía gafas oscuras para que no supieras si te estaba mirando o no y te sintieras terriblemente inseguro; o ese otro técnico que se iba al váter y te dejaba hablando, hablando y temblando, sin recursos, sin tener nada que decir, hasta que lo veías volver tranquilo, desafiante, retándote, haciéndote saber que todo el novato que entraba allí tenía que humillarse un poco, como si en vez de un trabajo estuvieras cumpliendo una especie de servicio militar. (Lindo, 2002, p. 108)

Y, aunque tras la caída de la dictadura los nuevos periodistas que llegaban a la radio pensaran que los vetustos locutores que añoraban los gloriosos días del régimen franquista acabarían marchándose ante la imposibilidad de digerir tantos cambios, sorprendentemente no se fueron. Sencillamente «la necesidad les hizo transformarse», «se mudaron de piel», se integraron en un nuevo ambiente de compromiso político del que poco tiempo antes habían renegado, y ante la llegada de nuevos profesionales recién salidos de las facultades de comunicación, repletos de excentricidades típicas de los ochenta, «de pronto parecieron viejos, mansos, en absoluto peligrosos», e incluso contaban anécdotas del pasado con la firme voluntad de cambiar el destino que ellos mismos habían escrito, «inventándose algún momento de rebelión personal, algún momento de valentía que les dignificara su propia historia durante la dictadura» (Lindo, 2002, pp. 108-109).

Elvira Lindo contaba a Eva Sabariego (2002) que cuando vivía aquellos cambios era consciente de que estaba presenciando hechos que en un futuro podría poner al servicio de la literatura. Lo explica así: «Disfruté mucho haciendo esa parte del libro porque cuando viví esa época supe que en un futuro me iba a servir para algo» (Sabariego, 2002, p. 54). Y efectivamente no solo pudo plasmarlo en arte, sino que además ha sido reseñado como uno de los mayores aciertos de esta novela. Según Pozuelo Yvancos, «es sobresaliente la crónica indirecta que de la transición se hace en los “días de radio”» por la novedad que supone narrar esa etapa histórica desde ese espacio que testificó todo lo que concernía a la cultura y la política del momento (2002, p. 11).

Además, si la cuestión de la radio ha sido elogiada por la crítica, lo mismo ocurre con la reconstrucción de los años del franquismo. Cabello Hernandorena (2003, p. 80) apunta que probablemente lo más interesante son las «referencias generacionales de quienes perdieron la guerra, de quienes padecieron la postguerra, de quienes hicieron la transición, de quienes evolucionaron con la democracia».

Aunque Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) elogiaba la originalidad de lo que él llama «días de radio», sí encuentra un inconveniente en el retrato de «primer posfranquismo» porque adolece de originalidad al haber sido «muy visitado por la novela actual». No obstante, Díez de Revenga (2012, p. 181) cree que la construcción literaria de esta etapa histórica convierte a la novela de Lindo en un «cuadro muy exacto» y realista por todas las referencias a la guerra e incluso por la aparición de personajes reales, como Emilio Prados y Federico García Lorca, que se dejan ver de soslayo en la vida de Gaspar.

La vertiente histórica de esta novela es el resultado de un trabajo de «documentación de la realidad» y un gran compromiso histórico porque retrata la España de la hipocresía y las apariencias hasta el punto de componer, con todos estos ingredientes, un «mosaico de la España reciente», así como la incorporación del episodio del intento de golpe de Estado del 23 de febrero para dar fe de uno de los momentos de mayor inestabilidad política (Díez de Revenga, 2012, pp. 181-184).

Inmersa aún Eulalia en esa primera gran analepsis, aparece el pasaje del intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 orquestado por el general Antonio Tejero en las Cortes. Eulalia y Jorge se enteraron de aquel acontecimiento justo cuando su programa iba a dar comienzo. Pero cambió el curso de los hechos. Las emisiones se cancelaron. Pedro Auserón, el jefe de Eulalia y Jorge, se sintió aterrorizado y «empezó a recoger sus papeles con las manos más temblorosas que de costumbre», mientras que los viejos locutores se sentían victoriosos, el franquismo no había muerto y con algo de suerte volvería a imponerse en la vida del país (Lindo, 2002, p. 86).

Huyendo hacia un lugar seguro, Eulalia vuelve a encontrarse con Jorge, esta vez en el Paseo del Prado, y lo acompaña a la sede del Partido Comunista, ubicada en el barrio de Moratalaz, un lugar que Jorge solía frecuentar y al que también se sumó Eulalia cuando empezaran su relación sentimental, aunque su compromiso político no fuera tan sólido como el de su compañero. El objetivo era ir a esconder las cajas donde se hallaba la documentación de los afiliados al partido para salvaguardar sus espaldas en caso de que cayeran en manos franquistas. Pero estando en el local, Úrsula y Fausto, los hermanastros de Eulalia, hijos de Gaspar, acudieron allí para llevarla a casa. Como no era recomendable andar solo por la calle aquella noche, Jorge se marchó con ellos.

Allí, en casa de Gaspar el ambiente externo se filtraba por las ventanas y los habitantes de ese refugio se contagiaron del temor y la tensión, atendiendo excesivamente a la radio e incapaces de disimular la preocupación en sus semblantes. Pero Leonor propone a Jorge jugar al mus, y su extravagancia y frivolidad se apoderan de la escena, hasta tal punto que, presos de los efectos del alcohol y la competitividad del juego, no prestaron siquiera atención al comunicado del Rey en televisión (Lindo, 2002, pp. 86-93).

Aunque este retrato de los años de la Transición ha sido merecedor de alabanzas por parte de la crítica, los mayores elogios los recibe la historia de Gaspar Almagro, que provoca el consenso en cuanto a la calidad narrativa y suscita el debate por la relevancia que Lindo le ha concedido a la que técnicamente es una historia secundaria. Pero esa es una de las características de la novela, que presenta tramas secundarias que en el momento de su lectura cobran un papel relevante y nunca pierden el enlace con el argumento principal porque nos ofrecen información esencial para entender su desenlace.

En torno al ecuador de la novela, Gaspar enferma gravemente de un cáncer digestivo. Los tratamientos no dan resultado y su fin está próximo. Al mismo tiempo, Eulalia decide que ha llegado el momento de cumplir su sueño, escribir una biografía sobre algún personaje anónimo cuya vida fuera merecedora de formar parte de los anales de la historia. Sus veleidades literarias están en ebullición y consigue enredar a Jorge con ese entusiasmo. Entonces, Gaspar les propone ser él su biografiado a la vista de las dificultades que estaban teniendo para hallar a un personaje digno de biografíar. El método que siguieron se basó en las entrevistas grabadas por Jorge y la posterior transcripción por parte de Eulalia.

El padrastro de la protagonista había perdido ya toda la vitalidad, había dejado incluso de leer, que era su mayor afición. Sus únicos escapes al exterior eran para recibir el tratamiento de quimioterapia, y sus visitas más anheladas eran las de Jorge, con quien estrechó un fuerte lazo de amistad. Finalmente muere, y, un mes después del entierro, Eulalia y Jorge se reúnen para acelerar la transcripción de las grabaciones. Entonces la protagonista descubre el «lado más oscuro» de la vida de su padrastro, un secreto que solo conocían Leonor, sus hijos y Jorge; una historia que necesita ser contada principalmente para que Fausto conozca lo que ocurrió con su verdadero padre cuando él era un bebé (Lindo, 2002, p. 150).

Nos sumergimos en esta historia a través de una analepsis mixta. En efecto, se produce una retrospectiva temporal dentro un salto al pasado que constituye el núcleo principal de la novela. Por tanto, entendemos a Lindo cuando define *Algo más inesperado que la muerte* en términos de novela estructurada «como una muñeca rusa» ya que «siempre esconde algo dentro» (Ruiz Mantilla, 2002).

Los acontecimientos históricos que hallan cabida en esta mirada al pasado de Gaspar comprenden los principales años del siglo XX, desde su nacimiento en 1901 hasta finalizada la década de los ochenta, en torno al año 1985, cuando el personaje fallece. Podemos descubrir entonces a través de su mirada –al tratarse de una transcripción, la voz narrativa es ahora el yo de Gaspar– cómo era el Madrid de 1920. A esta ciudad llega el joven Gaspar desde Málaga junto con su hermano gemelo Paco para acompañar a su padre a una feria de joyeros y comprar material para su negocio. Gaspar consigue convencer a su familia de que su futuro está en la capital de España, que ha de marcharse allí a estudiar Derecho porque no está dispuesto a seguir con el oficio familiar. En esos años se gesta en él un importante compromiso político con el socialismo desde que forja su amistad con Julián en la Universidad Central, y hay incluso un interesante guiño a quienes fueron sus coetáneos, los poetas del 27, pues en un pasaje de esta pequeña historia, Gaspar se encuentra en Madrid con Emilio Prados, paisano suyo, y un amigo que también quiere ser poeta, Federico García Lorca:

Pues te digo que nos fijamos en el grupo este porque iban así, cómo decirte, pues como dandis, un poco cursi alguno, y luego porque resulta que se nos acercó uno que era malagueño, Emilio, al que conocíamos medio de vista, vaya, se conocían nuestras familias, y que debía ser el único malagueño en Madrid que no se hospedaba en nuestra pensión y se acercó muy educado y nos dijo, me acuerdo porque luego esa frase la repetíamos continuamente mi hermano y yo: «Pues aquí estoy, con un grupo de poetas», y nos los señaló. No sé qué le veríamos a la frase, si nos parecería redicha, vete tú a saber, pero nosotros que tendíamos a reírnos de todo el mundo, con ese pavo juvenil multiplicado en este caso por dos, pues repetimos la frase hasta acabar hartando a mi padre, que un día la prohibió, directamente. El caso es que luego yo he pensado, mira si por dónde, en ese grupo de poetas estaba García Lorca, que podía ser, claro. Me hace ilusión pensar que sí. (Lindo, 2002, pp. 153-154)

El muchacho malagueño se hospeda en la pensión regentada por Esmeralda, también paisana, que ha bautizado aquel lugar como el Rincón de la Victoria. Allí Gaspar compartiría techo con un joven estudiante de medicina, Fernando Campos, cuyas responsabilidades estudiantiles eran desatendidas y su propósito principal era engatusar a la dueña de la pensión para aprovecharse económicamente de ella¹³¹. A través de una elipsis concreta, se traslada al año 1936, cuando el ambiente social y político ya estaba polarizado. En ese escenario, Fernando Campos y él pasarían de ser compañeros de pensión con evidentes diferencias personales a claros enemigos ideológicos, pues mientras el primero era un reconocido falangista, Gaspar se compromete aún más con la izquierda y e incrementa su actividad en UGT.

Allí conoce a Adriana, una muchacha diez años menor que él, un modelo de mujer bien diferente a cuanto había conocido en Málaga. Era costurera, una mujer valiente, acompañada siempre de su amiga Petra Cuevas. Gaspar y Adriana se enamoran, porque más allá de la atracción física, los unen sus afinidades culturales, ideológicas y políticas. Como un claro signo de los tiempos, se dirige a ella como «compañera», un término que con la llegada de la democracia a España volvería a emplearse entre las parejas sentimentales comprometidas con los valores de izquierda¹³².

Un año más tarde, Gaspar y Adriana viajan a Málaga a pasar unos días y presentarles a sus familiares a la mujer con la que deseaba casarse. Gaspar tenía la certeza de que el clima en España estaba siendo peligroso, que estaba muriendo gente, pero lo que querían los comprometidos con la izquierda, como era él, no era únicamente ganar la guerra, sino provocar una revolución:

Yo sabía que las cosas estaban muy mal en España, que la guerra podía durar mucho más tiempo, todos los sabíamos, pero también te diré que muchos de los que teníamos una conciencia política y nos dábamos cuenta de que aquello estaba siendo un gran baño de sangre, también teníamos la voluntad, no ya de ganar la guerra si se terciaba, sino de hacer la revolución. Y a mí eso, es tontería, pero me daba fuerza y me quitaba el miedo. Y no sentí miedo cuando al ir a la casa de mis padres me dijeron que dos individuos habían ido preguntando por mí. El cómo sabían que yo había llegado no lo supe hasta mucho tiempo después. (Lindo, 2002, p. 159)

Supieron que su nombre estaba en boca de los nacionales en Málaga porque, en pleno escenario de guerra, los conocidos chivatazos fueron la moneda de cambio de ambos bandos. Los soldados de Franco supieron esta información sobre su paradero porque Fernando Campos dio el chivatazo. Ante la presencia de cada vez más soldados del bando franquista en la ciudad malagueña, Gaspar y Adriana deciden que han de marcharse a Madrid. Pero sus propósitos se truncan cuando los nacionales asesinan de un tiro en la cabeza a Paco creyendo que era el enemigo rojo al que habían apuntado con el arma en lugar de su hermano gemelo. Adriana consigue escapar a Madrid y Gaspar pasa más de un año encerrado en el sótano del taller de joyería de su padre, una suerte de confinamiento que padecieron buena parte de los amenazados por el bando enemigo durante la guerra.

¹³¹ Veremos en posteriores capítulos que esta historia de una anciana regente de una pensión y un joven malagueño que la engatusa y le roba todo el dinero posible está basada en la abuela Sagrario de Elvira Lindo. Lo narra Elvira Lindo con todo lujo de detalles en «Doña Sagrario», el segundo capítulo de su novela *A corazón abierto* (2020).

¹³² Esto entronca con el desarrollo que Lindo hace del término «compañera» en su ensayo del año 2000 «Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor», como vimos en páginas anteriores.

Acabada la contienda en 1939, Gaspar sale de su escondite, pero ha de cumplir con un castigo que su propio padre le impone: asumir la identidad de su hermano Paco para cuidar a Úrsula, la mujer que había dejado viuda, y a sus dos hijos pequeños, Úrsula y Fausto. En el cementerio, Paco yacería bajo una lápida que rezaría el nombre de su hermano Gaspar. En 1942, Gaspar y su familia se trasladan a Madrid y empiezan una nueva vida montando un negocio de joyería, pero no reconoce la ciudad que había abandonado cinco años antes.

En 1951 conoce de la mano de Esmeralda quién fue la persona que dio el chivatazo y descubre el devenir de Adriana tras su regreso a Madrid. Gaspar consigue contactar con ella y le cuenta cómo fue su vida tras el asesinato de Paco. Llega a Madrid embarazada de Gaspar y dará a luz. Al caer Madrid ante las tropas nacionales, Adriana escribe al padre de Gaspar pidiéndole auxilio para su nieto por si a ella le ocurriera algo, pero no se lo proporcionó. El niño estuvo cuidado por la tía de Adriana cuando ingresó en la cárcel. Tras aquella convulsa etapa, volvió a coser, aunque no gozaría ya de la estabilidad que tenía antes de la guerra, se casó y con su marido cuidó al niño a sabiendas de que nunca podrían tener otro como consecuencia de una grave infección que Adriana sufrió en la cárcel.

Tras una elipsis, Gaspar viaja hasta el año 1976. Él ya estaba casado con Leonor y acude a la primera fiesta que se celebra tras la legalización del Partido Comunista. Allí se encuentra con Adriana y descubre que el hijo que ambos tuvieron, aunque acordaron no contarle la verdad sobre su nacimiento, ahora era un adulto que le había dado además tres nietos. La historia de Gaspar no finaliza con su muerte, sino en el año 1987, dos años después, cuando al fin publican *La vida de Gaspar Almagro*.

No es de extrañar que la crítica haya señalado que una de las sorpresas que hay dentro de la historia es esta otra novela per se, *La vida de Gaspar Almagro*, que Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) estima «sobresaliente» porque se sitúa «en la tradición del mejor Rafael Chirbes» y porque en esas páginas Lindo exhibe «sus dotes de escritora», especialmente todas las referencias a la guerra y a la conmovedora historia de Adriana, «contadas con un ritmo emocionalmente muy rico y con una densidad que alcanza su meta: la de funcionar como una emblemática crónica de aquella tragedia en la suerte cruzada e invertida de los hermanos». No opina lo mismo Cabello Hernandorena (2003, p. 79), pues considera que «la larguísima transcripción» de la biografía de Gaspar detiene la historia central, aunque sí pone en valor que en ese relato introduzca Lindo «interesantes aspectos metaliterarios».

No obstante, prevalece una buena acogida de esta narración, un relato «interpolado» que Sanz Villanueva califica de «magnífico» y que podría haber sido por sí sola otra novela, «tanto por su anécdota como por su tema», por el tratamiento de la memoria histórica, «por su ideación, por rescatar con lucidez unas raíces colectivas y añadir gotas de piedad y poesía a traumas graves», así como «por el acierto del soporte verbal» y la construcción de un personaje «nada fácil lleno de verdad» (Sanz Villanueva, 2002)

Todo lo mencionado hasta ahora nos lleva a hablar de la tipología narrativa de *Algo más inesperado que la muerte*. Será Díez de Revenga (2012, p. 184) quien se detenga en su «condición de novela social» por el retrato que ofrece de las sociedades de la España reciente, y de «novela política, como reflejo de una forma de pensar y de una ideología» especialmente cuando la narración se extiende en la descripción de los inestables y tensos años ochenta.

Por último, cabe mencionar la atención que le concede la crítica a las distintas técnicas narrativas herederas de la novela realista que Lindo utiliza, como los *flash back* o

los «distintos procedimientos de analepsis» de los que hemos hablado con detenimiento (Díez de Revenga, 2012, p. 179). Por su parte, Pozuelo Yvancos explica que la narración «urde una excelente trama cifrada en el microcosmos familiar» de Eulalia, que ya desde el inicio nos lleva a un «primer *flash back* concebido como pausa narrativa que se origina en el taxi», un recurso, el de pausar la trama inicial –un tipo de anomalía que afecta a la duración del tiempo del relato, también conocida como anisocronía según la terminología de Genette (Cabo y Rábade, 2006, p. 230)–, que Pozuelo vincula con las técnicas de la novela realista y le confiere asimismo una estructura que evoca el teatro clásico:

Este artificio tradicional del realismo, por el cual la trama primera, actual, permanece en suspenso mientras se narran los antecedentes de todos los personajes que intervienen en ella, es manejado de manera muy hábil, y permite concebir las distintas historias que se van insertando como un trazado unitario, lo que convierte toda la novela en una urdimbre única, una red que va anudando los argumentos de la vida de Leonor, de Jorge, de Tere, no como excursos, sino como afluentes necesarios que tiene su desembocadura en el desenlace. En ese sentido la novela está estructurada como las buenas obras de teatro clásico y es narrativamente muy eficaz, funciona como un mecanismo que permite desde su centro, la vida de Eulalia, concebir como radios las vidas que allí confluyen desde sus etapas previas. (Pozuelo Yvancos, 2002, p. 11)

No obstante, Cabello Hernandorena (2003) cree que esa es una de las debilidades de la novela, un desequilibrio en los elementos temporales porque sostiene que evocan «esas técnicas de cine maravilloso en las que al aludir a una realidad no presente, salen estrellitas y se acumulan minutos y minutos de historias del pasado, mientras el tiempo real queda detenido, congelado» (p. 80).

Por último, también apostilla que el estilo literario de Elvira Lindo posee una «mezcla indiscriminada de registros» y el lenguaje coloquial, tan característico de la narrativa de la escritora, en ocasiones se ve alterado por vulgarismos, aunque reconoce que en esta novela queda patente el «buen oído para los diálogos» de Lindo por la manera en que literaturiza aquellas «fórmulas de expresión propias de personas con pocas complicaciones intelectuales» (Cabello Hernandorena, 2003, p. 80). Díez de Revenga no entrará en juicios peyorativos sobre el habla de las clases populares, como hemos visto en boca de Cabello Hernandorena, y considerará de gran eficacia la recreación del lenguaje coloquial como un espejo donde reflejar el sentir de España, una aportación «habitual en sus novelas», pero en este caso evidencia «que es una manera de retratar con certeza la realidad social de unas gentes que representan a todo un país» (Díez de Revenga, 2012, p. 186).

5. El homenaje a la literatura del XIX, modelos e influencias

En la entrevista que publica el *ABC Cultural*, Félix Romeo plantea a Lindo la existencia de una relación de influencia entre *Algo más inesperado que la muerte* y *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, como si la novela de la escritora madrileña fuera una suerte de recreación contemporánea. Elvira Lindo reconoce una influencia de esta obra canónica de la literatura española, especialmente en lo que se refiere los personajes femeninos: «Eulalia, la señora, y Teresa, la empleada doméstica, podrían ser una especie de Fortunata y Jacinta». [...] Aunque en el caso de *Fortunata y Jacinta* son dos mundos que no se tocan, que están muy separados», algo que no ocurre precisamente con las protagonistas de su novela (Romeo, 2002, p. 11). Pero no solo existe esta influencia en cuanto a

la construcción de los personajes femeninos, sino que también habrá personajes masculinos en los que la crítica advierta una gran influencia del escritor canario. Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) describe al personaje de Pedro Auserón como un sujeto «soberbio, galdosiano», como veremos más adelante.

Y, por supuesto, la influencia galdosiana está muy presente en lo que Sanz Villanueva define como el retrato de costumbres contemporáneas «y se amplía hasta mostrar un panorama sobre el conjunto de la postguerra», una fórmula que no solo recuerda a Galdós «en su intención de hacer un fresco urbano de actualidad» así como en su estilo literario, sino que también se vincula «con los propósitos morales de los escritores progresistas de la Restauración» (Sanz Villanueva, 2002).

Lo cierto es que el escritor canario está muy presente en *Algo más inesperado que la muerte*, no sólo por «crear una novela ricamente episódica, en la línea del más puro Galdós», apunta Díez de Revenga (2012, p. 181), sino también por introducir digresiones metaliterarias, al desvelar la preferencia de personajes como Gaspar por la literatura galdosiana, especialmente por la novela *Fortunata y Jacinta*, ya que, tras leerla, siempre se identificó con el personaje de Feijoo. Además, Gaspar muestra un amor incondicional por la primera edición completa de los *Episodios Nacionales*, que legó a Jorge Arenas tras su muerte, aunque también ampliaba miras hacia la literatura de otros escritores decimonónicos como Clarín o Dickens:

Nunca se había arriesgado mucho buscando lecturas nuevas. Una vez y otra volvía a Galdós, a su *Fortunata*, a *Jacinta*, a *Mauricia la dura*, doña Lupe la de los Pavos, a las andanzas de Estupiñá, a la Ana Ozores de Clarín, o se reía con los ancianos extravagantes del Club Pickwick. (Lindo, 2002, p. 130)

Díez de Revenga sostiene, de hecho, que lo más destacable de la novela es «la inventiva múltiple a la hora de crear personajes» y la naturalidad con que Lindo los mueve por el «pequeño universo urbano» que hace de la ciudad de Madrid, algo que «vuelve a recordar al mejor Galdós» (Díez de Revenga, 2012, p. 183).

Según Pozuelo Yvancos, tanto por las características estilísticas como por la moral de los personajes, especialmente en lo que a relaciones sentimentales se refiere, «el realismo del XIX actúa como un modelo o referente» (2002, p. 11). Incluso Díez de Revenga considera que, por la intriga que gira en torno a la trama inicial y los asuntos relacionados con la guerra, *Algo más inesperado que la muerte* se inscribe «en el más puro estilo de la novela realista y naturalista del siglo XIX», sobre todo si tenemos en cuenta la presencia de recursos «como la reproducción de alguna carta»¹³³, técnicas propias «de la más consagrada novela española decimonónica»¹³⁴, de la que esta novela del siglo XXI se convierte en un decidido y devoto homenaje intelectual» (Díez de Revenga, 2012, p. 181).

¹³³ Cuando Eulalia y Jorge publican en una edición muy doméstica *La vida de Gaspar Almagro*, uno de los ejemplares fue destinado a Adriana a petición del difunto Gaspar. La carta a la que Díez de Revenga se refiere es a la que Adriana envía a Eulalia tras haber leído el libro, en la que dice: «Sólo quería darte las gracias a ti y a este chico que ha escrito el libro contigo. Se lo deberías dar a alguna editorial para que os lo publicaran. Ha sido muy emocionante para mí y muy difícil también. Todo lo que parece lejos y superado de pronto ha vuelto como si estuviera sucediendo ahora mismo. Pero siempre es bueno recordar. La pena es que no pueda enseñarle este libro a mi hijo. O a lo mejor con el tiempo sí. Veremos a ver. Un abrazo de quien quiso tantísimo a tu padre y que se siente ahora amiga tuya también» (Lindo, 2002, pp. 177-178). También se reproduce la carta que Jorge Arenas le envía a Eulalia mostrando su descontento por la apropiación que Samuel ha hecho de la historia de Gaspar para escribir su novela *El Impostor*.

¹³⁴ Podría consultarse, para un mayor conocimiento de las características de la novela decimonónica, el monográfico *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX* de Isabel Giménez Caro (2003).

Por su parte, Cabello Hernandorena encuentra ciertas influencias de la novelística de Pío Baroja, pues «la verdad, naturalidad y amenidad de lo que cuenta» Lindo sobresale más que «la proporcionalidad y verosimilitud dispositivas», características barojianas a las que la autora les incorpora su sello, la empatía por el «tratamiento afectuoso en la crueldad de las situaciones», la ironía y el humor (Cabello Hernandorena, 2003, p. 80). Aunque cuesta aceptar que esta novela de Lindo carezca de lo que el crítico llama verosimilitud. Son numerosos los pasajes de la historia que podrían calificarse con tal adjetivo, pero la escena en que la voz narrativa relata con una gran crudeza realista la muerte de Gaspar, la descripción de los vómitos negros del enfermo, el olor a putrefacción que emana de su cuerpo, o el pasaje en que finalmente lo sedan hablan por sí solas:

El médico llegó, acompañado por Fausto, y después de ver durante unos minutos al anciano, salió al pasillo y estuvo un rato hablando con ellos, con todos, menos con Eulalia, que estaba aterrorizada ante la sola idea de contemplar una muerte. El médico preparó una inyección. Le destaparon el brazo flaco, amarillento, y le pinchó. A partir de ese momento la respiración de Gaspar se fue haciendo, poco a poco, más sosegada, hasta que entró en el sueño con la misma felicidad de un niño. Leonor se acostó a su lado y le tomó la mano. Y a Eulalia le pareció entender, en aquel momento, el amor verdadero y extraño que habían sentido el uno por el otro. Gaspar dejó de respirar. El médico certificó su defunción. (Lindo, 2002, p. 136)

No obstante, Elvira Lindo confiesa haber escrito esta novela al hilo de las lecturas que hizo de John Cheever, a quien le debe el aprendizaje de «contar muchas cosas en una página»; de Phillip Roth, de quien aprendió a escribir «sin miedo a la digresión» o a ser impúdica; y en cuanto a la creación de ambientes reconoce la influencia de Woody Allen y Fellini (Ruiz Mantilla, 2002). En definitiva, autores consagrados de la literatura estadounidense o del cine, que han condicionado el denominado «tiempo de la escritura» (Cabo y Rábade, 2006, p. 226), pues Lindo se encontraba pasando una temporada en Nueva York:

Durante buena parte de la escritura del libro estaba en Nueva York, y estaba imbuida en un montón de escritores americanos que no tienen complejos para situar las cosas históricamente, para que los personajes estén en sitios reales. Durante un tiempo, creábamos personajes que parecieran más internacionales, menos pegados al terreno: había una necesidad de ser cosmopolita. Influida por lo que estaba viviendo y leyendo allí, necesité contar cosas que había vivido muy de cerca. (Romeo, 2002, p. 10)

6. Ambición, hipocresía, traumas y vanidades. Personajes femeninos vs. personajes masculinos

6.1. Algunas consideraciones sobre la veracidad de los personajes, sus estereotipos y debilidades

Los componentes que subrayan la naturaleza realista de la novela son precisamente los más sobresalientes, especialmente los personajes, puesto que poseen una «veracidad» que los hace «ser representativos» y tener «cuerpo creíble» (Pozuelo Yvancos, 2002, p. 11). Además estos personajes son «universales y representantes de la forma de pensar de ese entorno geográfico y espiritual», tal y como sostiene Díez de Revenga (2012, p. 185).

Como ya hemos comentado, *Algo más inesperado que la muerte* es una novela fundamentalmente de personajes. En concreto, son cincuenta y un personajes, entre principales y secundarios, los que habitan en esta historia. Y todos ellos han sido trazados de

manera verosímil, algo que Sanz Villanueva (2002) considera resultado de «la buena observación». Al componer entre todos «una sociedad pragmática, sin ética, que todo lo condiciona al relumbre, el dinero o el poder», el crítico sostiene que Lindo crea un realista cuadro de costumbres, en lo que «acierta y resulta convincente»; y, en particular, destaca a los personajes de Leonor, a la que define como «exagerada», y Tere, personaje «excelente» (Sanz Villanueva, 2002). Y hablando de personajes secundarios, Obiol (2002) estima que incluso los que tienen un papel muy fugaz son relevantes, como es el caso de la vecina de Tere «a la que vemos –sí, el lector la ve– asomada en la puerta, queriendo entrar, queriendo saber».

Estos personajes, sostiene Díez de Revenga (2012, p. 183), «están incendiados en su mayoría por la ambición y por el afán de guardar las apariencias». Son cualidades que, según Sierra Infante (2009, p. 63) responden a tópicos y estereotipos que, si los analizamos a la luz de las debilidades que Lindo expone de cada uno de ellos, se trascienden y se comprenden porque descubriremos a «unas personas expuestas constantemente a la mirada de los otros». Ocurre incluso con los personajes secundarios, «gente corriente a la que Lindo ha modelado con buena pasta hecha de silencios», cuya importancia en esta novela ha sido advertida por la crítica como fuentes de información sobre la vida de Eulalia: «Son estos personajes, bien documentados y sueltos de memoria, quienes nos dicen: te hablo sobre mí pero para darte pistas sobre ella» (Obiol, 2002).

El carácter de estos personajes es perfilado por el narrador omnisciente a través de una caracterización indirecta a lo largo de todo el texto de acuerdo con las circunstancias que se le presentan a cada uno. Sin embargo, también podemos desentrañar su psicología a través de sus hechos, de las palabras que emplean en sus diálogos o de las referencias que otros personajes ofrecen. En ambos casos, tanto por parte del narrador como de otros personajes, se produce una heterocaracterización e irá variando según los puntos de vista, como veremos en Leonor (Valles Calatrava, 2002, p. 252). Por ejemplo, el narrador dice que «Todo, todo en su boca se convertía en algo tan frío que descargaba las historias de amor pero también de sufrimiento» (Lindo, 2002, p. 26). Y efectivamente vemos situaciones en las que Leonor, a partir de sus diálogos, confirma esa información. Lo comprobamos en la escena en que Jorge, Eulalia y toda la familia están en casa de Gaspar durante la noche del intento del golpe de Estado. En ese momento Leonor interviene en una situación de máxima tensión y preocupación para proponer jugar al mus, tratando de llevar la escena a sus propios intereses, por frívolos y descontextualizados que Eulalia y Gaspar advirtieran que eran. Y finalmente se apodera de la situación y la atención excesiva que todos prestaban a la radio se redirigió hacia la mesa de juego:

De pronto, Leonor se levantó y dijo: ¡Bueno, habrá que hacer algo! Se fue hacia la mesa del rincón y sacó unas cartas.

–Con tanta gente como hay aquí, supongo que no me veré obligada a hacer solitarios.

[...] –Úrsula, ámate, dijo Leonor, mientras barajaba las cartas– ¿qué mal hay en esto?, no vamos a arreglar el mundo por quedarnos ahí esperando a ver qué pasa. (Lindo, 2002, pp. 91-92)

Además, Fernando Cabo y María Rábade (2006, p. 252) sostienen que hay dos aspectos que permiten inscribir a los personajes en un mundo de ficción. El primero de ellos es el tiempo, que en el caso de estos personajes engloba los pensamientos y modos de vida dependiendo de la etapa histórica en la que se sitúa la acción de sus vidas, pues no es igual la actitud comprometida con la justicia social que Eulalia tiene en el relato de los años de la Transición con la despreocupación absoluta y la posición de privilegio que ostenta en los años noventa, cuando el fervor ideológico del paso a la democracia se había desinflado

de algún modo. El segundo aspecto es el espacio en el que se ubiquen, una cuestión que Carmen Servén (2012) ha estudiado con detenimiento, pues aunque con ligeras similitudes, el carácter de Eulalia se distancia radicalmente de la personalidad de Tere.

6.2. Dos mujeres hablando de un hombre, el embrión de lo inesperado

La novela *Algo más inesperado que la muerte* es mucho más que «la historia de dos mujeres en torno a un hombre», como la define Félix Romeo (2002, p. 11). Bien es cierto, que, tal y como ha expresado Elvira Lindo, la idea primigenia de la que brotó la escritura de esta obra fue la situación imaginaria en la que dos mujeres están hablando sobre un hombre. Pero, contra todo tópico, no están hablando de una devoción profesada a la figura masculina ni de dependencia. Al contrario, estas mujeres discuten sobre sentimientos que afectan a los seres humanos y se originan en los lugares más recónditos de la psicología, los intereses personales y las ambiciones. Así lo revelaba la escritora:

En realidad, lo primero que imaginé fue a dos mujeres hablando de un hombre; no hablan de amor sino cada una de sus historias. Quise desde el principio comprender por qué se puede aferrar uno a sus intereses. No pretendía hacer una crítica, sino mostrar comprensión hacia esas mujeres y a las razones por las que uno quiere las cosas materiales. (Romeo, 2002, p. 11)

El germen al que alude Elvira Lindo tiene lugar en el penúltimo capítulo de la novela, inmediatamente después de haber regresado al «tiempo representado» inicial desde las dos grandes analepsis –la referida al pasado de Eulalia en los años de la Transición y la analepsis hacia la infancia de Tere–. Eulalia se baja del taxi y sube al piso de Tere. Allí, Tere le cuenta que Samuel le estaba siendo infiel con ella. Aunque no le preocupaba en absoluto que su marido tuviera relaciones extramaritales porque, de hecho, veía con cierta condescendencia que un anciano de la edad de Samuel intentara satisfacer a una mujer, Eulalia reacciona de manera muy negativa porque esa mujer era su asistente del hogar:

Menudo cerdo, y no tenía otra... –busca una palabra que ofenda aún más a la mujer que se ha acostado con su marido, una palabra que haga daño, tanto como las uñas que ahora mismo desearía clavarle en la cara, pero no encuentra otra y vuelve a susurrar para pronunciarla–: puta que tirarse que la que tenía yo trabajando en mi casa. Es que es humillante. (Lindo, 2002, p. 253)

La relación entre Tere y Samuel había comenzado tres meses atrás, cuando el escritor se ofreció a llevarla en coche a sus clases de la Escuela de Mayores en el barrio de Ventas. El seductor octogenario se mostraba atento en exceso con ella, se marcharon al piso de su empleada y allí tuvieron la primera relación sexual aunque Samuel fue incapaz. Tras esta historia que mantiene incrédula a Eulalia, Tere le enseña el cadáver de Samuel tumbado sobre la cama, desnudo y con la prueba evidente y ridícula de que había fallecido manteniendo una relación sexual:

Hay un hombre en la cama, está tapado hasta el cuello con un edredón de flores. ¿Qué es esto?, dice Eulalia, ¿qué es esto? Tere se encoge de hombros, como una pillada en falta. [...] El cuerpo desnudo muestra la prueba de su último vergonzoso deseo. El que no tenía con ella desde hacía meses, más, más de un año. (Lindo, 2002, pp. 262-263)

Tere le explica que murió de manera instantánea, sin experimentar apenas dolor. Pero lo cierto es que no fue así, sino que el infarto que acabó con su vida, consecuencia de una angina de pecho que arrastraba desde hacía tiempo, le hizo agonizar durante

treinta minutos, en los que el hombre arañaba los brazos de su amante, aterrizado, respirando de manera tan irregular que parecía estar gruñendo en lugar de respirar como un ser humano. Sus brazos estuvieron estirados hacia arriba, como si imploraran el auxilio de Tere. Pero ella no quiere confesar que realmente lo dejó morir, que presa del miedo salió de la habitación y no regresó hasta que el silencio se apoderó de la casa:

Los brazos delgados estaban alzados hacia arriba, implorantes, y así siguieron, como si él no fuera consciente de que ella había salido del cuarto y cerrado la puerta. Los ronquidos se fueron haciendo más débiles hasta transformarse en algo parecido a los maullidos de un gato. Ella se tapó los oídos. Estuvo así un buen rato. Cuánto, diez minutos, quince, media hora. Cuando se los destapó, los quejidos habían cesado y sólo se oía el rumor de la lluvia. (Lindo, 2002, pp. 265-266)

Sin embargo, lo que más rabia le produce a Eulalia es la posibilidad de que su marido y la amante tuvieran no solo relaciones sexuales sino también una suerte de «amistad intelectual», y se mofa de su empleada del hogar «con crueldad y con rabia», dejando al descubierto sus grandes defectos, el clasismo y la superioridad, una actitud con la que reduce a Tere a mero objeto sexual, negándole cualquier tipo de inquietud moral o intelectual por la clase social de la que procede, y así lo expresa la joven que es cosificada por su jefa: «Quiere usted decir que yo sólo valgo para que me echen un polvo» (Lindo, 2002, p. 266).

Tere le confiesa que está embarazada de Samuel y que la posibilidad de tener un hijo a tan avanzada edad le proporcionó unas dosis de vitalidad que lo acompañaron hasta su último momento. En ese instante Eulalia se pregunta, furiosa, por qué nunca tuvo hijos con él, cómo quería ser el modelo de mujer opuesto a lo que él había conocido durante toda su vida al tener a su lado a Concha, su primera esposa. Todo ello con el fin de retenerlo, para seguir gozando de la preciada estabilidad social y económica que ese matrimonio le proporcionaba, porque su gran ambición siempre fue ser alguien en el mundo. Sin embargo, Tere también saca provecho de esta situación. El embarazo, con el padre del niño fallecido, sería una buena excusa para chantajear a la esposa de su amante, hacerle creer que si le da una cantidad de dinero determinada guardará silencio y además abortará, pero jamás lo hizo, tuvo al niño y alcanzó su sueño, se mudó del viejo piso de San Blas a uno de nueva construcción en el barrio de Las Rosas.

6.3. Eulalia y la ambición

Eulalia es el hilo conductor de la novela. Es ella quien activa los dos principales desencadenantes de la trama: primero, cuando está en la tienda, preparándose para dar una cena con los amigos de Samuel, los colegas del mundo literario; luego, cuando está ya en el taxi que ha de llevarla a San Blas para ver a Tere. En ese viaje conoceremos a la protagonista y, aunque es esta la historia principal, «no son menos importantes las carreteras secundarias por las que va a transitar el lector» (Obiol, 2002). De este modo, podríamos decir que hay varias Eulalias en la novela. Todas ellas aparecen retratadas a partir de la «heterocaracterización», un tipo de «caracterización directa» de los personajes bien a partir de la voz del narrador, bien a partir de las intervenciones de otros personajes (Valles Calatrava, 2002, pp. 251-252). Esto ocurre con Eulalia, a cuya evolución va asistiendo el lector a lo largo de toda la historia gracias a la información «diseminada» que se ofrece de las distintas Eulalias (Valles Calatrava, 2002, pp. 251-252).

La primera de ellas es la joven periodista que ha empezado a trabajar en la radio en tiempos de la Transición. Esa Eulalia no solo tiene una personalidad distinta a la que el lector conoce en el inicio de la novela, que se corresponde con el presente, sino que en

este viaje al pasado vemos que Eulalia era una joven con aspiraciones laborales, con veleidades literarias incluso. Su principal interés, gracias a la influencia que había recibido de Pedro Auserón, era escribir biografías de personas anónimas, que han estado al margen de la historia oficial, «escribir sobre los que tuvieron un pequeño momento de gloria que se esfumó de pronto, sobre los que hacían cosas mediocres y pensaban que eran artistas» (Lindo, 2002, p. 79). Fantaseaba con llamar a ese libro de semblanzas *Ángeles caídos*, «pensando que era un gran título y una gran idea, inventando teorías que a ella, por su juventud, le parecían nuevas, como que la historia con mayúscula la escriben los ganadores y la historia con minúscula los perdedores» (Lindo, 2002, p. 79).

Sin embargo, como si de una característica genética se tratara, la ambición y el deseo de ascender en la escala social deja sus primeros rastros en las andanzas de Eulalia por la radio de los ochenta a través de acciones que no parecían premeditadas. Ocurre en el momento en que Eulalia toma cierta determinación en su puesto de trabajo y su protagonismo empezó a ensombrecer de alguna forma al que fue su mentor, Pedro Auserón. La gran pasión de Auserón, una de las llamadas «viejas glorias», es utilizada por la aprendiz de locutora para «darle un toque entrañable y kitsch a aquel programa de espectáculos al que el director había decidido lavarle la cara y darle un nuevo aire», es decir, poner a Eulalia frente al micrófono y relegar a un papel secundario al veterano locutor. El entusiasmo paternal que Auserón sentía no estaba reñido con el rencor que aquella situación le inspiraba. Sin embargo, la alegría se tornaría decepción cuando la vieran él y Jorge con Montoro, el director de la radio:

Pero él nunca se quejó, al contrario, hacía ver que se sentía feliz porque su alumna estuviera destacando, aunque aquella tarde, el viejo hubiera aprovechado el evidente dolor que transformó la cara de Jorge, cuando vieron tras la ventana del bar lo que todo el mundo veía desde hacía tiempo, la fuga de la pareja a la caída de la tarde, para confesarle ese rencor leve que no rompe de golpe con una amistad sino que la va pudriendo poco a poco, día a día. (Lindo, 2002, pp. 109-110)

Esta Eulalia es la misma que renegaba, al principio de su trayectoria en la radio, de los programas que Auserón le encargaba, aquellos para los que era preciso frecuentar los antros de la noche madrileña donde encontraría a las viejas glorias que tanto atraían a su jefe. Esa Eulalia comprometida con el cambio histórico al que estaba asistiendo España, y del que quería ser testigo, se fue diluyendo poco a poco a medida que iba experimentando en su piel los éxitos y los ascensos laborales. Y como acabamos de ver, el sexo es para ella un mecanismo más para alcanzar su meta, un empujón hacia la cúspide que tarde o temprano alcanzaría.

Durante esta etapa de su vida, la protagonista mantiene una relación compleja con su amigo y compañero de trabajo Jorge Arenas. Ambos se profesan el aprecio de una pareja sentimental, pasan la mayor parte del tiempo juntos y comparten también las ambiciones literarias. Juntos idean el proyecto de la biografía de Gaspar Almagro, y juntos lo sacan adelante. Sin embargo, había algo en la vida de Jorge que imposibilitaba que esa relación llegara a algo más que una amistad con encuentros sexuales. La gran mentira que Jorge había urdido en torno a su vida era una circunstancia que no evitaría que el joven locutor sintiera celos cuando supo que Eulalia se estaba viendo con otro hombre. Desde ese instante, la relación empeora hasta que, tras la muerte de Gaspar, Eulalia visita a Jorge y allí se encuentra con quien fue su verdadera novia, Julieta, que acababa de llegar de su estancia de doctorado en Londres. Cuando sale de aquella casa, Eulalia experimenta la transformación definitiva hacia la mujer que aparece al inicio de la novela, una Eulalia caprichosa, que antepone el dinero y el derroche a todo. Tiene una suerte de revelación y

al fin, después de casi siete años, entiende que a Jorge le falta ambición y que el sexo con él no era suficiente para sentirse atraída y excitada. Ella habría necesitado que Jorge tuviera dinero y clase social:

Cuando se despidió de Jorge en el portal y echó a andar sabía que él se había quedado mirándola durante un rato. Ella sintió la mirada en su espalda. Había una verdad reveladora en lo que él había dicho: hacía tiempo que Eulalia se daba cuenta de que ese hombre no era suficiente para ella, que no era alguien con quien se pudiera conformar, y pasar la vida. Son cosas que se piensan pero no se dicen. La asustaba encontrarse con ese pensamiento, saber que la falta de ambición de él, sus metas tan cortas, a ella le enfriaban el enamoramiento, y ni el sexo podía mejorarlo. No sólo el sexo es lo excitante, hay que añadirle, cómo se llama a eso, categoría social, económica... Cosas que se piensan pero no se pueden decir. (Lindo, 2002, p. 147)

Y por más distancias que hubiera tomado siempre de la figura femenina que su madre representaba, en este momento la propia Eulalia es consciente de que se produce una estrecha identificación entre ella y Leonor, entre la persona que desde ese momento sería y lo que siempre había detestado:

Pero curiosamente lo que le provocó más inquietud no fue descubrir ese lado tan poco inocente de sí misma, sino el reconocer que el nuevo camino que desde hacía tiempo había comenzado a frecuentar no era paralelo e irreconciliable con el de Leonor, como había sido siempre, sino el mismo. Ambas andaban por el mismo camino. (Lindo, 2002, p. 147)

Tras aquello, Eulalia conoce en la radio a Samuel, el aclamado escritor que había ido a los estudios radiofónicos a presentar su última novela. Era un hombre mayor, tendría más de setenta años, una esposa y dos hijos. Pero era un seductor con las mujeres más jóvenes. Lo que quizá desconocía el supuesto genio de la literatura era que esa mujer treinta años menor que él no sería una simple aventura extramarital, sino que lo enamoraría y él rompería con su vida anterior. Se casarían, y tiempo después, Eulalia se habría convertido en la mujer que quiso ser, con posición social y económica, derrochadora, caprichosa. El lugar que Samuel cree que Eulalia tiene en ese matrimonio es el de mera cónsul, y la presenta ante sus colegas del mundo cultural como un objeto de contemplación del que se encaprichó y que finalmente consiguió. Esta visión es evidente en pasajes como en los que Samuel contaba en reuniones sociales que, cuando vio a Eulalia, creyó estar contemplando a Ada, la mujer del pintor Alex Katz que tanto retrató. Samuel estuvo siempre encaprichado de la obra pictórica de Katz en la que su esposa era protagonista, coleccionaba sus cuadros sin importar la inversión económica que ello conllevara, y lo mismo creyó haber hecho con Eulalia, conseguirla porque fue su capricho

El hermosísimo retrato de Alex Katz, el dibujo a lápiz de una mujer de rasgos duros, enormemente atractiva, que Samuel compró en un viaje a Estados Unidos hace unos veinticinco años, y que es en realidad el boceto de un óleo muy cotizado. «Es mi preferido – dice –, cuando lo vi pensé que ésa era la mujer que desearía que me estuviera esperando. Al cabo de quince años conocí a Eulalia y lo primero que pensé es en lo parecida que era a Ada, así se titula el dibujo, es la mujer de Katz. [...] Pero fijaos, ¿os habéis dado cuenta del parecido que tienen las dos? Es prodigioso». (Lindo, 2002, pp. 44-45)

En cualquier caso, Eulalia no es un personaje que encaje en esa visión que su marido tenía sobre ella. Es una mujer cuya personalidad, basada en la pura contradicción, atrae al lector mucho más que el retrato de la vanidad invariable de Samuel. Si bien en el viaje a la juventud de Eulalia conocimos a una mujer de clase media comprometida con

la justicia social, tras esa transformación se torna «una mujer de izquierdas que tiene dinero» y que, cuando ha de enfrentarse a Tere en el último pasaje «se está enfrentando a otra clase social», de tal modo que, pese a su progresismo, «se le escapa su desprecio» (Romeo, 2002, p. 11).

Esto se acentúa si recordamos cómo, según planteaba Carmen Servén (2012), los espacios escogidos en la narración influyen en la configuración psicológica de los personajes, especialmente en las imágenes de mujeres, que tienen mucho que ver con los lugares en los que viven. Eulalia refleja la imagen de una mujer de clase social alta, que reside en el pudiente barrio de Salamanca, pertenece a la élite intelectual, es «asidua al círculo de las Bellas Artes y el Teatro Real» y tiene un peso central en la novela (Servén, 2012, p. 359). Es en ese primer desencadenante del que hablaba Obiol (2002) donde conoceremos el retrato de la personalidad de Eulalia, que Carmen Servén define como «ambiciosa, pija, casada con un prestigioso y anciano escritor, y adúltera con un amante cuya inferior posición social es su principal defecto» (Servén, 2012, p. 360).

En efecto, este es uno de los múltiples ejemplos del clasismo que caracteriza la personalidad de Eulalia. A sabiendas de que su marido era un hombre mujeriego, ella ejerce su propia individualidad, en igualdad de condiciones, aunque en ambos casos fueran secretos a voces, y mantenía una aventura con el secretario de su marido, Jesús Mora. En el inicio de la novela, Mora está incluso más presente que su esposo en los pensamientos de la protagonista. Eulalia reconoce que con él «se siente reconfortada», sin embargo, no lo suficiente como para dejar su vida e irse con él, pues «tal vez lo único que le falta a su amante para que ella perdiera la cabeza por él sería estar unos puestos más arriba en la escala social» (Lindo, 2002, pp. 55-56). Y no solo la posición social es su carencia, sino que adolece también de la admiración que ella necesita profesar al hombre con el que ha de compartir su vida. Por eso ni siquiera lo ve como un amante, sino como «un buen amigo», ya que la amistad, considera ella, no necesita de ese componente (Lindo, 2002, p. 57).

Pero Eulalia tiene actitudes clasistas porque consigue su anhelado ascenso social. Es un personaje femenino con gran determinación, que utiliza el sexo como un mecanismo para cumplir sus ambiciones y sobrevivir en un contexto histórico concreto, cuestiones que darán «para reflexionar sobre la sociología de la literatura», sostiene Díez de Revenga (2012, p. 180).

Díez de Revenga apunta que la historia central en la vida de Eulalia es la de su ascenso social, desde la pobreza a la alta burguesía pasando por la clase media acomodada: «Eulalia, una muchacha nacida en la pobreza que irá ascendiendo paulatinamente por la escala social, primero gracias a la adopción por parte de su padrastro, un joyero acaudalado, y, finalmente por su matrimonio con el escritor afamado» (Díez de Revenga, 2012, p. 180).

No obstante, haber alcanzado esa posición social conlleva también una serie de consecuencias, como es la visión que de ella tienen el resto de personajes. Cuando Eulalia y Samuel ya han consolidado su matrimonio, el escritor acude a la televisión para ser entrevistado. Allí trabajaba Jorge, que dio el salto de la radio a los informativos de televisión. Tienen un encontronazo después de varios años sin contacto y vemos que acusa a Eulalia de haber dejado de ser la mujer con proyectos y ambiciones que él había conocido y de vivir acomodada en la posición de «esposa de». Sin embargo, Eulalia se defiende y le reprocha que la acuse por haber alcanzado una posición social y económica: «Qué le ves de malo a mi posición», comenta Eulalia, a lo que responde Jorge que «Nada, sólo que no

me pareces tú. Yo recuerdo a una mujer con más ambiciones que la de estar al lado de un señor importante» (Lindo, 2002, p. 212).

Por supuesto, los escritores y otros miembros del mundo de la cultura también tienen su propia opinión sobre Eulalia. Los amigos de Samuel que estaban invitados a la cena en casa del matrimonio, esa cena que nunca tuvo lugar por el inesperado incidente, veían de manera dual a Eulalia. Mientras que algunos la consideraban una mujer «encantadora», otros advertían en ella la clásica figura de la mujer manipuladora, «un bicho, que maneja todos los hilos de la obra y la voluntad del santón», como si su propósito fuera el de hacerse con el legado del escritor (Lindo, 2002, p. 44).

Pero la mayor consecuencia de todo aquello es su infelicidad. Vemos incluso que la propia escritora define a su personaje en la entrevista para Ruiz Mantilla como una mujer «con poca habilidad para ser feliz» que «no sabe hacia dónde encaminar su ambición» y, efectivamente, «es interesada» (Ruiz Mantilla, 2002). Este aspecto es interesante por la explicitud con que se abordan sus problemas de salud mental. Esa será una de las debilidades del personaje que Sierra Infante (2009, p. 63) apunte: «[...] soporta bastante mal los síntomas de la menopausia, el peso de la mirada de los otros y una vida que, pese a lo mucho que le ha costado conseguirla, ahora se le antoja vacía, lo que la lleva a la consulta de un psiquiatra». Muchos personajes de la narrativa de Elvira Lindo tienen alguna relación con la psicología y la psiquiatría, fruto del interés que la autora siente hacia esta profesión (Sierra Infante, 2009, p. 301), y Eulalia, cuyo carácter es neurótico y propenso a una «ligera paranoia», es un ejemplo de ello (Romeo, 2002, p. 11).

La protagonista se ve a sí misma como una mujer poco atractiva, aunque sí considera que la perspicacia es una virtud de la que puede presumir. Esta cuestión la ha abordado con el doctor Millán, su psiquiatra, quien ha encaminado el diagnóstico de esa cualidad de su carácter más como una «leve paranoia» que como una suerte de «lucidez», pero no habría de preocuparse, le explicó el doctor, porque es algo muy propio en las personas «con una sensibilidad creativa: todo para ellos es rabiosamente personal, todo es autorreferencial, no hay nada en el mundo que no guarde una estrecha relación con ellos» (Lindo, 2002, p. 14). Eulalia deposita en su psiquiatra numerosas anécdotas en las que aparecen populares nombres del mundo cultural, y aunque el especialista pretende disimular su interés morboso hacia las vidas de los personajillos que acaparan tantas portadas de revista, Eulalia advierte en él un incontenible interés que la lleva a dudar de si el secreto profesional exista o sea aplicable a su terapeuta y juega con la ambigüedad de los psiquiatras como sinónimo de una probable homosexualidad en el caso de Millán que intenta no ser advertida por sus pacientes. Pero en cualquier caso, Millán ha hecho que se vea como una mujer muy vulnerable, que ha de trabajar la repercusión que le provocan las palabras ajenas que interpreta como agresiones personales.

La voz narrativa nos habla de la salud mental de Eulalia, que es poco estable, de un desánimo muy generalizado que se ha apoderado de su vida y que tiene razones suficientes para sentirlo, pues son «muchas tristes evidencias» las que han hecho que Eulalia sienta que ha perdido el atractivo juvenil, aunque Jesús Mora le haya devuelto el apetito sexual. Además, se sabe «mujer de» en su vida matrimonial y en el papel que los colegas de su marido le asignan (Lindo, 2002, p. 18).

Pero lo que más conflicto le genera es el sentimiento de frustración que siente porque es consciente de que todos los esfuerzos que en su juventud hizo por ser alguien fueron en vano. Es alguien porque ostenta una posición social, pero ha pagado el precio de perder su individualidad. Esto se advierte en el pasaje en que Eulalia está en el probador

de la tienda al inicio de la novela y se mira en un espejo donde se reflejan tanto las evidencias de su edad como esa insatisfacción:

Se ve reflejada en los espejos de la pared del fondo. Qué ve. Desde tan lejos no se aprecian los cuarenta y cinco años que cumplió hace un mes.

Pero esta melancolía que ahora siente forma parte también de una gran contradicción, ¿no había luchado furiosamente para conseguir una posición perdurable? (Lindo, 2002, p. 20)

Tras el fallecimiento de Samuel, Eulalia siente haber recuperado de algún modo la individualidad de la que carecía con el escritor vivo. Se siente cómoda en la posición de «viuda de», ahora es ella la protagonista de los actos que conmemoran la figura de su marido, y en su poder está el legado de los diarios que Samuel dejó escritos. Pero nuevas frustraciones saldrán a flote. En primer lugar, el deseo tardío de maternidad. Haber tenido un hijo con el escritor habría sido la excusa perfecta para haber perdonado a Samuel por su infidelidad: «Habría tenido la obligación de hablarle siempre bien de su padre muerto, y eso la hubiera ayudado a ella a perdonar, a sentir su ausencia, a pesar de todo» (Lindo, 2002, p. 287). Y finalmente, esta tercera versión de Eulalia, la que ostenta la posición social de la eterna viuda del gran escritor, cuyas frustraciones ahora tienen que ver con el deseo de ser madre, siente que su futuro, su estabilidad, está en la cuerda floja porque Tere ha tenido un hijo que Samuel engendró en aquellos encuentros sexuales que ya para siempre la perseguirían:

Echa a andar hacia el coche. Le falta el aire. Aún puede oír la voz de Tere, la voz del sueño del que todavía no ha podido escaparse, la voz que le dice, el niño se llama Samuel. Los bloques de pisos se suceden, iguales unos a otros, como las altas farolas que iluminan la calle. Mora no quiere preguntar, sabe que no debe preguntar, por eso simplemente le pone una mano sobre la pierna, una mano que viene a decirle que lo entiende todo, que lo sabe todo, sabe incluso que el próximo jueves, o el viernes, esa mujer llamará a la puerta y no habrá manera de librarse de ella, no habrá manera. Hay personas que tienen la habilidad de determinar el futuro de los demás y el suyo propio y hay otras, como Eulalia, para las que ese futuro siempre está en la cuerda floja. (Lindo, 2002, p. 301)

6.4. Tere y el trauma de los abusos sexuales

Al comenzar la novela, Eulalia describirá a Tere como una joven mujer de veintiséis años, cordial y sigilosa, cuya clase social, estrechamente ligada al barrio de San Blas, la hace invisible a ojos de la protagonista, por eso habla de «presencia gatuna» con una decidida «voluntad de agradar y un espíritu firme, muy resolutivo» (Lindo, 2002, p. 27).

Lo que, sin embargo, no es perceptible por Eulalia es la historia de la infancia de Tere, marcada por los abusos sexuales de su abuelo materno. Este terrible relato se cuenta en la segunda parte de la novela, titulada «Cuando te mira un búho vienen siete años de mala suerte». El título no es trivial, pues Tere, en estado de shock por la muerte repentina de su amante Samuel mientras mantenían relaciones sexuales, espera la llegada de Eulalia a su casa y entretanto observa la decoración de su salón, en concreto, las figuritas de animales hechas con cerámica. Eulalia le regaló poco tiempo antes una figurita de un búho y, entonces, a través de una «analepsis mixta», el narrador nos cuenta una experiencia que vivió Tere con tan solo tenía seis años, experiencia que está estrechamente ligada a este animal.

La niña vio durante una noche de verano a un búho posarse sobre el alféizar de su ventana, y allí se quedó observándola hasta que ella cayó en un sueño. Tere vivía con su madre, que enviudó, y su hermana Fabiola, y al día siguiente cuando contó aquel sueño,

su madre pronunció ese dicho que la niña tomaría al pie de la letra. Poco tiempo después hallaría la materialización de esa mala suerte.

Su abuelo materno, enfermo y en un estado de parálisis, fue a vivir a casa de Tere. Cuando el hombre inició sus abusos hacia la nieta, Tere comprendió que aquel sería el precio que habría de pagar por aquella visita inesperada del búho: «la niña aceptó sus aproximaciones, que fueron al principio supuestamente casuales y luego premeditadas, como el resultado de la maldición que llevaba tantos meses torturándole el pensamiento» (Lindo, 2002, p. 225).

La situación de abusos sexuales duró hasta que Tere cumplió doce años, prácticamente toda su infancia. La niña, a sabiendas de que había de pagar un castigo por haber recibido la visita de aquel animal, «lo aceptó y lo vivió en silencio», y desarrolló una posición de indefensión que la voz narrativa compara con el instinto de los animales que son devorados por sus depredadores:

Ella estaba rendida ante sus años de mala suerte y adoptaba la misma actitud que adopta una cría de cebra cuando cansada de correr huyendo de los dientes de una leona se queda paralizada y, en vez de luchar, pone en marcha todos sus mecanismos de defensa para que cuando los colmillos de la depredadora se le hincan en el cuello ella ya esté adormecida por una sustancia narcótica más fuerte que la morfina. (Lindo, 2002, p. 226)

Cuando la madre de Tere se ausentaba por trabajo durante todo el día hasta entrada la noche, «el viejo áspero, desconsiderado, egoísta» y exigente aprovechaba las horas de la siesta para que Tere se metiera en la cama con él; lo hacía «dulcemente», un tono que nada tenía que ver con el empleado para dirigirse a su hija o a su nieta Fabiola (Lindo, 2002, p. 226).

La persuasión del viejo era eficaz. Hacía creer a la niña inocente que, al no estar desnuda con él en la cama, nada de lo que estaban haciendo era malo. Y cuando él acababa, la recompensaba con dinero que, a escondidas, usaba para comprar chucherías o alguna muñeca. Sin embargo, Tere se sentía extremadamente culpable por haber aceptado aquella situación. Como no se pronunció desde el primer momento, creía que ya no tenía sentido pedirle auxilio a su madre. Mucho menos en el periodo de su vida en que ya advertía los primeros signos de cambios anatómicos que la llevarían de ser una niña a una adolescente:

Cómo va a confesárselo a su madre, cuando cumple los diez años y empieza a notar cómo le crece el pecho, las dos bolas duras de sus pezones en las que está contenido el pecho futuro, el primer signo verdadero de sensualidad que sin saber por qué le hace el secreto más y más doloroso (Lindo, 2002, p. 227)

Aquella situación silenciosa, oculta, que duró tantos años, forjó la personalidad de Tere, quien desde muy joven adoptó ese carácter duro e inquebrantable de quien, aun siendo víctima, evita ser vista como tal, al mismo tiempo que se genera muy prematuramente en su interior el odio verdadero, el deseo imperioso de que su agresor muera. Cuando cumple once años, Fabiola descubre en las sábanas de su abuelo las manchas de sangre que no podían ser de otra persona sino de la pequeña Tere, que estaba teniendo entonces sus primeros periodos. La madre adopta pues una actitud de negación para no asumir que su padre está abusando de su hija pequeña. De tal modo que Fabiola, que tenía ya todo preparado para irse a Madrid a empezar una vida nueva, se marcha con su hermana, abandonan a su madre y al abuelo. La discusión entre Fabiola y la madre es claramente reveladora sobre el papel que su progenitora adopta ante esta situación:

¿Qué quieres que haga?, decía la madre, ¿qué puedo hacer yo?, ¿cómo voy a saber cuánto hay de verdad en lo que tú estás imaginando?; ¿cómo que qué puedes hacer? Dile que se vaya; no le puedo decir que se vaya sólo por una sospecha; no, eso es lo que tú quieres creer, tú quieres creer que es mentira, que me lo estoy inventando; y por qué querría yo eso, hija mía, qué cosas me dices, me torturas, me torturas, me queréis volver loca (Lindo, 2002, pp. 231-232)

No obstante, esos abusos tienen serias consecuencias en su vida posterior. Esa co-rraza provoca que Tere sea incapaz de llorar aun cuando su cuerpo lo necesita. Cuando llegan a Madrid, Fabiola la lleva al psicólogo, pero ni siquiera con terapia consigue abrirse para abordar el trauma infantil desde dentro.

Tere intenta tomar las riendas de su vida y cuando su hermana Fabiola se marcha al barrio de Las Rosas a vivir con Rubén y su hijo pequeño, ella se queda en el pisito del barrio de San Blas, consigue un trabajo de limpiadora en un supermercado y, al año, ya consigue postularse como jefa. Y aunque el pasado, los oficios y las inquietudes sean bien distintos entre Tere y Eulalia y se subrayen las diferencias a lo largo de la novela, encontramos una similitud entre ellas, en la visión del sexo como un mecanismo de ascenso laboral. Casualmente, desde que mantiene relaciones con Molina, su encargado, Tere consigue un ascenso, pero tras una reyerta laboral con su compañera Pepi, el sexo no sirve para evitar su despido. El sexo es también un acto mediante el cual demuestra su afecto a su amiga Asun, la única que conservó de aquel trabajo, a quien Tere adoraba por el cariño y la compañía que le proporcionaba. Sin embargo aquella relación lésbica fue clandestina:

Asun se quedaba a dormir muchas noches, pero no sólo a dormir, claro. Ninguna de las dos dio nombre a esa relación, y lo que no se nombra no existe. No se dijo echar un polvo, ni relación sexual, ni hacer el amor, ni desear, ni correrse, nada. No había palabras ni durante ni después. No es que fuera un juego de niñas, al contrario, estaba lleno de pro-cacidad y de guarrería, pero ninguna de las dos quiso verbalizar ese secreto y así era todo más fácil. (Lindo, 2002, pp. 244-245)

Tras ello conoce a Jose, quien pese a querer compartir una vida con ella y formar una familia no llega a ver su sueño cumplido porque Tere evita cualquier tipo de lazo que implique una dependencia hacia él. Finalmente, la relación concluye cuando tras descubrir él que Tere estaba embarazada de su difunto jefe, la agrede físicamente. Con todo, si Eulalia era un tipo de mujer asociado al lugar en el que vive, Tere es el arquetipo social de la mujer de clase obrera que vive en San Blas, «un barrio popular que forma parte de ese conjunto urbano lleno de vida que son los barrios madrileños del extrarradio», no tiene una gran cultura y hasta la última parte de la novela tiene un papel secundario en la trama (Servén, 2012, p. 359). En resumen, en esa segunda parte, conocemos el desgarrador episodio de la infancia de Tere, los abusos sexuales por parte de su abuelo, para entender mejor su personalidad. La voz narrativa en este caso es la de Tere, y entonces se produce un viaje textual, al ir desde la perspectiva céntrica, la de Eulalia, a la periférica, a la par que la protagonista va viajando en taxi desde el centro de la ciudad hasta la periferia. Ese viaje finaliza cuando Eulalia llega a casa de Tere y a partir del diálogo de corte teatral que se produce entre ellas, asistimos a una «radiografía esperpéntica de las diferencias sociales en el Madrid de entresiglos» (Servén, 2012, p. 361).

Tere es, según Obiol (2002), un personaje muy bien construido y, aunque en un primer momento parezca «sólo un anzuelo», será la que «nos dará una visión definitiva de Eulalia». La opinión de Cabello Hernandorena (2003, p. 80) se tiñe en cierto modo de

prejuicios al definirla como una mujer de «gatuna inteligencia, sin cultivo, capaz de convertir los traumas en negocio». Pero al margen de esta crítica tan sesgada, la mayoría de textos que se detienen en el personaje coinciden en que es una mujer fuerte, capaz de armarse de valor para superar una infancia traumática, aunque precisamente aquello que le causó el trauma esté ahora «relacionado con algún beneficio», sostiene Sierra Infante (2009, p. 63).

6.5. Leonor y la maternidad

La atención hacia el personaje de Leonor, la madre de Eulalia, se tiñe de tintes negativos por parte de los críticos cuando analizan su papel en la historia. Por un lado, Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) considera que su personalidad no se integra del todo bien en la narración porque su «histeria es más caricaturesca que convincente». Por su parte, Cabello Hernandorena (2003, p. 80) la ve como una mujer «frívola y caprichosa», «jugadora y mentirosa compulsiva, cazadotes y desinhibida». Y Sierra Infante (2009, p. 63) la definirá como una mujer «egoísta e impertinente».

Cuando Eulalia está en la tienda de ropa, en el inicio de *Algo más inesperado que la muerte*, recibe una llamada de Leonor, a quien la voz narrativa presenta como una mujer excéntrica e infantil, que necesita imperiosamente ser el centro de atención. Tuvo a Eulalia con un hombre casado que llevaba dos vidas paralelas y, aunque siempre mantuvo económicamente a su hija de la relación extramarital, jamás le concedió a la niña su apellido. De tal modo que Eulalia tuvo siempre el apellido materno hasta que fue adoptada por Gaspar.

El narrador retrata a una mujer capaz de exasperar al lector, pues es la mirada de Eulalia la que está filtrando en cierto modo la narración. Por eso se dice que Leonor, cuando se hallaba rodeada de gente, especialmente de personajes del mundo de la cultura que frecuentaban su casa, hacía épica de su vida mediante una exagerada frivolidad, que a sus ochenta y seis años se mantenía intacta, y protagonizaba «salidas de tono» que «no eran consecuencia de ningún tipo de demencia senil, ella siempre había sido una mujer extravagante y tremendamente impúdica» (Lindo, 2002, p. 25).

Cuando el padre de Eulalia fallece, recibieron una herencia que Leonor despilfarró como consecuencia de su grave problema de ludopatía. Con una hija a la que criar y sin apenas recursos económicos, tuvo que hipotecar la casa y vender todo cuanto tenía, incluso las joyas. Fue entonces en una joyería del barrio de Pacífico donde conoció a Gaspar y de quien acabaría enamorándose.

En cualquier caso, la extravagancia de Leonor no es percibida de manera negativa por todos los personajes. Es el ejemplo de Jorge Arenas, que en la noche del intento de golpe de Estado conoció a Leonor, «una mujer de cincuenta años, muy puesta, excesivamente pintada tal vez para estar en casa», cuyo aspecto desentonaba «en aquel ambiente tan hogareño, tan convencional, y entre aquellas personas francamente sencillas» (Lindo, 2002, p. 89). Pero no la percibe con sesgo ni basándose en prejuicios. Todo lo contrario, Leonor, a través de los ojos de Jorge, se revela como una mujer rebelde, que pese a no tener compromiso político rompía de manera inconsciente con las imposiciones morales que las mujeres de su generación acataban sin objeciones:

Él no podía considerar eso como un pecado, sentía hacia Leonor la simpatía que ella generaba en los extraños, la veía peculiar, diferente a sus padres (que ya habían sido diferentes por el hecho de haber sido siempre de izquierdas pero similares a otros padres por su gran vocación paternal), y eso no le inspiraba más que curiosidad, la curiosidad que le hacía ir allí algunas noches y observar a una mujer que, sin pretenderlo, sin responder a ninguna consideración ideológica, se saltaba las normas morales y comunes a todas las

mujeres de su generación. Ajena incluso a su rebeldía, que no tenía nada que ver con la rebeldía que Jorge encontraba en algunas camaradas con las que trataba en el partido que, desde luego, habían tenido que luchar para imponer su presencia aun en un ambiente de izquierdas. La rebeldía de Leonor estaba basada en el capricho, en su forma de ser, en ningún principio; la ideología siempre exige que trabaje la voluntad, y ella prefería dejarse llevar por las satisfacciones inmediatas. (Lindo, 2002, pp. 96-97)

Y aunque la perspectiva de Jorge rompa de lleno con la mirada de Eulalia hacia su madre, quizá la postura que más nos ayude a entender la personalidad de Leonor sea la de Gaspar, quien la ve, explica Sierra Infante (2009), como «una persona alegre, vitalista y libre, muy libre, y en el ejercicio de esta libertad se ahorra el juzgar a los demás» (Sierra Infante, 2009, p. 63).

Cuando Gaspar hace repaso de su biografía en el pasaje que corresponde a *La vida de Gaspar Almagro*, el personaje expresa que «Leonor fue un lujo» no solo porque fue depositaria de su historia y jamás lo juzgó, sino porque le devolvió la vitalidad, la alegría y la posibilidad de criar a una niña que llegaba pequeña a casa cuando a él ya sólo le quedaba entregarse a las fantasías de la vejez, y sobre todo fue un lujo «que entrara en casa una mujer joven y tan extravagante», aunque al final de su vida sintiera que ya no estaba «a la altura de la vitalidad» de Leonor (Lindo, 2002, pp. 174-175). Nada tiene que ver Leonor con la que fue esposa de Gaspar, Úrsula, «la mujer más recta que he conocido», la describía el personaje, que marcaba cada paso de su vida a partir de sus convicciones cristianas y era querida por todo el barrio: «No sabes cómo se puso la calle el día que murió. Era una de esas personas que viven sin hacer ruido, pero cuando se van uno nota mucho su ausencia», le explicaba Gaspar a Jorge Arenas (Lindo, 2002, p. 174).

Sin embargo, esa forma de vivir que tenía Leonor, haciendo mucho ruido y saboreando intensamente cada sorbo de vida, era lo que desde niña avergonzaba a Eulalia. Cuando tenía nueve años, sentía vergüenza al ver que su madre había ido a la puerta del colegio a recogerla y eran muy evidentes las diferencias tanto físicas como de comportamiento entre ella y el resto de madres. Se enfurecía al escuchar a su madre mentir de manera compulsiva sobre el papel maternal, que en absoluto representaba, para integrarse con el resto de señoras en conversaciones «sobre la alimentación de los niños, sobre los tutores, el colegio, ese tipo de sabiduría que no se le escapa a casi ninguna madre, y lo hacía sentando cátedra, no había asunto que no dominara» (Lindo, 2002, pp. 68-69). Pero lo que más vergüenza y miedo le daba era que se descubriera el «vicio» que su madre tenía al juego y que quedara demostrado lo que ella siempre había pensado, que si su madre se marchaba todas las tardes y volvía al amanecer era porque no la quería.

De tal modo, la relación maternofilial fue bastante compleja desde la niñez de Eulalia, pero sobre fue todo fría. Esa frialdad se pone de manifiesto en la manera en que se dirige a ella, llamando a su madre por su nombre de pila. Y, aunque fuera este un tema que Eulalia y el doctor Millán abordaban en las sesiones de terapia, «Siempre es complicado borrar la naturaleza de la relación que se ha establecido con una madre durante la infancia», una relación que hallaría su sosiego cuando la madre muriera (Lindo, 2002, pp. 28-29).

Este vínculo tan conflictivo da lugar a lo que la voz narrativa expone como una inversión de roles en el universo madre e hija: «Es como si los papeles hubieran estado cambiados desde el principio y Leonor en vez traído al mundo a su hija hubiera dado a luz a su madre» (Lindo, 2002, p. 77). De hecho, esto genera una gran frustración en Leonor, que en un momento de la novela introduce un monólogo interior en el que expone

las complicaciones de la relación con Eulalia, en cuyos ojos se ve reflejada como una mujer pecaminosa, mientras que ella concibe a su hija como a una monja censora:

Leonor decía para sí: «Será falsa, toda la vida me lleva diciendo cómo tengo que comportarme. Toda la vida dándome la charla. Para ella no he hecho nada bien, no señor, para mi hija no he hecho nada a derechas. Pues para eso mejor que hubiera sido huérfana, ella se hubiera evitado tener una madre tan golfa y yo me hubiera evitado tener una hija que es una madre superiora». (Lindo, 2002, p. 104)

Y bien es cierto que hay personajes ajenos a esa relación madre e hija, como es Jorge Arenas, que ve a Leonor como una mujer alejada de cualquier modelo de maternidad y percibe que todos los reproches que Eulalia vierte sobre ella vienen dados del comportamiento de Leonor, que jamás asumió los roles de maternidad tradicionales impuestos, algo que Arenas valora muy positivamente.

No obstante, este vínculo maternofilial dominado por tantas tensiones experimenta en ocasiones la grata sensación de que las cuerdas se destensan y asistimos a tímidas reconciliaciones entre ellas. Por ejemplo, en el pasaje del entierro de Gaspar, la protagonista ve a su madre realmente afectada, como una mujer sufriente, doliente, que aunque no deja a un lado sus extravagancias físicas, sí se asemeja al modelo de madre que ella había ansiado tener siempre:

Por primera vez parecía que se sentía realmente afectada por algo, escuchaba las condolencias, los pésames de los amigos de Gaspar que iban pasando en fila para besarla o darle un abrazo, y daba la impresión de que su cuerpo delgado, que siempre tenía una apariencia fuerte, enjuta, había perdido su tono muscular y estaba a punto de derrumbarse o de quebrarse. Pero como contrapunto a esa actitud de debilidad evidente y desconocida en ella estaban las gafas, pensaba Eulalia, de dónde las habría sacado. [...] Eulalia se sorprendió a sí misma, por primera vez, sonriendo, en vez de irritarse, de fiscalizar íntimamente el comportamiento de su madre, sintió algo cercano a la simpatía, como si ya no sólo le afectara que fuera tan distinta a las señoras que una tras una le iban dando el pésame sino que hubiera una ligera y todavía imperceptible aprobación de su estilo. (Lindo, 2002, pp. 137-138)

Pero a la vista está que pasados los años, Leonor y Eulalia siguen experimentando las mismas tensiones y otras añadidas, aunque hallen lugares comunes en los que habitar, como es la añoranza hacia la figura masculina que para ambas fue de radical importancia, la de Gaspar Almagro.

6.6. Gaspar Almagro y el trauma de la guerra

El personaje de Gaspar es, como vimos anteriormente, el que más convence a la crítica. Fe de ello da Díez de Revenga, para quien Gaspar es «lo mejor de la novela» (2012, p. 181). Por su parte, Cabello Hernandorena (2003, p. 80) ve en el retrato de este hombre a un «padraastro atormentado y comprendido», cuyas singularidades, egoísmos y contradicciones «llegan al alma», especialmente por el hecho de que la guerra civil «trunca sus deseos de amor y una vida mejor» (Sierra Infante, 2009, p. 63).

En la analepsis que nos lleva a los años de la Transición descubrimos a un hombre entrañable que en vísperas de su muerte decide contar su historia marcada por el trauma de una guerra que le arrebataría a su hermano gemelo y le llevaría a asumir el castigo paterno de suplantar la identidad del fallecido para cuidar a la familia que la muerte había dejado desamparada; una vida en la que se hizo cargo también de proporcionarle a Eulalia

el amor que no había conocido, tanto por la ausencia paterna como por la negligencia materna.

Pero antes del trauma de la guerra, Gaspar fue un joven que nada tenía que ver con su hermano gemelo Paco. Mientras que él era más rebelde, desafiante, Paco se comportaba dócilmente, incluso con sumisión a la autoridad paterna. Esa diferencia de caracteres nos hace comprender también los rumbos tan distintos que toman sus vidas. Paco asumirá la continuación del negocio familiar, se casará con una mujer religiosa y tradicional tras haber sido aprobada por su familia y catalogada como «buena mujer». Por su parte, Gaspar se obstina en salir del ambiente provinciano de Málaga y marcharse al Madrid cosmopolita de los años veinte, donde estudiaría Derecho y viviría en primera persona los avances políticos y culturales hasta que la guerra truncara sus aspiraciones personales y las de todo el país. Aunque flaqueaba en los estudios y tuvo que engañar a sus padres sobre las notas que estaba obteniendo, aquella época madrileña es recordada por un anciano y decrepito Gaspar como el mejor periodo de su vida.

Como hombre adaptado con relativa facilidad a los cambios del momento, valoraba que las mujeres representaran un papel protagonista en la vida cultural y política. Por ello, entre otras razones, se enamoró perdidamente de Adriana en el sindicato de UGT, porque la veía valiente, decidida y libre, con una historia de ausencias a sus espaldas: huérfana de madre, con un padre ausente y una tía soltera que hizo siempre las funciones de madre. Como era de esperar, la familia de Gaspar no estuvo de acuerdo con que su hijo contrajera matrimonio con la joven costurera, pero sí accedieron a que a principios del año 1937 viajaran a Málaga para conocerla.

Lo que ocurrió durante el mes de enero y febrero de este año ha sido ya relatado, los conflictos con su padre por obligarle a renunciar a su vida y asumir la de su hermano fallecido, el rencor hacia ese hombre que jamás le comunicó que tenía un hijo que andaba desamparado por Madrid mientras su madre pasaba penurias en una cárcel franquista, una relación que el padre destruyó y jamás encontró reparación. Pero de esa visita a la casa familiar de Gaspar podemos extraer el contraste tan evidente entre el modelo de mujer tradicional que representaba Úrsula, la mujer de Paco, y Adriana, la mujer moderna y libre:

No era la chica que ellos habrían querido para mí, una chica como Úrsula, de Málaga también, con pinta de poder llevar una casa, y con una familia detrás que la respaldara, pero ahí era mi novia, sin nadie prácticamente en el mundo, pequeña como un pájaro, pero con tanto candor que por lo menos empezaron a entender que yo me hubiera enamorado. (Lindo, 2002, pp. 59-60)

6.7. Jorge y la falsedad

Este «excelente personaje», como lo califica Pozuelo Yvancos (2002, p. 11), está repleto de contradicciones y capas que se van cayendo a lo largo de la narración hasta quedar al descubierto el retrato de un hombre sin determinación que utiliza las mentiras para salir beneficiado de todas las situaciones. Ya avanzada la novela se nos presenta la infancia de Jorge en el seno de una familia sin problemas económicos y comprometida con la izquierda, contraria por tanto al régimen político que había marcado la mayor parte de sus vidas. Desde la perspectiva de Eulalia, la vida de Jorge en absoluto fue complicada ni traumática, pues jamás tuvo que rebelarse ante la institución paterna por profesar una ideología contraria a la imperante en el núcleo del hogar, sino que por parte de los progenitores sintió una suerte de camaradería.

Durante la época en que coinciden en la radio, Jorge es uno de esos individuos que pasan por la vida agradando a sus iguales y a sus contrarios también. Los locutores anclados en la nostalgia del régimen franquista sabían que era entonces un muchacho afiliado al PCE y, sin embargo, nunca fue el objeto de las burlas ni de la agresividad verbal con la que sí se dirigían a hombres como Pedro Auserón o a las mujeres. Era un joven que poseía veleidades literarias, del mismo modo que Eulalia –aunque la visión de ella estuviera enfocada al beneficio económico–, pese a que su inspiración brotara cuando se entregaba al alcohol en las noches de Madrid y luego esas ideas se disiparan y acabara por sentirse un hombre fracasado incapaz de cumplir su sueño. En este pasaje de la novela esas aspiraciones aparecen retratadas y son muy similares a la experiencia personal de la autora, que en el ensayo autobiográfico «Escritora, al fin»,¹³⁵ del año 2011, es expresado de manera muy similar:

Se imaginaría a sí mismo escribiendo una novela, se imaginaría la historia misma, la música de las frases, que se parecería a la música que estaría escuchando. Empezaré mañana mismo, se diría, o esa misma noche. En algún momento había que poner en marcha ese mecanismo adormecido de la ambición. El alcohol y la música harían su trabajo, como siempre, dispararían los mejores deseos, los que le llevan a uno a pensar que puede hacer cosas grandes, que de pronto tiene la voluntad que le faltaba, y que esa voluntad no va a fallar al día siguiente. Pero luego el nivel de los grandes propósitos iría bajando, en cuanto salieran a la intemperie, fuera del encanto de la música. Los sentidos irían apreciando poco a poco, según los mejores efectos del alcohol se transformaran en los más desagradables, la vida tal y como es, ajena al amparo de las luces matizadas y de las baladas melancólicas. Se metería en un taxi. Subiría en el ascensor evitando mirarse al espejo. Y, al fin, se derrumbaría en la cama. Pero lo más terrible llegaría unas horas después, cuando la luz cruel de la mañana entrara en el cuarto, en el que desde hacía un año se había caído la cortina y no había sido capaz ni de colocar la barra. Sabía perfectamente cuál sería entonces su primer pensamiento: crees que estás en el centro del mundo y no estás en el centro de nada. (Lindo, 2002, pp. 124-125)

Sin embargo, la configuración final del personaje de Jorge nos revela a un hombre que miente también de manera casi compulsiva. Lo expresa así la voz narrativa: «Jorge es un mentiroso, no el mentiroso de la gran mentira, el que oculta la verdad jugándose la vida, qué va, él es uno de esos aficionados al embuste innecesario» (Lindo, 2002, p. 202). Y la gran mentira de Jorge fue, efectivamente, la que tramó para tener dos relaciones sentimentales paralelas. La primera vez que Eulalia fue a su casa, éste le contó que había roto recientemente con Julieta, su novia de toda la vida. Poco después, la lucidez de Eulalia y su perspicacia le hacen advertir que había algo que le estaba ocultando y finalmente da con la respuesta, y es que Julieta seguía siendo su novia, solo que ella estaba viviendo en ese momento en Londres, realizando un curso de doctorado. Mientras que Eulalia, pese a

¹³⁵ En el ensayo, Lindo escribe lo siguiente: Hay tantas novelas escritas en la cabeza y contadas una y otra vez delante de unas copas. Yo misma he escrito alguna de esas novelas. Cuando era muy joven y soñaba con este oficio solía contar mis argumentos con todo detalle, la biblia de personajes, el ambiente en el que quería que la historia fluyera. El alcohol parecía excitar la invención hasta tal punto que me veía volviendo a casa y, sin apenas quitarme el abrigo, aporreaba la máquina hasta que esa novela, que de manera tan exacta estaba escrita en la mente, inundaba los folios de palabras. Pero ese impulso, ay, se desvanecía en el taxi de vuelta y cuando llegaba la mañana el agua de la ducha parecía llevarse por el sumidero los aromas y los sueños de la noche anterior. No quedaba nada, nada. La elocuencia se había perdido y toda la energía creativa se consumía en escribir textos que me convertían en una guionista con aspiraciones literarias, o sea, en una guionista. (Lindo, 2011, p. 7)

saber todo, «vivía esperando algún tipo de declaración», una simple justificación por su parte, Jorge mentía a ambas, y también se mentía a sí mismo cuando decía abiertamente que no sentía culpa, porque ese era un sentimiento que encarnaba los «valores cristianos» que su compromiso ideológico le hacía rechazar (Lindo, 2002, p. 100).

Jorge vivía entonces en la dialéctica de lo que cada mujer le aportaba. Por un lado, la comodidad de una vida con Julieta, una mujer «independiente, desinhibida, con la que había compartido tantas amigos, discusiones ideológicas, viajes, porros y un lenguaje común»; y por otro lado, la novedad y la curiosidad por lo desconocido que representaba para él el mundo de Eulalia, una mujer «que no tenía demasiada cultura pero sí intuición», que «le estaba convirtiendo en otra persona» (Lindo, 2002, pp. 100-101).

Las mentiras se iban acumulando en la vida de Jorge hasta el punto de que cuando la voz narrativa penetra en su pensamiento descubrimos que lo que parecía ser incuestionable, como era su compromiso político, también tenía aristas. Así lo presenta el narrador en un pasaje de la novela: «Jorge Arenas, militante de un Partido Comunista al que cada vez estaba más arrepentido de pertenecer» (Lindo, 2002, p. 110). Y su falta de seguridad sobre su compromiso ideológico, muy a su pesar, acababa por quedar al descubierto cuando se entregaba a los sentimientos más mundanos, rechazados por muchos de sus camaradas comunistas, como eran los celos al saber que Eulalia se estaría viendo con otro hombre, o cuando sus contradicciones lo retrataban como un hombre que por más ideología progresista que defendiera, en la práctica real reproducía comportamientos machistas. Cuando discute con Eulalia sobre las relaciones sexuales que ella estaba manteniendo con el director de la radio, la protagonista lo pone contra las cuerdas al decirle explícitamente esta frase: «Hay algo que no aprendiste en tus años de militancia, que no todo el que lleva corbata y está en un despacho es un imbécil, y no toda mujer que se acuesta con un jefe es una puta» (Lindo, 2002, p. 123).

Jorge no será capaz de arriesgar en su vida sentimental, ni mucho menos de apostar por una relación con Eulalia, ni de cumplir sus sueños literarios, tan solo cambiará de lugar de trabajo, de la radio a la redacción de los informativos de la televisión pública. Por ello críticos como Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) lo han calificado como un hombre «pusilánime» y anclado en una nostalgia que en cierto modo lo emparenta con aquellos viejos locutores de la radio franquista. Salvando las evidentes distancias, Jorge añora aquellos años en los que los acontecimientos de índole social, cultural o política estaban condicionados por algo relacionado con conceptos como «revolución, dictadura, revisionismo, reacción, progresía, lucha, presión, huelga, transición, democracia, burguesía...» (Lindo, 2002, p. 204). No es de extrañar, en definitiva, que por estos motivos críticas como Sierra Infante (2009, p. 64) nos lo presenten como un «eterno Peter Pan que no parece asumir que el tiempo de la dialéctica ya pasó».

6.8. Samuel y la vanidad

El personaje de Samuel es el de un hombre vanidoso y aprovechado, basado en el arquetipo de esos «mitos culturales [santones] que viven de la propia mitomanía» (Ruiz Mantilla, 2002), el arquetipo de lo que Díez de Revenga (2012, p. 181) define como «escritor afamado», que también contribuye al relato de la vida española contemporánea.

En las primeras páginas de la novela descubrimos a un hombre arrogante, que proyecta una imagen de miedo hacia los que él considera inferiores. Es incluso caracterizado como un seductor que abusa de su poder e intimidación para mantener sexo con mujeres muy jóvenes, experiencias que le han ayudado a configurar una imagen de sí mismo de hombre atractivo al que los achaques de la edad no le han impedido disfrutar

del juego de la seducción y el sexo. Hasta que en su última aventura muere. Decía la voz narrativa que Samuel era un hombre que tenía «una mezcla muy poderosa de inteligencia y masculinidad», motivos por los que quizá Eulalia, aparte del atractivo que en ella suscita la posición social, lo considera un dios literario, es decir, «de qué forma Samuel era objeto, más que de admiración de reverencia»; pero de lo que se beneficiaba era de «su posición en la vida, el respeto, o mejor dicho, el miedo que provocaba en su entorno, que fomentaba practicando un sarcasmo innecesariamente despiadado» (Lindo, 2002, pp. 34-37). Esa práctica sarcástica y cruel se observa por ejemplo en el trato que le da a su secretario Jesús Mora, que dirige la Fundación del escritor y consiguió que sus primeras obras fueran atendidas por los estudiosos de la literatura, un hombre de quien espera una fidelidad como la del perro hacia su dueño, hasta el punto de que Samuel, en la intimidad, llama a Mora «mi perro» y lo trata con un «cariñoso desprecio» (Lindo, 2002, pp. 38-41).

Es este un icono cultural que la escritora compara con los «niños mimados: lo que se les permite –se supone que por su condición de genios– no se le permite a nadie. Ese estar por encima del bien y del mal es lo que me atraía del personaje» (Romeo, 2002, p. 11). Vemos esa imagen bien representada cuando se conocen en la radio los dos protagonistas. Entonces Eulalia no contemplaba invitarlo a su programa de radio porque lo veía como un hombre sombrío y pasado de moda. Sin embargo, acudió a hablar sobre su última novela, *El tonto de la casa*, una historia sobre un hombre con una enfermedad mental que es tratado por su autor con extrema crueldad y, sin embargo, nadie del mundo cultural del momento pareció haber reparado en la ausencia de moral del escritor:

[...] un monólogo en primera persona de un retrasado mental que contaba, con una inocencia que al lector a veces le resultaba dolorosa, la forma en que sus hermanos le habían quitado su parte de la herencia dejándole de chico de los recados del negocio familiar. Tenía pasajes de un humor negro feroz, y a veces uno se descubría a sí mismo riéndose vergonzosamente de cómo el protagonista no es consciente en ningún momento de la crueldad con la que estaba siendo tratado. (Lindo, 2002, p. 182)

También es bien cuestionable la manera en que, iniciada su relación clandestina con Eulalia, descubre en casa de su amante el ejemplar de *La vida de Gaspar Almagro* y decide utilizar esa historia para escribir la novela que volvería a catapultarlo a la fama, sin pensar en el vínculo emocional que ese personaje pudiera tener con la que supuestamente era la mujer que amaba. Escribe la novela *El Impostor* sin referencia alguna a la autoría intelectual de Jorge Arenas ni de Eulalia, y transformado el personaje de Gaspar en un auténtico antagonista. Es este uno de los motivos por los que Arenas y Eulalia cortan todo tipo de relaciones. Cuando Jorge lee la novela envía una carta a Eulalia en la que deja al descubierto la pasividad de ella al haber permitido convertir a Gaspar en un «personaje perverso que se aprovecha de la muerte de su hermano para saltar de una personalidad a otra según le convenga», y se indigna ante la permisividad con la que ha dejado a Samuel manipular «la trayectoria de una vida que para ti debería haber sido sagrada», decía en la carta (Lindo, 2002, p. 206).

Este personaje, al que Félix Romeo (2002, p. 11) considera el centro de la historia, es visto por críticos como Cabello Hernandorena (2003, p. 80) como un «*bon vivant*, ríjoso y plagiaro, envuelto en conflictos familiares», especialmente en su vida anterior al matrimonio con Eulalia. En el seno familiar, Samuel refuerza aún más si cabe la imagen de hombre de mal comportamiento, de egoísmo patológico y de una vanidad que le hace sentirse superior a todo el mundo, incluida su esposa y sus propios hijos. Inmerso en su relación extramarital con Eulalia, Samuel ignoraba decididamente el calvario por el que estaba haciendo pasar a Concha, su esposa, la mujer que abandonó su cátedra de Latín en

la universidad para ocuparse de la vida familiar. No le preocupaban en absoluto los traumas que sufriría Gabi, el hijo que quería ser escritor, cuyas veleidades literarias fueron destruidas por la desconsideración del padre y el desprecio hacia su vocación. Era un hombre frío y despreciable en el trato hacia Gabi y complaciente con Marina, la hija que quería ser pintora pese a no tener talento, pero sí poseía algo que, para el padre, era sinónimo de éxito, una gran belleza. En este pasaje, la voz narrativa retrata con precisión el comportamiento del padre despiadado:

Masticó toda la comida mirando al plato, como si el plato fuera la pantalla en blanco que le esperaba en aquel apartamento del barrio de Pacífico en el que un milagro inesperado le había devuelto la pasión, no la pasión literaria, era algo más importante, algo que producía el tipo de excitación que te lleva a lavarte los dientes después de comer, ponerte el abrigo, salir del portal del piso de la calle Ferraz en el que llevas, cuántos años, toda la vida entregado a la monogamia y a una profesión —¿o habría que decir vocación?— que te ha permitido ciertas vías de escape que tal vez un funcionario de ministerio o un obrero no tendrían a su alcance, pero al fin y al cabo, monogamia, hasta que un día, de pronto parece que te sientes más ligero, empiezas a soltar lastre, y no te importa la mirada fiscalizante que tu hijo mayor, Gabi, te dedica cuando entras en casa, a las once o las doce de la noche, no importa que Conchita, embutida en esa gran bata con la que tal vez quiere mostrarte lo tarde que es o algo más penoso aún, una enfermedad, la dolencia provocada por lo mal que se lo estás haciendo pasar, y busca que su marido, tú, cada vez más ausente, reconozca lo que ella está pidiendo, que repares en su sufrimiento, y sientas compasión. (Lindo, 2002, pp. 190-191)

Por todos estos motivos resulta cuanto menos sorprendente el trato que algunos críticos le dan a este personaje, como Sonia Sierra Infante (2009, p. 63), que lo define como un hombre «lúcido al que lo peor que se le puede achacar es su vanidad y el provecho que saca de su privilegiada condición», mientras que las contradicciones y los defectos de los personajes femeninos han sido los rasgos más sobresalientes en las críticas hacia la novela.

Por último, sí resulta interesante el retrato que Lindo hace de la posición de Samuel en el mundo literario. Era un hombre que aunaba el beneplácito de la crítica y del público, aunque antes de la publicación de *El Impostor* su público lector fuera heterogéneo. La renovación de los lectores fue un propósito que finalmente consiguió y llegó a más gente que «esos lectores mayores de cincuenta, aficionados a una literatura de corte realista, profesoras de instituto que se acercaban para decirle, gracias, eso es lo que yo quiero, que me cuenten una historia, para qué entrar en moderneces ni complicaciones» (Lindo, 2002, p. 181). La suya era un tipo de literatura que, según Pozuelo Yvancos (2002, p. 11), tiene mucho de la autora de esta novela, pues el crítico advierte que Lindo establece una serie de paralelismos entre la «poética narrativa» de Samuel y la suya:

En determinado momento, hablando del escritor Samuel y de su literatura, Elvira Lindo parece trazar su propia poética narrativa, inspirada en los modelos tradicionales de contar historias y hacerlo sin grandes alardes de estilo, tan sólo con la verdad posible de saber narrar unas vidas y hacerlo de modo realista. (Pozuelo Yvancos, 2002, p. 11)

Tras su muerte, los homenajes al escritor se suceden sin parar. Así concluye la novela, con la inauguración de un centro cultural en Valdebernardo al que han bautizado con el nombre del escritor. Allí se leyeron discursos sobre un Samuel con una moral intachable, cuya imagen pública era la del hombre que amaba la lectura, que dotaba a su literatura de un tono social y defendía a las clases populares. Y esa imagen probablemente perduraría por mucho más tiempo, pues Eulalia reflexiona sobre esos diarios que están

en su poder y que habrán de ser publicados una vez que Concha fallezca, diarios que están repletos de verdades a medias y mentiras en los que siempre saldría bien parado¹³⁶.

6.9. Pedro Auserón y la homosexualidad velada

Decía Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) que el personaje de Pedro Auserón era «galosiano». Aunque tenga una presencia intermitente y fugaz en la novela, Auserón es un tipo de hombre que representa muy bien los años del miedo. Su caso es el de la homosexualidad velada, la que jamás se pronuncia en voz alta, pero que es advertida por esos compañeros de trabajo que no dudan en humillar al viejo hombre que ha ocultado su verdad durante toda la vida. Por ello, el propio Auserón detestaba a los «machos fascistas», como dice la voz narrativa, «probablemente debido a su homosexualidad» (Lindo, 2002, p. 65).

La relación que estableció con Eulalia no fue solo una suerte de vínculo paternal, de cuidado, afecto y enseñanza hacia su aprendiz, sino que también ella actuó como lazarillo de aquel ciego que temía frecuentar el mundo en el que siempre quiso moverse, un mundo que ella le mostraba con sus reportajes por los antros madrileños donde las grandes protagonistas eran las «mariconas», como él llamaba a los cómicos, *performers* o folclóricas a quienes tanto admiraba:

Auserón siempre le decía «Niña, escucha esto: no hay personaje pequeño. A ti seguro que te gustaría irte, lo sé, lo sé, al Rockola ese a hacerle entrevistas a los maricones estos que se han puesto de moda haciendo el mamarracho, pues que sepas una cosa, maricones haciendo bobadas ha habido siempre, aun con Franco, así que deja que los Racarracas se ocupen de los nuevos, nosotros nos quedamos con las mariconas antiguas, que si han resistido tanto tiempo engañando a la gente será por algo». Auserón llamaba maricona casi a cualquiera que saliera a un escenario, pero sobre todo a las folclóricas, a los humoristas, a los actores viejos.

[...] Sirvió de lazarillo para un ciego que se quedaba en casa, agazapado en su existencia misteriosa de homosexual retirado de la vida nocturna, de maricón sesentón y caballero que aún jugaba de vez en cuando a que le gustaban las mujeres, aunque supiera que no se lo creía nadie (Lindo, 2002, pp. 66-67)

¹³⁶ Lo vemos en este pasaje: «En ellos está la dolorosa lejanía que tantas veces sintió por su hijo, la preferencia hacia una hija a la que no considera demasiado inteligente, el desamor hacia su primera mujer, y una cruel colección de comentarios sobre los amigos, sobre las vidas íntimas de éstos o sobre sus obras literarias, que en la mayoría de los casos quedan ventiladas con juicios displicentes. Está el amor hacia Eulalia, el testimonio de que lo hubo, de que hubo una especie de renacimiento cuando la conoció, están los encuentros sexuales de los primeros años, narrados hasta en sus detalles más impúdicos, pero poco a poco van desapareciendo hasta que sólo queda una convivencia que se puede seguir más por los actos sociales a los que asisten juntos que por el amor que les une. La vanidad compartida fue lo último, el último lazo. Y también él mentía. Los diarios están llenos de mentiras o de verdades a medias. Si bien podía ser terriblemente sincero cuando se trataba de escribir sobre los demás, no anotó nada sobre la existencia de ese pequeño detalle que Eulalia encontró en el fondo de uno de los cajones de su estudio: la receta de las pastillas de Viagra. No sólo le ocultó a ella que las estuviera tomando, también parece que para él resultaba un acto vergonzoso, una debilidad mayor que las otras debilidades, que las arritmias, o los fallos de la memoria, a los que dedica algunas páginas como buen hipocondríaco. Pero la omisión deja claro que ese último amor o como pudiera llamarse aquello que le quitó la vida se resumía en aquella receta. Tampoco había referencia alguna a ese embarazo, del que, se supone, tenía noticia. Sólo una página inquietante. Fechada dos meses antes de su muerte.» (Lindo, 2002, pp. 288-289).

6.10. La orfandad y la familia

Por último, Félix Romeo (2002, p. 10) apunta la importancia que tiene la condición de orfandad sobre la mayoría de personajes, algo que la autora vincula con su propia experiencia vital, y como cree que «la orfandad sitúa al individuo ante la vida sin armas para defenderse», sin entrar en el tema desde un punto de vista psicológico, sí introdujo este elemento para dotar a sus personajes de algo verdadero e íntimo. Por eso, que cada personaje tenga un núcleo familiar muy consolidado está relacionado con ese sentimiento de orfandad. A propósito de ello, estas son las palabras de la escritora:

La gente no suele hablar de sus hijos ni de sus padres, pero realmente es la caja negra que llevamos dentro. La familia es fundamental, para bien o para mal es algo que pesa en mi vida constantemente. No me puedo imaginar este tipo de personajes que no tienen nada por detrás, me los imagino siempre con ausencias o con presencias que tienen que ver con la familia. (Romeo, 2002, p. 10)

7. Una autora y una protagonista femenina... ¿Literatura de mujeres?

El periodista Jesús Ruiz Mantilla (2002) le plantea a Elvira Lindo la posibilidad de que lectores y crítica conciban esta novela como «literatura de mujeres» por el hecho de estar escrita por una mujer y ser protagonizada por otra. Esa etiqueta, confiesa Lindo, le causaría cierta molestia porque su «pretensión es llegar a todos», sobre todo ser recibida de manera desprejuiciada, sin que la crítica leyera la novela teniendo presente su trabajo anterior, sus novelas de Manolito, principalmente. Para entender la postura de Lindo debemos conocer las opiniones de las escritoras de su generación, recogidas por Isabel Navas Ocaña en *La literatura española y la crítica feminista* (2009). Lindo coincide con Rosa Montero y Almudena Grandes. Montero, en *La loca de la casa* (2003), señalaba que la literatura de mujeres era un concepto inexistente puesto que el sexo de quien escribe es solo un matiz más. Y tanto Montero como Grandes coinciden en que lo canónico y universal es lo masculino, y por tanto considerar la existencia de una literatura de mujeres sería algo reduccionista, paternalista y un tipo de escritura que no tiene la potestad de representar al ser humano en su totalidad (Navas Ocaña, 2009, pp. 39-43).

Sin embargo, Navas Ocaña (2009, p. 44) recuerda lo que Marta Sanz denominara una suerte de esquizofrenia entre las escritoras contemporáneas que se niegan a incluir su producción literaria bajo el marbete de «literatura femenina» al mismo tiempo que hacen uso de sus experiencias como mujeres para trasladarlas a sus personajes, principalmente protagonistas femeninas.

Entendemos que Lindo huye de ser recluida en la suerte de gueto que era para tantas autoras de su generación el concepto de literatura femenina o literatura de mujeres. Sin embargo, las imágenes femeninas están muy presentes en esta novela y tienen un gran peso. Por ello, Pozuelo Yvancos (2002, p. 11) sostiene que «la clave de esta novela está en la lucha de unas mujeres por la vida». Y Díez de Revenga (2012) incluye *Algo más inesperado que la muerte* en una tradición de la narrativa hispánica donde las autoras han hecho «una toma de posición en lo que se refiere al papel de la mujer» creando heroínas y reformulando el concepto de esta figura literaria, pues si en el siglo XIX asistimos a una numerosa relación de protagonistas femeninas que poblaron la literatura, exponencialmente, a través de la pluma de los escritores varones, ahora estas mujeres creadas por otras mujeres «son heroínas del tiempo que nos ha tocado vivir, de nuestro presente, heroínas que luchan en un mundo de hombres y consiguen independizarse y actuar libremente» (Díez de Revenga, 2012, p. 238)

De nuevo Isabel Navas Ocaña (2009) recoge la producción científica que en torno al concepto de literatura femenina se ha escrito y ensalza a Biruté Cipliauskaitė (1988), quien en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* apuntara los rasgos más sobresalientes de la narrativa escrita por mujeres. La novela de Lindo que hemos estudiado con detenimiento adolece del primer rasgo de la llamada literatura de mujeres, es decir, la escritura en primera persona. El uso de esa voz narrativa en una historia protagonizada por una mujer podría haber encaillado a Lindo en un nuevo espacio del que probablemente habría intentado escapar. Pero el empleo del narrador omnisciente más tiene que ver con la inseguridad de una autora que, como hemos visto en sus textos autobiográficos, no se sentiría aún preparada para contar desde un yo que fuera fácilmente identificable con su yo personal tan conocido por sus lectores del periódico.

Sin embargo, Biruté Cipliauskaitė (Navas Ocaña, 2009, pp. 49-50) enumera otras características, como el relato de la experiencia de la infancia, la ironía, la perspectiva múltiple, la sexualidad o las relaciones maternofiliales en la «literatura femenina» que sí están presentes en *Algo más inesperado que la muerte*. El uso de la primera persona en historias protagonizadas por mujeres se produce tres años después de publicar esta novela.

En la narrativa de Lindo posterior al primer lustro del siglo XXI gran parte de las características de la literatura femenina están muy presentes. Podríamos hablar, por tanto, de un tipo de literatura femenina en el sentido más noble del término, como bien decía Antonio Muñoz Molina sobre la obra de Elvira Lindo (Lindo y Muñoz Molina, 2020). El escritor jienense establecía a partir de una simpática comparación que la producción literaria de la escritora madrileña alberga novelas que podrían calificarse «de mujeres», del mismo modo que *Moby Dick* podría considerarse una novela «de balleneros». En definitiva, Muñoz Molina hablaba de que la literatura se escribe a partir del mundo que su autor percibe. Si una parte de la crítica considera que la literatura de Elvira Lindo pertenece a esta clase de temática por todas las características que hemos reseñado y lo hace de manera peyorativa, otro gran sector de la crítica reformula el término para no caer en reduccionismos, valorando la producción de las escritoras que han novelado la experiencia de las mujeres sin relegarlas a un segundo nivel, como ha hecho la crítica literaria de ideología patriarcal a lo largo de toda la historia de la literatura.

Amistad entre mujeres. Tragedia y redención en *Una palabra tuya*

1. Léanme sin prejuicios: *Una palabra tuya*, el Premio Biblioteca Breve y la crítica

1.1. Dos barrenderas en Madrid

Se conocían desde la infancia. Asistían juntas al colegio, donde a ojos del resto de niñas, Rosario y Milagros eran dos chicas raras. La primera porque su propia madre, Encarnación, le hizo creer que lo era. La segunda por su comportamiento extravagante, sociable en extremo, inquietante para algunas niñas, y porque poseía una característica fisiológica que la haría sentirse distinta a las demás y tenía la necesidad imperiosa de asimilarse al resto. Pese a la toxicidad de su amistad, casi treinta años después, seguían unidas y compartían jornada laboral barriendo las calles de la ciudad.

La acción narrativa de *Una palabra tuya*, entendida como la suma de acontecimientos que conforman una historia (Valles Calatrava, 2008, p. 147), resume los recuerdos más inmediatos de Rosario, la protagonista y narradora, en los que se alberga su propia historia, pero también la de Milagros, la de su madre y su hermana, la de Morsa, las historias que vive en un *locus* que no es otro sino Madrid, especialmente los barrios de Pacífico, Comillas o Matadero. A partir de un comienzo *in media res*, Rosario se sitúa en un presente desde donde narra una acción que se desarrolló tiempo atrás. Lo hace a través de una analepsis mixta, puesto que el alcance es anterior al comienzo del relato base pero se prolonga en el mismo, y su amplitud es extensa, ya que ocupa gran parte de la novela (Valles Calatrava, 2002, p. 218 y Cabo y Rábade, 2006, p. 229). Rosario recordará los últimos momentos de vida de su madre, que enfermó de Alzheimer, y relatará su conflictiva historia maternofilial, las tensiones vividas entre madre e hija, los desprecios de la madre y el estigma que le creó.

En un nivel de protagonismo mucho mayor se sitúa Milagros, de quien conoceremos que, como consecuencia de un trauma infantil, su psique e incluso su propia fisiología poseen un matiz diferenciador. Tendría eternamente el comportamiento de una niña y jamás tendría la menstruación. Descubrimos la historia de una amistad también conflictiva, con idas y venidas, que llega a un desenlace trágico con el suicidio de Milagros. Rosario evoca la amistad que compartieron y lo hace de manera cruda y realista, sin dejar que la pena por la muerte inesperada de su amiga tiña de melancolía el relato de su vida.

Una palabra tuya habla de la relación particular que Rosario mantiene con Dios, de un proceso de sanación en el que ni la religión ni la ciencia aceleran el resultado, sino que tiene que ver con el autoanálisis, a través del acto de narrar su experiencia, gracias al cual halla el origen de su trauma: el abandono del padre y la rivalidad que nació entonces entre ella y su madre. Esta novela nos muestra a una protagonista enfurecida con el

mundo, crítica con los demás y consigo misma, prejuiciosa y sin expectativas de futuro. Y en medio de ese camino terapéutico que emprende, llegamos el clímax de la novela: el descubrimiento de un bebé en el contenedor de la basura durante una madrugada de trabajo, un momento de máxima tensión narrativa que marcará el destino de Milagros y, como consecuencia, el de Rosario. Veámoslo.

1.2. La tercera escritora en ganar el Premio Biblioteca Breve

Desde que en 1958 la editorial Seix Barral convocara el Premio Biblioteca Breve, dirigido jóvenes autores que aportaran con sus historias una visión renovada y fresca de la literatura, tan solo dos mujeres habían obtenido, hasta el año 2005, el galardón. En 1971, la cubana Nivaria Tejera gana el Premio con *Sonámbulo del sol*, y treinta años después, en 2001, Juana Salabert lo hace con *Velódromo de invierno*. Pues bien, en 2005 Elvira Lindo «inscribe su nombre en el palmarés» y se convierte, con la que sería su tercera novela para adultos, en la tercera escritora que entra en la nómina. La novela, triunfadora entre un total de 422 manuscritos, fue presentada al certamen con seudónimo –Antonia Garrido, el nombre de la madre de la autora– y bajo el título *Rosario* (Doria, 2005). Nathalie Sagnes-Alem plantea la hipótesis de que probablemente Lindo se presentara con seudónimo para evitar que los lectores la leyeran condicionados por todas las etiquetas que pesaban sobre ella, pero la respuesta más convincente para la académica es que Lindo quería huir de la marca *mujer de*, pues aun así, tras haber obtenido el galardón, fue interrogada en numerosas ocasiones sobre si había recibido algún tipo de ayuda intelectual por parte de su marido para escribir la novela. Es esta una posibilidad que Sagnes-Alem relaciona con la decisión que Carmen Martín Gaité tomó cuando se presentó con *Entre visillos* al Premio Nadal en 1957, ya que también quería escapar del encasillamiento en *mujer de* Rafael Sánchez Ferlosio (Sagnes-Alem, 2009, p. 248). Dos panoramas similares separados por casi cincuenta años el uno del otro, que demuestran lo poco que había evolucionado el mundo de la cultura española.

Cuando a primeros de marzo de 2005 llegó a las librerías *Una palabra tuya*, el principal reclamo de Elvira Lindo fue que los lectores dejaran a un lado «los prejuicios al valorar su tercera novela para adultos» (Larrauri, 2005). Sin embargo, no ocurrió así y críticos como Ricardo Senabre (2005) no dudaron en desacreditar a Lindo y en mencionar constantemente su faceta como escritora de literatura infantil y juvenil para mantenerla en un lugar secundario. Así la presenta el crítico en su texto para *El cultural*: «Elvira Lindo, más conocida por su dedicación a la literatura infantil que por sus dos novelas para adultos» (Senabre, 2005, p. 17).

Sin embargo, la novela había llegado ya a oídos del gran público con grandes elogios, como los del escritor y crítico Pere Gimferrer, quien fuera miembro del jurado, que comparó sin ambages esta novela con la literatura del siglo XIX, en concreto con *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, y con la literatura de mediados del siglo XX, como *La plaza del diamante* de Mercé Rodoreda, por el «sentimiento de piedad» que comparten. Junto con Gimferrer, el jurado estaba compuesto por María de la Pau Janer, Manuel Longares, Rosa Regás, que encontró en el retrato de «las relaciones humanas» de esta novela su principal atractivo, y por Adolfo García Ortega, entonces director editorial de Seix Barral, que advirtió la solidez de la novela y la certeza de que personajes como Rosario y Milagros son «dos figuras que van a perdurar» (*El País*, 2005).

El crítico Antonio G. Iturbe repara en el hecho de que Elvira Lindo es «una de las autoras más encasilladas» y afirma que con *Una palabra tuya* da «un golpe de timón» ya

anunciado con *El otro barrio*, un cambio de rumbo hacia unas novelas más «serias» aunque al mismo tiempo denuncie que algunos críticos no sean conscientes de que «el humor es una cosa seria, porque sin novelas dramáticas se podría vivir perfectamente» y, sin embargo, «sin gente que nos haga reír esto sería una cuesta de enero perpetua» (Iturbe, 2005, p. 63).

Iturbe subraya, por tanto, que *Una palabra tuya* supone para su autora un abandono de la zona de confort. En su opinión, Lindo irrumpe inesperadamente con ella en el canon literario del que había sido excluida: «Lindo ha asumido un riesgo al dejar su hábitat y adentrarse en otro terreno considerado más sagrado, ese territorio de la literatura donde pastan los elegidos para la gloria rancia de enciclopedias o los seminarios universitarios» (Iturbe, 2005, p. 63). Del mismo modo, Iturbe sostiene que el bagaje de Lindo en la literatura infantil y humorística, que algunos críticos han podido considerar una desventaja, ha sido realmente todo un entrenamiento literario porque durante esa etapa de su carrera ha perfeccionado sus dotes narrativos y ha alcanzado «tal dominio del lenguaje de la calle y tal habilidad para contar historias a ras de suelo, que su nueva novela resulta rabiosamente creíble, con unos personajes con vida propia» gracias al preciso «retrato social» no exento de ironía ni de ternura, lo cual «la convierte en una de las escritoras que mejor está reivindicando a estos personajes humildes dejados de la mano de Dios y de los *grandes literatos*» (Iturbe, 2005, p. 63).

Pero Ricardo Senabre da la nota disonante e, incapaz de reconocer sin ambages el mérito de la ganadora del Biblioteca Breve, la compara con otros autores, todos varones, que anteriormente obtuvieron el galardón. Desafortunadamente Lindo no sale muy bien parada de la comparación. Senabre afirma que «no posee la contextura de narradores como Juan Benet, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa¹³⁷». No obstante, aunque *Una palabra tuya* no sea «una gran novela», reconoce al menos que «sí alcanza el nivel de dignidad literaria que cabe exigir, como requisito mínimo» (Senabre, 2005, p. 17). Esta opinión contrasta con lo que sostiene parte de la crítica académica, para quien *Una palabra tuya* marca un punto de inflexión en la carrera literaria de Lindo, y es una novela innovadora e insólita (Nathalie Sagnes-Alem, 2009, p. 248).

1.3. La crítica y su insistencia en la cuestión de lo autobiográfico

Aun siendo una novela que no da pie a un estudio sobre los elementos autobiográficos, parece ser una constante en la carrera literaria de Elvira Lindo que la crítica quiera desentrañar cualquier atisbo de autorreferencialidad, y *Una palabra tuya* no se libra. El primer asunto de carácter autobiográfico que la crítica encuentra es el guiño de la autora a su madre, no solo por presentarse al premio con el seudónimo de Antonia Garrido, sino porque además el premio se falló el día del cumpleaños de su madre, por lo que además de dedicarle el libro –«A Antonia Garrido, *in memoriam*»–, declara en numerosas entrevistas lo siguiente: «Quiero que el lector piense que le doy algo personal» (*El País*, 2005).

Pero esta elección es, según Nathalie Sagnes-Alem, una reivindicación de identidad madre-hija, ya que la cuestión maternofilial resuena poderosamente en el argumento de la novela: «En effet, la mère est, dès la dédicace, convoquée mais pas en tant que telle, la relation de filiation est à la fois donnée à voir et dissimulée dans une tension paradoxale porteuse du sens de tout le roman» (Sagnes-Alem, 2009, p. 249).

¹³⁷ Se refiere a las novelas *Una meditación* (1969), *Cambio de piel* (1967) y *La ciudad y los perros* (1962), respectivamente

Ya no solo advertimos un componente autobiográfico en estas referencias explícitas a su madre, sino que la misma Elvira Lindo explica en una entrevista concedida a Nuria Morgado lo que ya advertimos en novelas anteriores, que sus personajes tienen mucho de su propia personalidad, pero, evidentemente, no son autorretratos. Igual que se ve reflejada en la inocencia y la necesidad imperiosa de vivir por encima de todas las adversidades, como hace Milagros, algo que la diferencia de Rosario es la falta de responsabilidad que este personaje tiene sobre sus propios actos:

Rosario tiene equivocado ese punto de vista moral. Siempre tienen la culpa los demás, hasta casi al final de la novela. Pero yo me identificaba con ella... Pienso que yo soy capaz de estar muy cabreada también y de ser muy reflexiva, y a veces de reflexionar mal, de una forma retorcida. (Morgado, 2005, p. 104)

Incluso el motivo por el que se gesta esta historia tiene mucho que ver con la biografía de la escritora. *Una palabra tuya* nace no solo de la innata capacidad para la observación de Lindo, sino también de la curiosidad que le provocaba la incorporación de las mujeres al oficio de barrenderas en torno al año 1993, en la época en que vivió junto a una central de barrenderos en el barrio madrileño de Matadero (*La Vanguardia*, 2005, Doria, 2005 y Morgado, 2005, p. 101).

Pero esa inquietud no era suficiente para crear a dos personajes verosímiles. Lindo tuvo que sumergirse en la rutina de las barrenderas porque para poder verbalizar las escenas antes necesita verlas (Corroto, 2005, p. 58). Realizó, por tanto, una suerte de trabajo de campo y pudo, tras haber salido algunas madrugadas con unas barrenderas, verlas trabajar, atender sus conversaciones y sus pasos, escribir con solidez y verosimilitud la novela (*La Vanguardia*, 2005).

En cualquier caso, la crítica no percibió el guiño que Elvira Lindo se hace a sí misma en la novela, convirtiéndose en un personaje que tiene un encuentro breve y fugaz con Rosario. Al final del capítulo octavo, Rosario va al Rastro y en un puesto ve una taza de café que le resultó familiar. Era suya, la vendió cuando su madre murió y quiso deshacerse de todo lo que le recordara a su vida anterior. Ante sus ojos observa cómo una escritora, a la que le apasionan los objetos de anticuario, compra esa taza. Solo hace falta atender a los detalles narrados de la cotidianidad de Elvira Lindo en sus textos autobiográficos así como en algunos de sus artículos periodísticos para constatar que esa pasión por los objetos antiguos es la misma que pone al servicio de ese personaje anónimo que dialoga con Rosario, y esta escritora aparece frecuentemente en televisión, como Lindo a lo largo de toda su carrera profesional. Quizá sea esta la marca de autorreferencialidad más evidente en toda la novela. Así lo narra Rosario:

La tía me sonaba muchísimo, me parecía una escritora que he visto varias veces en la televisión. Me dijo que aquella taza era igual que la que a ella le habían regalado por su comunión pero, ya sabes, me dijo, con la vida y los traslados, estas cosas a las que no dabas ningún valor se pierden y luego, cuando un día te las encuentras en un anticuario, te da una nostalgia que pagarías lo que fuera por ellas. Bueno, le dije después de escuchar toda esa explicación que me pareció excesiva y que me hizo pensar que tal vez esa gente que imaginamos lleva una vida social fascinante está tan sola y tan aburrida como nosotros, llévatela, si quieres. El dueño de la tienda salió y la tía pagó como unos ciento sesenta euros por el juegucito de desayuno. Antes de que se lo envolvieran le dije que si podía mirarlo un momento, ella me lo dejó y me dijo que claro, tenía una sonrisa de triunfo porque se llevaba a casa el botín de su pasado, de su infancia, y eso a los escritores se ve que les encanta, y yo tomé el platillo en mis manos con mucho cuidado, porque si lo rompía ahora suponía que tenía que pagar los ciento sesenta euros, y al levantar la tacilla vi aquello que me parecía increíble que iba a encontrar. (Lindo, 2005, pp. 157-158)

2. Un viaje de ida y vuelta: *Una palabra tuya* y el cine

La observación prestada al trabajo de las barrenderas sirvió a Elvira Lindo para escribir el germen de la historia, que no fue desde el primer momento un texto meramente literario. Lindo escribió originalmente un guion para una de las secciones de la película *Ataque verbal* de Miguel Albaladejo. El largometraje, estrenado el 31 de marzo del año 2000 y considerado por la crítica como una «película experimental», estaba compuesto por siete «ataques», siete diferentes episodios, donde se cuentan siete historias de siete parejas muy dispares, «amigos, amantes lesbianas, la viuda con el portador del hígado de su marido, antiguos amantes, barrenderas, amigas» (Sierra Infante, 2009, p. 77).

Elvira Lindo no solo fue guionista, sino que también participó como actriz, interpretando, junto a Geli Albaladejo en la piel de Milagros, al personaje de Rosario. Esa historia le pareció tan poderosa que pidió al director que escribiera en los créditos que estaba basada en una novela suya aunque aún no la hubiera empezado a escribir; de tal modo que en los créditos del «Ataque nº 6» figuraba «Basada en el relato original *Dos barrenderas* de Elvira Lindo» (Sierra Infante, 2009, p. 77 y Morgado, 2005, p. 101).

Pocos años más tarde, Elvira Lindo rescataría esa pequeña escena así como los nombres de los personajes y escribiría la novela que nos ocupa. Inmediatamente, la directora Ángeles González-Sinde se interesó por la historia de Elvira Lindo y quiso llevarla al cine con un guion propio. Así, *Una palabra tuya*, la película, se estrenó el 22 de agosto del año 2008 en la gran pantalla. Como sostiene Marina García Mérida, esta adaptación no obtuvo más reconocimientos que las cuatro nominaciones a los Premios Goya del año 2009 –Mejor Guion Adaptado, Mejor Canción Original, Mejor Actriz Revelación y Mejor Actor Revelación– y una recepción algo «desigual» por parte de la crítica (García Mérida, 2020, p. 614).

El hecho de que *Una palabra tuya* transitara en «un viaje único» desde el cine, en formato de guion cinematográfico, a la literatura, «como forma de autoadaptación», y de nuevo regresara al cine, ahora como una adaptación cinematográfica, supone un hecho insólito, «no hay caso alguno que se pueda comparar en la Historia de nuestro cine», sostiene Marina García Mérida (2020, p. 597).

El clímax de la novela, es decir, el hallazgo del bebé en la basura es precisamente el episodio de *Ataque verbal*, y en la adaptación de Ángeles González-Sinde se convierte también en el punto culminante de la película. Y aunque ese diálogo «es muy similar en lo esencial», en el guion para Albaladejo el tono cómico impregna la conversación, mientras que tanto en la novela como en su posterior adaptación cinematográfica «se aborda la escena con mayor realismo, con una elevada carga dramática» (García Mérida, 2020, p. 599).

En la adaptación de Ángeles González-Sinde, la actriz Malena Arterio da vida a Rosario y Esperanza Pedreño a Milagros. Son dos actrices populares en la escena española principalmente «por su trabajo en televisión en una vis cómica». Antonio de la Torre interpreta a Morsa; María Alfonsa Rosso es Encarnación, la madre de Rosario; y la actriz Chiqui Fernández pone voz y cuerpo a Palmira, la hermana de la protagonista (García Mérida, 2020, p. 614).

Cuenta Rosario en el capítulo noveno que un viernes de madrugada, recogiendo con Milagros las inmundicias que durante la noche los jóvenes habían dejado en el parque del Matadero, encuentran al bebé abandonado. Las amigas mantienen una conversación

muy teatral, algo que la propia Rosario reconoce cuando dice «hablaba para un público inexistente, como los actores cuando hacen que hablan solos mirando al patio de butacas» (Lindo, 2005, p. 172), en la que discuten sobre la manía que tiene Milagros de llevarse todo lo que encuentra en la basura a su casa para sacarle alguna utilidad. Durante esa disputa, Milagros descubre a un bebé abandonado en una caja de zapatos dentro del contenedor de la basura. La barrendera comenta que se lo va a quedar, que aprovechará que está gorda para que sea creíble su embarazo y cuatro meses después dirá que ha dado a luz, porque este hallazgo ha sido una llamada de Dios, alguien en quien no creía, pero un día le suplicó tener un bebé al no poder engendrarlo ella misma y, finalmente, se lo concedió:

Yo nunca vengo hasta aquí, Rosario, ¿qué se me había perdido a mí en este contenedor? Hay cosas en la vida que están más allá de nuestro entendimiento y ésta es una de ellas. Lo he visto porque parecía una bola de luz en el fondo de los escombros, quién me ha hecho ver en la oscuridad, ha sido Dios el que ha preparado todo esto, Rosario.

—Pero, qué coño hablas de Dios, ¿desde cuándo crees tú en Dios?

—Desde la semana pasada, desde que encontré el Cristo fosforescente. Por la noche me ilumina la mesita y yo le pido cosas y todas me las concede: un reloj, una parrilla, un niño. Le había pedido un niño, que lo sepas.

[...] —¡No, no puedo, no puedo ser madre! ¡No lo entiendes, no puedo ser madre! Por eso le pedí al Cristo que se hiciera el milagro. Yo nunca podré ser madre. No tengo la regla.

—¿No tienes la regla? Milagros negó con la cabeza.

—¿No has tenido nunca la regla?

—No, no, por eso le pedí el niño.

Nos quedamos paradas, la una frente a la otra, sentí que no conocía a la mujer que tenía delante, o mejor dicho, que estaba empezando a conocerla. (Lindo, 2005, pp. 180-182)

Finalmente, tras una discusión, en la que Milagros le reprocha a Rosario todas las veces que ha cuidado de ella sin obtener ningún reconocimiento a cambio, cómo se encargó de amortajar a su madre y de asistirle antes de que falleciera, se marcha en un taxi a casa con el niño metido en una caja de zapatos. Este es el pasaje que apareció en *Ataque verbal*, aunque en un tono mucho más cómico, sin tanta profundidad psicológica entre los dos personajes, sin el trasfondo que hay en los diálogos que Rosario y Milagros mantienen en la novela. Así, con la carga dramática y la soberbia interpretación de Malena Arterio y Esperanza Pedreño, Ángeles González-Sinde lleva esta escena a la gran pantalla con la adaptación de *Una palabra tuya*.

3. Una novela «matriarcal». Análisis de los personajes femeninos

3.1. La bondad trágica de Milagros

Realmente es en el personaje de Milagros donde se concentra la mayor carga de tragedia de *Una palabra tuya*. La crítica ha advertido que la caracterización de esta mujer, tierna y angelical es heredera de los personajes femeninos de la obra cinematográfica de Federico Fellini. Las mujeres de la obra *felliniana* representan la «parte onírica» del ser humano ya que la realidad y lo racional queda destinado a los protagonistas masculinos; por ello y por la caricaturización que el guionista solía hacer de las mujeres, llegando a crear arquetipos que rozaban lo hiperbólico, la crítica feminista ha juzgado duramente

estas imágenes de mujeres¹³⁸ (Mendieta, 2017, pp. 269-275). En cualquier caso Lindo se inspira en estas mujeres para crear la personalidad de Milagros, especialmente en la inocencia y crueldad a partes iguales de aquellos personajes femeninos que interpretó Giulietta Masina en películas como *La strada* o *Las noches de Cabiria* (Morgado, 2005, p. 103).

Milagros es descrita por Rosario como una «mujer de aspecto infantilón, gorda de comer porquerías, inocente hasta rozar la anormalidad», aunque siempre servicial y disponible, pues «si había algo que le podías pedir a ella es aquello que otros no se atreverían a hacer ni en nombre de la amistad», expresa Rosario (Lindo, 2005, pp. 13-14). A pesar de esa bondad, el infortunio de Milagros estará muy presente en su atormentada existencia desde la tierna infancia hasta el fin de su vida. Como consecuencia de un trauma infantil, Milagros es una niña en el cuerpo de una mujer adulta, pero no conocemos esta explicación tan crucial para entender la psicología del personaje hasta el final de la novela.

En el decimotercer capítulo vemos que la orfandad materna marcó la vida de una niña que encontró muerta a su madre en casa de manera inesperada en el sillón de casa, «y ahí la dejó, aparentando que la vida seguía su rutina de siempre durante días, acostándose a la hora de costumbre, levantándose para ir a la escuela, jugando por la tarde con los chiquillos en la plaza» (Lindo, 2005, p. 246). La madre de Milagros era heroinómana y probablemente fuera una sobredosis la causa de su muerte o un suicidio. Cuando Rosario conoce con detalle las circunstancias de la infancia de su amiga, entonces comprende muchos comportamientos de Milagros, a quien nadie acompañó para superar aquel trauma. Como consecuencia, Milagros no maduraría nunca y esa inmadurez se exhibe no solo en su comportamiento sino también en su propio cuerpo, ya que nunca menstruó. Por ello, Rosario era incapaz de considerar a su amiga una mujer «normal», pues sabía que Milagros «siempre tuvo una rareza» (Lindo, 2005, p. 71). Es una «rareza» que intenta disimular tratando de encajar en la «normalidad», contándole a sus compañeras de colegio las experiencias de una «menstruación fingida» (Horno-Delgado, 2008, p. 129). La vida de Milagros se basa en una normalidad simulada que se inició cuando mantuvo el cadáver de su madre en casa forzándose a creer que no había muerto, una normalidad ficticia que también reproduciría cuando mantiene el cadáver del bebé abandonado en la cuna (Sagnes-Alem, 2009, p. 257 y Sierra Infante, 2009, p. 69).

Rosario está segura de que esa característica «psicológicamente te tiene que marcar la vida», por eso su amiga «simulaba que la tenía y compraba compresas incluso», y no fue hasta el episodio del hallazgo del bebé en el cubo de la basura cuando conoce esa realidad, como vimos en el diálogo que anteriormente citamos (Lindo, 2005, p. 71). No obstante, cuando Rosario descubre esa información entiende muchos comportamientos extraños de Milagros en el colegio, como cuando se sujetaba «con las manos y con la barbilla apoyada en el borde del muro, observando atentamente cómo te quitabas la compresa» atendiendo con muchísimo detalle a «la sangre, la cantidad, el color, sintiendo el olor fresco, húmedo, del primer día y el olor seco y reconcentrado de los siguientes» (Lindo, 2005, p. 71).

Todas las niñas del colegio sabían que Milagros las espiaba en los baños. Y así la ausencia de menstruación y ciertos comportamientos suyos dieron lugar a que la llamaran «la Monstruo», una monstruosidad que, como ha apuntado Robbins, definitivamente la

¹³⁸ Puede consultarse para más información sobre las mujeres de la obra *felliniana* el capítulo «Ennio Flaiano, Federico Fellini y Paolo Sorrentino: el personaje de la mujer en los tres creadores de la Italia contemporánea» que Elios Mendieta Rodríguez publicó en 2017 en *Personajes femeninos y canon* bajo el sello de la editorial sevillana Benilde.

sitúa en el espectro de lo abyecto, de lo que Rosario huye, y que convierte a Milagros en «the monster, the lesbian, the intersexed, the child who never grew up, the person forced to live in intimate contact with dead mothers and children, the garbage handler, and, finally, literally, the dead» (Robbins, 2011, pp. 71-72). Efectivamente, el apelativo «monstrua» estaba estrechamente relacionado con el supuesto lesbianismo de Milagros, ya que las niñas se sentían atemorizadas cada vez que Milagros se acercaba para palparles el culo y comprobar si llevaban compresas. Sin embargo, Rosario entendió con los años que aquello, más que una morbosidad sexual, lo que pretendía era suplir la carencia de experiencias. Milagros necesitaba saber lo que otras niñas vivían cuando tenían la menstruación. Así lo cuenta Rosario:

[...] era vox pópuli que la Monstrua espiaba en los servicios y que en cuanto se le presentaba la oportunidad les tocaba el culo por detrás a las niñas cuando sabía que tenían la regla. Nadie sospechaba, claro, que más que instintos irrefrenables de tortillera lo que movía a Milagros a meter mano era la curiosidad. Yo casi estoy segura de que nadie supo jamás que Milagros no tenía la regla y es posible que nadie se lo preguntara en su vida porque ella estuvo casi desde los nueve años en casa de su tío Cosme y su tío Cosme no era mala persona pero tenía la sensibilidad de un corcho. (Lindo, 2005, p. 72)

A pesar de la dureza de Rosario hacia su amiga, no banaliza en ningún momento con el tema de la ausencia de menstruación de Milagros. La protagonista reflexiona sobre qué tipo de patología podía sufrir, ya que estaba segura de que esa ausencia de menstruación estaba ligada a su carácter infantil. Según Rosario, «cabe la posibilidad de que a partir de esa edad» –es decir, a partir del momento en que las niñas tienen su primer periodo– «fueran pasando los años sin que ella los cumpliera psicológicamente». Sin embargo, no duda en asegurar que realmente Milagros «nunca fue mujer» del mismo modo que «nunca fue una persona mayor» (Lindo, 2005, pp. 73-78).

Milagros interpreta el hallazgo del bebé en el cubo de la basura como la señal divina para madurar y demostrarle a todo el mundo que había superado esa rareza, que al fin podía concebir una vida (Kulin, 2006, p. 205 y Senabre, 2005, p. 17). Se ausenta durante unos días del trabajo para cuidar al niño, al que llama Christopher. Mantiene conversaciones telefónicas con Rosario en las que le cuenta cómo estaba yendo todo. Un día, Rosario la visita para recoger la baja médica y presentarla en el trabajo. Sin embargo, estando en casa de Milagros descubre que el bebé había fallecido. Milagros experimenta el dolor de una madre que acaba de perder a su hijo. Su lenguaje y la relación con Rosario, según Senabre (2005, p. 17), se dulcifican, como vemos en el pasaje en el que Rosario descubre el cadáver:

Ya sabía que no hacía falta que me acercara porque detrás del olor a colonia infantil que inundaba la habitación había otro olor que me hizo llevarme la mano a la nariz y que estaba a punto de marearme. No hacía falta que lo viera pero me acerqué. Me acerqué porque sabía que ella, desde el salón, con las manos seguramente sujetándose la cabeza como hacen las personas desesperadas, me lo estaba pidiendo. Ahí estaba Christopher, boca arriba, pálido, con sus ojos y su boca ligeramente abiertos, con los bracillos fuera del embozo de la sábana, como duermen los muñecos. La cara de un blanco de porcelana. El pelo peinado a raya, como los niños antiguos. Salí de la habitación y cerré la puerta detrás de mí. Entré sigilosamente en el salón, con el mismo respeto que si hubiera entrado a un velatorio. La luz se había marchado casi por completo y me senté al lado de Milagros, que apoyaba la cabeza entre sus manos. Hablamos en susurros, a oscuras. (Lindo, 2005, pp. 203-204)

El dolor de Milagros no desaparece ni cuando entierran al bebé en las inmediaciones del cementerio de su pueblo de Teruel. No abandonará el estado de profunda melancolía en el que se hallaba sumida. Se da cuenta de que «los milagros no existen para ella», constata que pese a su bondad no le es posible el amor en ninguna de sus manifestaciones, y el suicidio pasa de una idea a materializarse durante el viaje al territorio de su infancia (Horno-Delgado, 2008, pp. 129-130). Rosario piensa que quizá en ese periplo habría sido posible la salvación de su amiga si hubiera sido capaz de verbalizar lo que no se atrevía, el amor que sentía por ella. De haberlo sabido Milagros, no habría acabado suicidándose. «Una palabra tuya bastará para sanarme», dice Rosario que habría sido todo lo que Milagros habría necesitado escuchar (Lindo, 2005, p. 247).

Tras el entierro de Christopher, Milagros decidió quedarse en el pueblo y a los tres días Rosario recibe una llamada en la que le informan de que Milagros se había suicidado con las pastillas que el psiquiatra recetaba a Rosario. Impacta el suicidio de una mujer «tan dada a la vida», estremece la manera en que asistimos a la certificación de que ya «había recibido todo lo que el destino pudo ofrecerle y escoge un futuro más allá de nuestro mundo donde estará unida a su madre y su hijo», como explica Kulin (2006, p. 205), a través de lo que Rosario considera un sacrificio por el niño, ya que «Milagros lloró por él como lloran las madres por los hijos. Las madres dicen que darían la vida por los hijos, ¿la darían? Milagros la dio» (Lindo, 2005, p. 250).

3.2. Ira, frustración y salvación de Rosario

Aunque predomine en toda la narración el sentimiento de soledad de las protagonistas, Rosario no está sola en su universo, sino que se encuentra inmersa en un cosmos familiar marcado por las ausencias y los traumas. Rosario, Encarnación, la madre, y su hermana, Palmira, están heridas por el abandono del padre; la relación entre Rosario y su madre se podría contemplar a la luz de las relaciones matrofóbicas, pues vemos a «una madre a quien va ganando el rencor a costa del cariño y que dejó en la Rosario niña una especie de estigma que la invalidaría para la alegría y la esperanza»; y la relación entre las hermanas se basa en una «absoluta incomunicación» (Rodríguez Fischer, 2006, p. 45).

En este contexto, Rosario madura y, a ojos del lector, se convierte en una mujer inteligente, dura, prejuiciosa y «con fuertes convicciones morales» (Larrauri, 2005). Una severidad, o crueldad en ocasiones, que nada tiene que ver con la de su autora, quien para construir esa voz narrativa hace un ejercicio de empatía, poniéndose en la piel de una persona cuya vida fuera muy diferente a la suya, en la que primara el descontento y la furia:

Me pareció una historia poderosa y cuando me di cuenta de que la persona que iba a narrar la historia era Rosario, porque claro, tenía que elegir el punto de vista, me sirvió mucho la idea de pensar que nuestra vida no es el resultado ni de un destino que esté escrito ni de nuestra voluntad solamente, sino que intervienen muchas cosas azarosas. (Morgado, 2005, p. 101)

No obstante, pese a la presencia familiar, cuando la protagonista narra su historia tiene treinta y tres años y siente lo que ella llama una «soledad existencial» que junto con el desencanto hacia la vida provocan en su cuerpo la somatización de los síntomas de la ansiedad. Así lo cuenta:

Lo veía tan claramente como Dios debe ver a sus hijos, desde arriba, vigilante pero sin intervenir. Me ha pasado muy pocas veces, ese desdoblarme y entender de forma tan nítida el funcionamiento del mundo, como entiende el relojero la maquinaria del reloj, pero cuando me ha ocurrido he tenido que empezar a respirar hondo porque el corazón se me

desbocaba. Dijo el médico que era ansiedad. Es la respuesta mágica que han encontrado cuando no saben muy bien de qué les estás hablando. (Lindo, 2005, p. 32)

Rosario es una mujer invadida por la ira, por la pesadumbre, por el resentimiento tanto hacia lo terrenal como hacia lo intangible, y por el pesimismo, características que, desde la infancia, su madre le recriminaba que formaran parte de su psique. Quizá fue consecuencia de esa insistencia materna por lo que la niña Rosario creció creyendo ser de tal manera, y esto motivó también la forma en que veía al prójimo, con «una idea un poco miserable del ser humano» (Lindo, 2005, p. 122), como le dijo el párroco:

Mi madre solía decirme, hija mía, es que tú tiendes a ver siempre la vida por el lado más desagradable. Y si tu madre te machaca con esa idea de ti misma desde pequeña, te lo crees, porque cuando eres niño te crees todo lo que te diga tu madre, aunque vaya en contra de tu autoestima, aunque te deje para siempre hundida en el barro, aunque te coma las entrañas, como un alien, la sospecha de que tal vez tenga razón, que puede que la vida sea de otra manera pero que hay algo en ti, como una tara de nacimiento, que hace que la veas por el lado más miserable. (Lindo, 2005, p. 46)

Su historia está determinada por la «amargura», el «amor» y la «soledad» (Larrauri, 2005). Ese desconsuelo se observa desde la primera línea de la novela. En este monólogo interior, la novela se inicia con Rosario mirándose al espejo y diciendo «No me gusta ni mi cara ni mi nombre. Bueno, las dos cosas han acabado siendo la misma» (Lindo, 2005, p. 11). Se produce así una «autocaracterización» en la que personaje-narrador se describe a sí mismo física y psicológicamente (Valles Calatrava, 2002, p. 252). Rostro y nombre propio, dos partes de su ser que están íntimamente ligadas, como si la una configurara la otra, y viceversa, ya que en su cara se encuentra su «historia contenida»: «Digo Rosario y estoy viendo la imagen que cada noche se refleja en el espejo, la nariz grande, los ojos también grandes pero tristes, la boca bien dibujada pero demasiado fina» (Lindo, 2005, p. 11).

Vemos que la autoestima de Rosario está dinamitada y condicionada principalmente por el rechazo materno (Kulin, 2006, p. 203). Así lo demuestran los recuerdos de su infancia al verse reflejada en el espejo. Rememora aquellas veces en que su madre no disimulaba su desilusión cuando era ella y no Palmira quien la acompañaba. Además del influjo de la opinión materna y de que ese desagrado sea un reflejo de su «malestar emocional», Damarys López (2010, p. 117) sostiene que los condicionantes externos al cosmos familiar también contribuyen, fundamentalmente el hecho de que la belleza de la mujer haya sido «un rasgo definitorio de la valía femenina» desde época clásica, como manifiestan las teorías feministas de María José de la Torre¹³⁹, algo que, en el caso de Rosario, tendría sentido, puesto que ni siquiera ella misma es capaz de advertir un solo atisbo de mérito en su existencia. Podríamos entender, entonces, que Rosario sienta esa inmensa frustración por no cambiar nada de su vida, ni siquiera su imagen:

Digo Rosario y pienso en lo que soy pero también en todas las cosas que podía haber sido. Ya sé que no soy vieja, pero dime, cómo podría cambiar ahora de pronto, cómo se cambia,

¹³⁹ Nos referimos al ensayo «La invisibilidad del cuerpo femenino en Beowulf: transferencias metonímicas y simbólicas del poder femenino orientadas a su ocultación y demonización» publicado en la obra coordinada por Ana M. Muñoz, Carmen Gregorio y Adelina Sánchez, *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* en 2007 en la editorial de la Universidad de Granada. En este texto, de la Torre sostiene que la belleza es un «atributo que convencionalmente, en la tradición clásica, y posteriormente en la judeocristiana, es el rasgo definitorio de la valía femenina» (2007, p. 78).

dime, cómo se da un vuelco al presente cuando te has ido enredando en algo que no querías. (Lindo, 2005, p. 12)

También Rosario es una mujer con un gran sentido crítico como consecuencia de esa autoexigencia, de «la soledad» y «la falta de cohesión social» que siente (Morgado, 2005, p. 104). La misma conciencia crítica de Rosario le impide salir de esa soledad marginal porque nada es suficiente para lo que ella cree necesitar, nada está a la altura de una mente por la que bullen temas que tienen que ver con la denuncia social, la falta de amor que algunos padres tienen hacia sus hijos, la hipocresía, la ausencia de la amistad, las goteras de la democracia o los engaños de la Iglesia (Morgado, 2005, p. 104). No obstante, esa conciencia crítica no era percibida como tal por parte de Milagros, quien no dudaba en decirle que lo que realmente le ocurría era que sentía una envidia incontenible hacia la suerte ajena. Veamos cómo Rosario lo niega y critica la pasividad con que el común de la sociedad asiste sin pestañear al espectáculo de vidas lujosas, más que por el esfuerzo y el trabajo, por la suerte:

Milagros decía que era envidia, y no, no es envidia. Ni es soberbia ni es envidia. No lo digo por defenderme, pero no es envidia. Es el sentido de la justicia, que yo lo tengo muy interiorizado. Hay personas que viven una vida asquerosa en todos los sentidos, desde el sueldo que ganan hasta el marido que les tocó en la rifa, o la cara horrenda que les ha dado Dios para que afeen el mundo a su paso, y sin embargo, esas personas son felices con lo que tienen, son felices cuando dicen, qué bien que estamos todos juntos otra vez por Nochevieja; son capaces de ver a todo ese famoseo que sale en la televisión entrando y saliendo de fiestas, entrando y saliendo de hoteles, saliendo del aeropuerto, entrando en el AVE, y en ningún momento se les pasa por la cabeza el pensar, y por qué coño ellos sí y yo no. A ver, que alguien me diga por qué. Son personas que ven al prójimo y no se comparan, ¿no es increíble? Y se alegran cuando los Reyes de España saludan desde el yate en verano porque no son capaces de hacer una mínima reflexión, no son capaces de decirse a sí mismo, qué pasa aquí, qué pasa conmigo, Dios mío, tú que todo lo ves, por qué a mí no me llega el sueldo ni para ir a un *Famping* de Benidorm. Indignaos, coño, que no tenéis sangre en las venas. ¿Estoy hablando de la envidia?, pregunto. (Lindo, 2005, p. 45)

Si Rosario es crítica consigo misma y poco piadosa con los demás, mucho menos lo es con los hombres que han pasado por su vida, pues ninguno ha cumplido con el ideal masculino que ella aspira a encontrar, una suerte de simbiosis entre la masculinidad más tradicional y las nuevas masculinidades deconstruidas:

Tú te construyes un tipo de hombre en la cabeza, un hombre con cierta cultura, que te escuche, que sepa conversar, que a la hora de hablar en una cafetería sepa hablar y engatusarte con sus argumentos y a la hora de echarte un polvo lo haga como un macho sensible, que es para mí la descripción perfecta de mi ideal, macho sensible, en otras palabras, hombría más ternura; tú vives con esa esperanza, con esa idealización, pero luego la realidad es otra bien distinta. (Lindo, 2005, pp. 54-55)

Por ejemplo, la antítesis de ese modelo ideal de masculinidad que Rosario busca está encarnado en la figura de su cuñado. Dada la importancia que ella le concede a la inteligencia y la cultura en los hombres, él es un tipo de varón sin inquietudes ni ambiciones que no merece la mínima atención:

Ahí está mi cuñado. Si a mí me pregunta, cómo es tu cuñado, contesto: una buena persona, y luego me callo. Me callo por no seguir diciendo, es un ignorante, un camastrón, un manga ranglán que no tiene inquietudes, que lo pones en ese sillón con el mando a distancia y vuelves a las tres horas y ahí está, hecho un cuatro, puede ver golf, carreras de

coches, hípica, toros, natación, saltos de trampolín, documentales de submarinistas, programas de cotilleo. Yo creo que por no hacer, mi cuñado no hace ni zapping. (Lindo, 2005, p. 56)

Pero donde menos suelen estar a la altura de sus expectativas es en el sexo. El hombre que habita en su imaginación poco tendrá que ver con ese «animal babeante», «que jadea encima de mí», y para no darle la razón a su madre, Rosario se fuerza a creer «que el fallo es de ellos, que no soy yo la que tiene esa tara de la que hablaba mi madre y que me lleva a verlo todo como si mirara a través de un microscopio» (Lindo, 2005, p. 58).

Para encontrar el punto de inflexión que la hiciera transitar de su candor infantil a esa suerte de apatía por la vida debemos prestar atención al pasaje del capítulo once donde Rosario rememora un día de su infancia en el que se sintió engañada por su padre, desplazada por su hermana y su madre, y experimentó en la tierna infancia los sentimientos de la desilusión y el descontento. Así se produjo un quiebro en su inocencia. El sentimiento, que no la anécdota en sí, está recuperado de la mente infantil de Elvira Lindo, por lo que ese capítulo sería, en palabras de la autora, «el más personal»:

En los otros yo puse todo de mí misma, en todos, pero ese capítulo, no es que a mí me haya pasado eso en la vida, pero sí he tenido esa sensación de ser engañada. Me resultó sencillo y a la vez muy conmovedor hacerlo. Sentí como cierta estafa cuando era niña. Sentí cosas de las que luego te das cuenta de mayor. De ser muy inocente y muy apasionada en mi admiración hacia los adultos que me rodeaban, pasé de repente a una caída tal vez más grande que la de otras personas. (Morgado, 2005, p. 105)

En el presente de la narración, Rosario encuentra en casa un cofre de alcanfor con el que ella jugaba de pequeña. En ese momento, recuerda algo que su mente había querido mantener oculto durante veinticinco años, y explica que ese presente «se ha convertido en el presente de esta mañana y no era como estar recordando, no, no, era estar viviendo de nuevo» (Lindo, 2005, p. 212).

Una mañana de Reyes, cuando tenía ocho años, Rosario estaba jugando en la cama de sus padres mientras Encarnación y Palmira estaban comprando el roscón. No era lo normal, pero su padre estaba en casa. Él siempre estaba viajando, «o dice que viaja», porque ya en la infancia Rosario sentía la desconfianza hacia quien apenas conoce y no le ha proporcionado ni apego ni cariño. Tenía perspicacia para percibir cómo ni siquiera su madre era merecedora del cariño del hombre al que amaba: «Aunque seas pequeña, tonta, inocente, no es difícil que percibas que ese hombre no le pertenece a mi madre, ni a nuestra casa, a veces incluso podríamos dudar de si es nuestro padre» (Lindo, 2005, pp. 212-213). De repente, su padre se acerca a ella y le pide que lo acompañe. Salen a coger el metro, y ella siente «felicidad y vergüenza, una vergüenza femenina, creo, porque en ese momento le amo», porque al fin la figura autoritaria y ausente le demuestra que sabe de su existencia y la elige, entre todas las mujeres del hogar, para que lo acompañe a una misión que no puede desvelar (Lindo, 2005, p. 215).

Tras un viaje en metro llegan a una lujosa zapatería donde trabaja una amiga de su padre, una joven muy atractiva, «una chica con una coleta de caballo, alta y con los labios muy pintados» que nada tenía que ver con el modelo de mujer que representaba su madre (Lindo, 2005, p. 216). La dependienta le hace señas de que esperen en otro lugar hasta que la tienda se quede vacía. Rosario merienda tortitas en una cafetería cercana ante la caída de la tarde, y siente miedo de que la tienda cierre y se quede sin el regalo que su rey mago le prometió. Cuando echa el cierre, les invita a entrar y entonces observa entre ellos un vínculo al que no sabe cómo nombrar pero sí sabe identificar que están unidos

por algo más que la amistad, no solo por el beso tan próximo a los labios que su padre le da, sino porque observa en la mano de ella la misma sortija que tiene su madre: «Ella lleva en el dedo la misma sortija granate que mi padre le regaló a mi madre, y cuando ella se va para buscar en el escaparate el otro pie, yo se lo digo a mi padre al oído y él me dice que esas cosas nunca se deben decir porque las mujeres siempre creen que sus joyas son únicas, exclusivas» (Lindo, 2005, p. 216). Le pide que espere en el *hall* de la zapatería, que él va a entrar con su amiga al almacén. Tras un buen rato sale con unos zapatos negros de charol que le regalaría al día siguiente porque ella le había contado que ya sabía de la inexistencia de los Reyes Magos. Cuando regresan a casa, él le pide que le guarde ese secreto siempre, y ella siente el privilegio de ser cómplice, amiga de su padre: «No voy a cometer ningún fallo porque quiero que me vuelva a llevar con él otra tarde, que sepa que soy la única persona de casa en quien puede confiar, la única también que puede retenerlo»; así que, al mismo tiempo, nace el vínculo tóxico entre ella y su madre cuando Rosario le da ese beso de buenas noches «que es el beso de la pequeña rival que acaba de nacer en mí» (Lindo, 2005, p. 218).

Rosario sale del ensimismamiento y comprende que, en ese momento, no fue capaz de relacionar aquella visita, aquella mujer, con las ausencias de su padre y su definitiva marcha, que ocurrió dos meses después del día de Reyes. Veintitrés años después, volvió a ver su progenitor durante el entierro de su madre en el cementerio de la Almudena. Entiende que no fue la hija depositaria de un secreto paterno, sino que fue cómplice de la infidelidad del padre, que fue utilizada para que su escapada en un día significativo para la familia pasara desapercibida y no saliera a relucir cómo la pulsión irrefrenable de ver a su amante lo hubiera llevado a abandonar la casa familiar en vísperas de Reyes.

La protagonista cierra un ciclo. Encaja todas las piezas del puzzle y recuerda que la mujer de la zapatería era la misma que acudió con su padre al entierro de Encarnación: «Me he dado cuenta esta misma mañana, he visto su mirada de hace veinticinco años, la mirada de detrás del cristal y luego la he visto hace dos años, la mirada perdida detrás de mi padre. Y cuando me he dado cuenta de que eran los mismos ojos, se me han caído los zapatos de las manos» (Lindo, 2005, p. 222). Este es el origen del trauma de Rosario, la circunstancia que explica el ambiente familiar en el que se cría, la mala relación con su madre y su desconfianza hacia los seres humanos y hacia la vida, en general.

La actitud de Rosario está dominada además por la «arrogancia social» de quien cree merecer algo más de lo que tiene, especialmente en la esfera laboral, pues el oficio de barrendera será durante gran parte de la novela motivo de vergüenza para la protagonista (Morgado, 2005, p. 103). Rosario cuenta lo cansada que está de la rutina de trabajo, la manera en que se evade de ella a través de pensamientos maniáticos, como, por ejemplo, «si me hago diez papeleras en diez minutos hoy echaré un polvo», porque así se hace «el trabajo más llevadero» (Lindo, 2005, p. 30). Ve tan poca dignidad en este trabajo que también miente a su madre sobre el puesto que exactamente desempeña en la empresa. Ella no le decía que era barrendera, sino capataza, porque quería evitar que su madre cayera en una suerte de depresión ante el descenso al vacío más absoluto de su hija en el escalafón social. Y, una vez más, Milagros desentraña el porqué de tanta mentira. La amiga infravalorada demuestra una gran perspicacia cuando dice que si Rosario engaña a su madre es porque en su casa ha existido «mucha arrogancia, aires de grandeza»; y Rosario no lo niega, porque la situación económica y social previa al abandono paterno fue la de una clase media que podía permitirse tener empleadas del hogar. Por eso, porque gozaron de comodidad durante largo tiempo, Rosario reconoce tener esos prejuicios a los que llama «un orgullo de clase» del que no se avergüenza (Lindo, 2005, p. 34). No es de extrañar que

su agresividad verbal llegue a ser representativa del «español medio», como advierte Horno-Delgado, y que a través del enfado de este personaje la autora saque a relucir una rabia social que emana del «desacuerdo con las circunstancias» personales y laborales de la sociedad española (Horno Delgado, 2008, p. 126).

Los prejuicios de clase influyen en su consideración sobre el trabajo de barrendera como un tipo de oficio en el que acaban las personas desesperadas, que han tenido mala suerte en la vida, y las personas inmigrantes. Sin embargo, su percepción irá cambiando a lo largo de la historia. Ya fallecida su madre, a Rosario le ofrecen firmar un contrato indefinido. No se paró a analizar si era el trabajo que realmente deseaba, sino que abrazó la seguridad que un trabajo fijo podía proporcionarle, y desde entonces cada madrugada salía a trabajar con otra actitud:

Y fue firmar y empezar a salir a la calle de otra manera, con otro empuje. Ocurrió como a los diez días de tener la fijeza. Iba empujando el cubo, al principio de la calle Condes de Barcelona, era completamente de noche y hacía un frío soportable, gustoso. Sentí que el aire me despertaba, que mi cuerpo era más ligero, que el trabajo no costaba y que nada malo podía ocurrirme. Morsa hizo sonar el claxon desde el Cabstar y yo levanté la mano para saludarle. No sé si vio mi sonrisa pero yo misma me quedé asombrada de haber sentido, así, sin oponer resistencia, un pequeño brote de camaradería. (Lindo, 2005, p. 52)

Contra todo pronóstico y pese a la rotundidad con que en el inicio de *Una palabra tuya* Rosario sentenciaba que un cambio en su vida no era posible, experimenta una evolución en el último tercio de la novela y reivindica la inocencia que desde la infancia su madre le había negado. Asunción Horno-Delgado (2008, p. 127) sostiene que esa evolución es el resultado de una «auto-recuperación emocional». Cuando encuentra los zapatos de charol asistimos a un «catalizador del trauma del abandono» y se revela ante ella la verdadera imagen negativa de su padre; podrá verlo «como un manipulador, como estafador de la confianza que había depositado en él» y entenderá entonces que esa ausencia paterna y la complicidad que en un momento vivió con él fueron las dos circunstancias por las que culpó a su madre de la separación y alimentó el rencor hacia ella. Por ello, encontrado el origen de su dolor, es capaz de comprender que ese sentimiento estaba repercutiendo en las personas que había a su alrededor y, junto con el suicidio de Milagros, hallará el punto de inflexión para reencontrarse con su identidad y abrazar la vida:

Encontramos entonces que Rosario queda redimida de su desencanto al verbalizar y admitirse el daño a nivel familiar. Daño que es infligido en ella pero que, a su vez, inflige en su madre. Daño que le lleva a conductas automáticas, agresivas tanto con el hombre con quien está, Morsa, como con su madre anciana y senil; daño, por otra parte, que le lleva simplemente a no medir el abandono que ella puede infligir también en su amiga Milagros cuya sexualidad Rosario minimiza –o no considera en todo su alcance– en su tratamiento cotidiano, donde el tacto (y por tanto la emoción de Milagros) está presente. [...] Rosario frente al desmoronamiento vital producido por el suicidio de su mejor amiga, frente a la imposibilidad de ejercer ninguna influencia ante el deterioro mental ajeno, experimenta una anagnórisis después de recorrer los diferentes misterios del rosario, las diferentes etapas de aceptación y clarificación de su propia inconsciencia emocional, para decir un sí rotundo a la vida, para confirmar su identidad heterosexual y procrear un nuevo ser, el suyo propio, al tiempo de tomar su propia opción de tener un hijo con Morsa, rehabilitando su ecología espiritual. (Horno-Delgado, 2008, pp. 128-130).

En definitiva, Rosario transita de un hastío vital a una esperanza que se materializa en la posibilidad de la maternidad con Morsa, con quien podrá experimentar el cambio que tanto ansiaba al inicio de la novela y cuya realización se le presentaba imposible

(Kulin, 2006, p. 205). Se produce una aceptación de su existencia, «una forma de colocarla en su sitio, de decir que tú puedes tener tu dignidad en tu vida»; ese era el destino que Lindo quería para su personaje, como reconoce la propia autora (Morgado, 2005, p. 103). Lo expresa así Rosario:

[...] hagamos que empiece otra vida, pensé, una vida nueva que crezca de esta Rosario de la que ya no puedo librarme, esa Rosario a la que no le gusta ni su cara ni su nombre; hagamos una criatura inocente y hermosa que salga de esa yo que siempre he odiado. Tal vez sea la única oportunidad de borrar de mi alma la tara con la que nací, pensé, de buscar una redención, de hacerme perdonar el pecado original. (Lindo, 2005, p. 251)

En un momento de la novela, Rosario explicará que todos los diálogos que reproduce y las voces que ella da al resto de los personajes que intervienen en su experiencia vital están construidas a través del filtro de su propia subjetividad, a través de sus propios recuerdos, aunque haya frases que fueron tan significativas para ella en su momento que, como si hubieran quedado grabadas a piedra, las reproduce tal cual. Por ejemplo, Rosario recuerda que, cuando Milagros estaba de baja mientras cuidaba al bebé, su amiga dijo: «Lo que le pasa a todo el mundo en estas circunstancias»; y apostilla la protagonista: «Lo demás lo cuento como lo recuerdo pero esa frase la dijo así literalmente, con esas mismas palabras» (Lindo, 2005, p. 196). Esto ocurre porque nos encontramos ante un narrador, según la terminología de Genette, autodiegético que además se está dirigiendo a un narratario, es decir, un destinatario interno que se hace presente en el texto a través de apelaciones directas, deícticos en segunda persona o preguntas sin destinatario aparente (Cabo y Rábade, 2006, pp. 206-207), como las que vemos en numerosas ocasiones en boca de Rosario. Por ejemplo: «Ya sé que no soy vieja, pero dime, cómo podría cambiar ahora de pronto, cómo se cambia, dime» (Lindo, 2005, p. 12).

Si conocemos la voz de los personajes a través de la de Rosario es porque *Una palabra tuya* tiene un sonido particular, que podría ser el mismo que se escuchara si pudiéramos leer un inconsciente, lo que Asunción Horno-Delgado (2008, p. 123) reconoció como un ejemplo del «fluir de la conciencia». En Teoría de la Literatura llamamos a esta técnica monólogo interior, entendida como un discurso no pronunciado que, en principio, no tiene destinatario. Es un tipo de narración que experimentó su máximo desarrollo a finales del siglo XIX y principios del XX por el auge que cobró la psicología, lo cual, dada la importancia que cobra la psicología en esta novela dota a la voz narrativa de una coherencia por parte de su autora (Cabo y Rábade, 2006, p. 219). Además, Ana Rodríguez Fischer define la voz narrativa en términos de «soliloquio», una reflexión interior en la que Rosario evoluciona «de la pasividad jeremíaca con que *recibe* esos sucesos a la autorreflexión» a través de la cual pone palabras a sus experiencias en pos de encontrarles un sentido (Rodríguez Fischer, 2006, p. 45).

Ese acto de comunicación con una misma da pie a que el discurso sea, como señala Ricardo Senabre (2005, p. 17), «irrestañable», y en esa hemorragia verbal se desangra un lenguaje oral rebotante de «naturalidad idiomática», con «carácter espontáneo y veracidad», así como unas descripciones duras sobre el resto de personajes, realizadas a través de lo que se conoce como «heterocaracterización» de manera «diseminada», es decir, a lo largo de toda la novela, Rosario irá dando pinceladas sobre los rasgos físicos y morales de cada personaje (Valles Calatrava, 2002, p. 251). En la entrevista que Elvira Lindo concede a Trinidad de León (2005), explica que, en su discurso, Rosario «va al grano», su lenguaje es directo y explícito, «no adorna el sufrimiento, sino que lo deja en carne viva».

Observa la vida desde un crudo realismo que asimismo la despoja de piedad consigo misma y hacia los demás (Díez de Revenga, 2012, p. 209).

Gracias a esa manera tan directa de hablar, Elvira Lindo pone en boca de Rosario reflexiones en torno a la menstruación, algo novedoso en la literatura española de principios del siglo XXI porque, incluso en la actualidad, parece éste un tema tabú. Hay muchas novelas de autoría masculina protagonizadas por mujeres en las que su cotidianidad y los asuntos más íntimos de sus vidas han sido puestas al servicio de la literatura pero, curiosamente, jamás se hizo mención alguna a esta circunstancia.

Rosario recuerda, cuando narra la «rareza» de Milagros, el día que por primera vez tuvo la menstruación. Tenía doce años, era el día de Reyes. Rememora que la noche anterior se sintió febril y cuando amaneció, Palmira, que entonces dormía con ella, comenzó a gritar porque creía, al ver las sábanas manchadas de sangre, que su hermana mayor iba a morir. Recuerda cómo vivió ese momento, la vergüenza que sintió y cómo percibió la sangre:

[...] yo me fui con toda mi vergüenza al cuarto de baño, a intentar limpiar la sangre que se me había quedado pegada a las ingles, a sentir por primera vez cuál es la textura de ese líquido pegajoso, que no se va al primer chorro de agua y que al principio asusta, asusta el rojo tan rojo, tan violento como si te lo provocara un ser desconocido y maléfico que te estuviera comiendo por dentro. (Lindo, 2005, p. 76)

A propósito de ello, evocará la sintomatología de su cuerpo ante la llegada de la menstruación y retrata todas esas características fisiológicas que experimentaba cuando a los catorce años ya estaba completamente acostumbrada al periodo:

[...] ya había humanizado a mis dos ovarios: el uno, el ovario bondadoso, venía casi sin que yo lo sintiera, y me provocaba un sueño y un cansancio muy gustosos, incluso un amago de dolor que no llegaba a ser dolor con mayúsculas y que me producía cierto placer, el deseo de enroscarme sobre mí misma como si fuera un gusano y dormir en mi caja de cartón, dormir, hasta convertirme en mariposa; el otro, el ovario satánico, se hacía presente cada dos meses con sudores, con mareos, con un dolor que me obligaba a tumbarme y con una hemorragia que traspasaba la compresa, la sábana y llegaba al colchón, era el ovario vampiro, el que me dejaba la cara pálida, y me chupaba la sangre. El ovario bueno, el ovario malo, el ángel bueno y el ángel malo, esos dos seres que estaban dentro de ti y con los que entablabas una relación familiar. [...] Catorce años tenía yo aquella mañana en que estaba cambiándome la compresa en los servicios del colegio, dos años mirando la sangre, sintiendo su olor, acostumbrada ya al rojo purísimo del primer día de regla, dos años con la idea, aunque fuera remota, de que ya podía concebir un hijo, de que había algo que me separaba de la niñez para siempre, dos años desde que mi madre puso aquella cara de preocupación, ay, ay, Rosario, ahora tienes que empezar a comportarte. (Lindo, 2005, pp. 73-74)

Con esa misma forma tan directa de narrar las experiencias de la menstruación, Rosario hablará de la sexualidad femenina, de su propia sexualidad. Si bien decíamos anteriormente que la menstruación fue un tema invisibilizado en la literatura, especialmente la de autoría masculina, la cuestión de la sexualidad de las mujeres siempre estuvo abordada desde la óptica masculina, desde el punto de vista del varón heterosexual que desea a la mujer y vuelca todas las fantasías sexuales en la psicología de sus protagonistas femeninas. Rosario reflexionará sin pudores sobre la importancia que se le concede a la masturbación durante el sexo y a la necesidad obligatoria de experimentar el orgasmo ella también, que no quede reducido ese placer únicamente al hombre que la acompaña en el coito: «[...] y se me dibujó una sonrisa en la cara y me tocó, me tocó para correrme yo

también, para ser una mujer corriéndome, me gusta tocarme con alguien encima, no quiero ser esa que se toca por las noches en la soledad del cuarto» (Lindo, 2005, p. 61).

La elección del punto de vista narrativo en una novela con personajes tan poderosos no es una tarea sencilla. Elvira Lindo cuenta que cuando encontró la voz de Rosario dejó que fluyera en el papel y sentía que derribaría el prejuicio que se tiene sobre la supuesta vulgaridad y el analfabetismo de los personajes literarios que pertenecen a la clase social trabajadora. Sostiene Lindo que «parece que la gente sólo puede decir tonterías o hablar de manera muy vulgar», y por ello, «quería concederle esa inteligencia» y hacerla conectar con el lector convirtiéndola en una suerte de voz de la conciencia, donde halla cabida la identificación porque «hay veces que dice cosas que uno ha pensado» (Corroto, 2005, p. 59).

3.3. Semejanzas y diferencias entre dos «chicas raras»

En lo que se refiere al estudio de los personajes, la crítica ha señalado, tanto en entrevistas como en las reseñas periodísticas y en los artículos académicos, las semejanzas y diferencias entre las protagonistas. Rosario y Milagros son amigas desde quinto o sexto curso de Primaria, y desde entonces ese vínculo ha estado forjado por la amistad, por supuesto, pero también por una necesidad mutua y una dependencia insana. Así lo explica la propia Rosario: «Si quería deshacerme de ella, la vida me dio muchas oportunidades. Pero no supe o no quise» (Lindo, 2005, p. 14). Y, aunque Rosario se jactara de cuánto necesitaba separarse de Milagros, cuando la notó lejana no solo extrañó su presencia sino que se sintió en un lugar vulnerable, donde nunca había estado, ya que estaba acostumbrada a situarse en una posición superior a la de su amiga: «por primera vez era yo el perro y ella la ama, por primera vez ella parecía no estar dispuesta a aguantar mis consejos, mis lecciones, mis regañinas» (Lindo, 2005, pp. 196-197).

En la entrevista de Amelia Castilla (2005), la periodista advertía que ambas mujeres compartían el mismo mal, que se materializa en la desesperación «por encontrar afecto», y dos trayectorias vitales dominadas por las ilusiones, los miedos, las frustraciones y los sueños (Iturbe, 2005, p. 60 y Morgado, 2005, p. 100). En la crítica que Enersto Ayala-Dip escribe para *El País*, el crítico señala que la circunstancia que atraviesa la vida de las dos protagonistas es una tristeza que no viene dada por su condición profesional de barrenderas, «sino por ser como son», es decir «dos mujeres solas, con dos historias y dos secretos muy diferentes» (Ayala-Dip, 2005). En cambio, Elena Martínez (2005, p. 146) sí cree que el factor de clase influya en ese estado de ánimo permanente que condiciona la vida de Rosario y Milagros, pues la otredad y la «marginalidad» a las que son destinadas se deben no solo a su condición social, sino también a «tener una psicología diferente a la normativa» y a las «dos decepciones», los «dos traumas infantiles» que han dejado huella en las trayectorias vitales de estas mujeres. En la infancia Rosario sufrió el «abandono y traición de un padre», y Milagros padeció «la drogadicción y la muerte por sobredosis de una madre», un abandono materno que Rosario también experimentaría a lo largo de su vida por el mal trato recibido, el ninguneo y el papel castrador de su madre durante su crianza (Horno-Delgado, 2008, p. 124).

Rosario y Milagros presentan también todo un catálogo de diferencias que se manifiestan, en un primer momento, en la forma en que se enfrentan a esos males que aquejan sus vidas. Por su parte, Amelia Castilla (2005) apostilla que Rosario afronta su historia trágica de soledad y tristeza a través de la resignación, el egocentrismo, la mirada agresiva y la voz «furiosa», y la frustración ante la imposibilidad de alcanzar una vida que ha idealizado, ya que, como apuntaba Antonio G. Iturbe (2005, p. 60), «nada en la vida cuadra

con sus deseo», mientras que la mendicidad del afecto ajeno es la herramienta mediante la cual Milagros se enfrenta a un mundo que suele ser hostil con ella (Castilla, 2005).

Son radicalmente distintas sus personalidades: Rosario es una mujer que detesta «la servidumbre de la propia condición humana» (Morgado, 2005, p. 100), y esto la sitúa en un estado de permanente enfado que hace de ella una persona «melancólica, pesimista» y con «tendencia a retraerse en su soledad» (Martínez, 2006, p. 14); Milagros, en cambio, observa con dulzura a sus semejantes, que sistemáticamente han sido crueles e injustos con ella, y trata de hallar el disfrute en las pequeñas cosas y con una visión optimista del mundo pese al trágico final de su vida (Morgado, 2005, p. 100).

Con tales características psicológicas, la posición que cada una ocupa en el mundo subraya aún más sus claras diferencias. Por una parte, la forma de ser de Rosario y su «aislamiento social» hacen que viva «con una seguridad insultante para radiografiar al prójimo, no siempre justa, no siempre piadosa»; y, por otra, la bondad de Milagros y la sociabilidad extraordinaria que le permite tener «una relación abierta e incondicional con las personas» puede llegar a ser un lastre para ella porque la despoja «de madurez para maniobrar en un mundo tan cruelmente inmaduro» (Ayala-Dip, 2005 y Kulin, 2006, p. 205).

Si bien Ayala-Dip (2005) aseguraba que la condición de Rosario y Milagros en el escalafón social como mujeres barrenderas no influía en su relación con el mundo, Katalin Kulin (2006) sí considera necesario subrayar que es precisamente el factor de clase el que determina en muchas ocasiones no solo la psicología de las protagonistas sino también su devenir. Podemos llegar a entender la ira de Rosario no solo por sus conflictivas relaciones maternofiliales y el abandono del padre, sino también porque pertenecía a una clase media que hubo de cambiar sus hábitos de vida tras verse arruinada, unos cambios que afectaron directamente a su futuro al tener que abandonar los estudios de Psicología cuando se encontraba en tercer curso. También comprendemos la actitud de Milagros si tenemos en cuenta que no llegó a terminar la educación primaria por la situación de desestabilización en que se sumió su vida tras el suicidio de su madre. Por eso se «adapta sin dificultad a su estado como barrendera» y acepta una inferioridad que tanto la sociedad como su propia amiga Rosario le atribuyen con burla y crueldad (Kulin, 2006, p. 204).

El amor, decía también Kulin (2006), es el leitmotiv en la trayectoria vital de ambas, en concreto su ausencia y la necesidad del afecto. Esa carencia las sitúa en un mismo nivel y determina asimismo sus destinos. Pero no será solo esa necesidad imperiosa de saberse queridas lo que las conduzca a sus respectivos desenlaces, sino que desde el inicio de la novela podemos hacernos una idea de cuáles serán los pasos que darán a lo largo de toda la historia si nos detenemos a estudiar «la semiótica de los nombres», como propone Asunción Horno-Delgado (2008, p. 129), pues la elección de los nombres propios de las protagonistas por parte de Elvira Lindo no es, en absoluto, inocente o arbitraria, sino que «revela el alcance de sus destinos».

El *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* define «rosario» en su primera acepción como «Rezo de la Iglesia católica en que se conmemoran los veinte misterios principales de la vida de Jesucristo y de la Virgen, recitando después de cada uno un padrenuestro, diez avemarías y un gloria». Efectivamente, vemos a lo largo de toda la novela cómo la religión atraviesa la vida de Rosario y la forma en que, tras toda una serie de desgracias y difíciles pruebas que ha de atravesar, finalmente encuentra la gracia.

En cuanto a la otra protagonista, vemos en el *DLE* que la primera acepción del término «milagro» se refiere a «Hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino», lo cual encaja a la perfección en el

destino de Milagros, pues interpreta el hallazgo del bebé en el contenedor de la basura como un regalo que Dios le ha concedido tras sus súplicas, y es precisamente ese milagro el que determina el final de su existencia, pues al serle arrebatado, Milagros pierde el sentido de la vida terrenal y se suicida con la convicción de que el bebé y su madre estarán esperándola en otro lugar. Esa desgracia sería para ella el gran milagro de reencontrarse con las personas que la amaron.

Pero mucho antes de que Milagros ponga fin a su vida, se produce entre ella y Rosario una suerte de reconciliación de sus diferencias. Katalin Kulin (2006, p. 204) señala que este acontecimiento se da cuando Rosario descubre que el resto de la sociedad las considera unas locas, de tal modo que, pese a haber insistido con ahínco en subrayar todo lo que la diferencia de Milagros, se ve forzada a reconocer que están en una situación de igualdad, a no considerar que sea superior a Milagros, y finalmente, la relación que parecía estar destinada a ser inmutable durante el resto de sus vidas da un giro radical cuando Milagros se suicida. Kulin interpreta este desenlace como una inversión de roles en el que «Milagros madura» y «Rosario gana su niñez e inocencia, negadas por el juicio de su madre acerca de su innatural y precoz madurez» (Kulin, 2006, p. 204).

Lo vemos en el pasaje en que se miran de igual a igual, unidas por sus rarezas. Cuando el bebé muere, decidieron que lo enterrarían en el pueblo de Milagros, cerca del cementerio donde yacía su madre. Pidieron ayuda a Morsa, pero no le contarían la verdad. Le dirían que irían a enterrar al gato de Milagros, y esa excusa funcionaría gracias a la fama de raras y extravagantes que tenían:

–Bueno– le dije sonriendo–, él siempre ha creído que estamos un poco chaladas. Nos cree capaces de hacer eso y más.

Milagros levantó la cara y me miró, también sonreía. Sonreíamos las dos, como si en lo último que yo había dicho estuviera el secreto de la felicidad. (Lindo, 2005, pp. 206-207)

Sí habrá una cuestión que en el marco de una sociedad heteronormativa la destine al espacio de la exclusión del cual ella lucha por salir. Esa problemática no es otra sino la de su supuesto lesbianismo¹⁴⁰. La primera alusión que vemos se produce en los primeros capítulos de la novela, cuando Morsa le pregunta a Rosario si ella y Milagros son «bolle-ras» y tienen algún romance, ya que el resto de los compañeros de la contrata de limpieza veían algo «raro» entre ellas (Lindo, 2005, p. 29). Rosario comprendió entonces por qué las observaban tanto, por qué percibía sobre su espalda cuando se daba la vuelta el peso de unas miradas enjuiciadoras. En este momento vemos incluso cuál es la visión masculina que los compañeros varones tienen sobre el lesbianismo. Por ejemplo, Sanchís sostiene, sin reparos, que si ambas son lesbianas también serían vírgenes porque, en su visión primitiva, heterocentrista y misógina de las relaciones sexuales, una persona es virgen hasta que experimenta la penetración (Lindo, 2005, p. 58).

Jill Robbins (2011, p. 72) advierte que, desde la infancia, Rosario y Milagros fueron destinadas a ese terreno de lo abyecto, a la marginalización, cuando eran vistas como «chicas raras», «a phrase often used to refer the lesbians», por más empeño que Rosario pusiera en asimilarse al grupo de «chicas normales», destinando a Milagros al espacio de la no femineidad, por su característica fisiológica que le impide menstruar.

¹⁴⁰ Jill Robbins (2011, p. 71) estudia este asunto a partir de conceptos como «abject» que Julia Kristeva desarrolla ampliamente en *The Power of Horror* y «female gender/sexual identity» a partir de las teorías de Judith Butler en *The Psychic Life of Power* (Robbins, 2011, p. 71).

La ausencia de feminidad era muy evidente en la infancia de Rosario, tanto por lo que su madre le decía como por anécdotas triviales, como que le asignaran papeles masculinos en las obras de teatro del colegio. Esa negación externa caló tanto en su autopercepción que llegó a pensar que era una persona intersexual –en la novela se menciona el término en desuso «hermafrodita»–, y junto con su nula educación sexual, creyó que el descubrimiento de su clítoris era realmente el hallazgo de un pene que crecería sin control y se acabaría imponiendo como carácter sexual dominante:

She is frustrated at this apparent typecasting, which she sees as “one of those small typecastings that adults impose on you from the time you are born and that shape your life”. Still, much later in the narration, Rosario admits that, as a child, she had worried that she might even be hermaphroditic. (Robbins, 2011, p. 75)

Incluso en la madurez persistirá en este empeño por negar su supuesto lesbianismo, sobre todo cuando se dedica al oficio de barrendera. Aquí vemos que el «queer space» en la novela, como explica Robbins (2011, p. 70), no reside en las actividades sexuales, sino en un trabajo que desde los patrones culturales del género y la heteronorma se asocia con la ausencia de feminidad y, por tanto, con el lesbianismo. Así, Rosario combatirá para no ser vista como lesbiana a ojos de la sociedad manteniendo relaciones sexuales con Morsa, lo cual será también una suerte de demostración hacia sí misma de que es heterosexual y no existe vínculo afectivo-sexual alguno entre Milagros y ella:

The fear of recognition explains to a large extent Rosario’s insistent attempts to disavow her emotional and sexual ties to Milagros in the eyes of her coworkers, who gossip incessantly about their possible lesbianism. Her male coworker, Morsa, asks her directly, and Rosario responds later, not only to him, but also to the reader: “Milagros a dyke? I don’t know. I know that I am not. That’s exactly what I said to Morsa”. She sleeps with Morsa to prove that she is different, from the “monstrua,” that she is a woman: “the beer helps me, along with the intense desire that everyone know that no, I am not a lesbian, and my legs spread and it seems I am all wet, that I am also wet like any other woman”. (Robbins, 2011, p. 73)

Incluso querrá asimilar a Milagros a la heteronorma diciendo que su caso no es el de una mujer lesbiana, sino el de una mujer que necesita cariño de manera imperiosa y que su ausencia de afecto, así como la interrupción forzosa de su madurez, la lleva a realizar prácticas lésbicas, como si la condición sexual de su amiga se tratara de un trauma vivo de la edad infantil:

Rosario also attributes Milagros’s lesbianism to an interrupted process of maturation occasioned by her absent mother, following a Freudian concept of maturation and development. [...] This interpretation links Milagros’s hermaphroditism and her biological immaturity—the fact that she has never menstruated—with a psychological definition of lesbianism as a failure to reach emotional maturity. (Robbins, 2011, p. 74)

Rosario no se atreve a sentar cátedra sobre el supuesto lesbianismo de Milagros. Sabía que, en efecto, se había acostado con mujeres, pero cree que más que por atracción sexual por un cariño que nunca recibía por parte de los hombres. Aunque Rosario no se considera a sí misma lesbiana, pese a que en la infancia hubiera hecho cosas que dieran pie a pensar que siente algún tipo de atracción hacia las mujeres, está segura de que su amiga más que homosexual es una persona necesitada de amor, una carencia que la lleva a tener sexo con mujeres. Así lo explica en un intento de demostrar cierta soltura intelectual y conocimientos de psicología que, si se caracterizan por alg, es por su falta de rigor:

No sé si su lesbianismo era lesbianismo en estado puro, quiero decir que Milagros se acostaba con tías, de eso sí que tenía alguna noticia, pero lo hacía como yo cuando tenía ocho años y me acostaba desnuda con la hija de mi vecina y nos poníamos la una encima de la otra y la hija de mi vecina decía, hay que besarse el chichi, como los matrimonios, y ella me lo besaba un rato y luego decía, ahora es tu turno, pero yo nunca llegué a hacerlo porque a mi vecina le olía demasiado y me daba repugnancia y entonces ella se enfadaba y me echaba de su casa. Mi madre, tan ignorante siempre, me decía, hay que ver, que siempre tienes que acabar a mal con todo el mundo, Rosario, qué carácter tan imposible.

Lo que creo es que Milagros necesitaba cariño, así de simple, y se arrimaba a quien se lo daba, pero que no era sexo puro y duro lo que ella buscaba. Las personas necesitamos que alguien nos quiera y la falta de cariño físico nos puede empujar a la experiencia homosexual en un momento determinado de nuestra vida. El sesenta por ciento de los presos en las cárceles americanas tienen relaciones sexuales con sus compañeros, ¿son todos homosexuales? Habrá quien piense que sí, de hecho yo sé que los homosexuales creen que todo el mundo lo es en el fondo, pero yo me pregunto si algunos de esos presos lo hacen porque no tienen otro ser humano que les acaricie viviendo como están en la más aterradora soledad. (Lindo, 2005, pp. 84-85)

Robbins (2011) apoya este análisis en los postulados de Butler en torno a la identidad sexual que, según Freud, era heterosexual por defecto pero que podía experimentar a lo largo del proceso de madurez una identificación con el mismo género provocado, en el caso de las mujeres, por la ausencia del pene¹⁴¹. Lo vemos en el personaje de Rosario en estos aspectos:

Rosario's attempts to explain Milagros's difference through psycho-analysis mask a fundamental identification between the two women; that is, we find in Rosario's discourse strong evidence that her abjection of the other is intimately tied to her abjection of self. Rosario signals and then disavows her own ambiguity, her lesbian desire, her need for and rejection of the mother, and her tragic experience of loss. (Robbins, 2011, p. 74)

Lo cierto es que sí ocurrió algo entre ambas. Rosario había enfermado por una infección de riñón y Encarnación estaba agonizando. Ante este panorama, Milagros tuvo que asistirles, y esa noche de cuidados tienen una relación sexual, aunque Rosario insistiera en que fue consecuencia de su estado febril:

[...] que yo no era bollo, que no era su novia, ni su amiga íntima, como ella quería que yo dijera al menos («no lo soy, Milagros, ni lo seré nunca»), y que aquello que había sucedido aquella noche cuando se quedó a cuidarnos a mi madre y a mí sólo había sido una necesidad casi enfermiza de cariño.

Pero tú te dejaste, me decía, te dejaste.

Milagros, tú sabes en qué situación física y psicológica me encontraba, estaba derrotada, Milagros, y sucedió mientras yo estaba medio dormida, le dije, y por la mañana pensé que era un sueño provocado por la fiebre.

Eso es lo que hacen todos los maricones y todas las bolleras del mundo que se avergüenzan de serlo, hacerse los dormidos para que al día siguiente parezca que no ha pasado nada. Ah, pero sí que pasó, Rosario, aunque tú estés ahora por negarlo, pasó y pasó, a mí no se me olvidan los detalles. Para mí no cuenta lo que tú opines ahora, para mí cuenta lo que tú decías aquella noche.

¹⁴¹ Así lo explica Robbins (2011, p. 74): Female gender, then, involves an overcoming and an internalization of a double lack: the loss of the desire for the mother and the identification with the absent phallus. Butler says that "Here Freud articulates a cultural logic whereby gender is achieved and stabilized through heterosexual positioning, and where threats to heterosexuality thus become threats to gender itself".

¿Qué dices, le decía yo, de qué estás hablando?

Que si uno se corre, si uno se corre, y dice, ay, Milagros, Milagros, es porque a uno le gusta. (Lindo, 2005, pp. 85-86)

En definitiva, la cuestión del lesbianismo queda reducida a un problema de maduración que está destinado a dos fines, la muerte, en el caso de Milagros, y la afirmación de una heterosexualidad compulsiva y una necesidad de reproducción, la normalización en el discurso hegemónico, como ocurre con Rosario:

Although the entire novel could be read as a confession of love, regret, and repentance, Rosario's love for Milagros, her gender confusion and lesbianism itself, are reduced to a problem of maturation, and the only possible ends are death, in the case of Milagros, or compulsory heterosexuality and reproduction, in the case of Rosario. The novel ends with the following affirmation. (Robbins, 2011, p. 78)

3.4. Encarnación, madre enferma y castradora

El personaje de Encarnación, cuyo nombre también es susceptible de un análisis semiótico por sus apariciones, una vez muerta, en los sueños de Rosario, plantea las cuestiones de «la vejez y la enfermedad», como apuntó oportunamente en su crítica Elena M. Martínez (2006, p. 146).

No obstante, la voz narrativa de Rosario también está describiendo el retrato psicológico de su madre. La hija traza la imagen de una madre ingenua, «una mujer que no sabía nada, pero nada de nada de la vida» (Lindo, 2005, p. 13), ignorante y carente de cualquier tipo de inteligencia: «El problema es que en el cerebro de mi madre sólo cabían tres ideas y la pobre las mareó toda su vida y me torturó a mí», y apostilla, «no era una mujer inteligente» (Lindo, 2005, p. 46). Además, Encarnación representa ese tipo de personas que sacan de quicio a Rosario por su facilidad para ser manipuladas, por su carencia de criterio: «Yo no he conocido a ninguna persona que diera tanto crédito a la publicidad como mi madre, ella no tenía ese mecanismo tan simple por el cual distinguimos lo que es información de lo que es propaganda» (Lindo, 2005, p. 39).

Asimismo, cuando en el monólogo interior de Rosario las palabras de su madre resuenan con tanta intensidad que pareciera que estuviéramos escuchándola hablar, vemos a una mujer que, antes de su enfermedad, estaba dominada por su propia paranoia, por sus obsesiones sobre su muerte y sobre la resurrección del alma. Así se explica Encarnación en los recuerdos de su hija:

Prefiero ir al infierno, escúchame Rosario, al infierno prefiero ir antes de que me queméis el cuerpo cuando el alma aún se encuentra en transición y está a punto de iniciar su viaje. El horno te deja el alma desconcertada, eso es lo que pasa. (Lindo, 2005, pp. 26-27)

Estudios recientes incluirían este personaje de Elvira Lindo en una corriente de la narrativa española donde la enfermedad, en concreto el Alzheimer, aparece frecuentemente representado, aunque, como sostiene Felice Gambin (2015), en la novela de Lindo se incurra en cierta metaforización de la enfermedad:

Nel narrare il morbo di alzheimer vi è il rischio, come testimoniao I due libri di Andrés Barba e di Elvira Lindo, di metaforizzarlo, di trascinarlo in discorsi più propriamente culturali, finendo in tal modo per non cogliere che il corpo si sottrae a qualsiasi rappresentazione della malattia, sia essa medica o artistica. (Gambin, 2015, p. 245)

Las imágenes que vemos del Alzheimer aparecen durante el primer otoño en el que Rosario está trabajando en la contrata de limpieza. Al principio, veía a su madre algo

desorientada dentro de su propia casa, pero, un día, al llegar del trabajo comprobó aterrizada que a su madre le ocurría algo grave. Encarnación había olvidado por completo que Palmira estaba casada y tenía dos hijos. Eliminó de su memoria todo lo ocurrido en los últimos doce años y su mente se situó en el presente de entonces, cuando Palmira la había llamado para comunicarle que ella y Santi, su nuevo novio y compañero de trabajo en El Corte Inglés, irían a pasar las Navidades a casa:

—Mamá, que Palmira está casada desde hace diez años con Santi, mamá, que tienen dos hijos, que tienes dos nietos, mamá, qué me estás contando, mujer.

Se quedó paralizada, con las manos agarradas a la mesa, como si tuviera miedo de caerse si se soltaba. Murmuró, no, no, qué va, va a venir con su novio a presentárnoslo, la tenías que haber oído, menuda ilusión tenía, y yo también tenía ilusión, hija mía, pero siempre me la quitas, eres especialista en quitarme la ilusión, siempre me echas por tierra todas mis esperanzas. Y se puso a llorar. La sacudí fuerte agarrándola por los hombros, pero ya no dijo nada, se quedó como buscando en la maraña de su pensamiento todos los recuerdos que le habían desaparecido desde aquella llamada que hermana le había hecho hacía ya lo menos doce años hasta ese momento del presente en el que estaba sirviéndome un plato de pescado y una copa del pacharán de mi primera comunión. (Lindo, 2005, p. 43)

Con la enfermedad cada vez más desarrollada, Encarnación comienza a comportarse como una niña pequeña. Y aunque veamos con mayor detenimiento esta cuestión en el apartado destinado al análisis de la maternidad, esa patología provoca una subversión en los roles madre/hija, ya que la madre autoritaria pasa a convertirse en prisionera de su propia casa, y su hija representa el papel de carcelera que lleva a cabo actos poco éticos para con su progenitora, como, aprovechando su manía de esconderse en el armario del pasillo, dejarla encerrada con llave para que no la molestara mientras ella y Morsa mantenían relaciones sexuales en su habitación (Jerónimo, 2018, pp. 114-118).

Finalmente, Encarnación muere acompañada de sus dos hijas y asistimos, como suele ser común en la narrativa de Lindo, a la descripción de la pérdida de la vida de uno de los personajes, al momento en que la respiración empieza a ser más entrecortada y cómo las manos que las hijas de Encarnación agarran «perderían el flujo de la sangre y la temperatura» (Lindo, 2005, p. 94). Sin embargo, pese a la complicada relación maternofamiliar, la muerte de Encarnación no se produce con altercados desagradables, por iras o resentimientos, que inevitablemente existen, por parte de Rosario. No se romantiza la muerte de la madre ni se convierte en una excusa para que Rosario perdone todo el sufrimiento, pues incluso tras su muerte aún perviven esos rencores para los que necesita encontrar una explicación. Lo que queda, al final, es la piedad de una hija hacia su madre:

Mamá, quiero que sepas que te hemos querido, dijo Palmira. Rosario, díselo también tú, díselo.

Mamá, perdóname si te he hecho daño alguna vez. El entierro va a ser como tú querías, ni crematorio ni donación de órganos ni nada. Estarás entera.

Rosario, ¿qué es eso que le sale de la boca? Una burbuja, dije.

La burbuja se hizo grande, explotó, y ya no hubo nada. Las dos nos soltamos de sus manos. Ay, qué frío me está entrando, Rosario. Me tiembla todo el cuerpo. Y ahora qué hacemos. Ay, que me da mucho miedo de los muertos, llama a Milagros. (Lindo, 2005, pp. 95-96)

3.5. Palmira, el contrapunto de Rosario

Palmira es esa clase de mujer que elige «la opción del matrimonio y lleva vida de esposa y madre», un estilo de vida que Rosario considera sinónimo de «rutina y confor-

midad» (Martínez, 2006, p. 147). Pilar Martínez Quiroga (2006) define este arquetipo femenino como una reformulación de la perfecta casada. Corresponde a aquellas mujeres de mediana edad, aunque el factor de la edad no es determinante para este tipo de comportamientos. Generalmente se trata de madres de familia entregadas de manera abnegada a las necesidades de su marido y de sus hijos, por lo que se sienten profundamente frustradas e insatisfechas, aunque intenta proyectar una imagen de felicidad. No obstante, en el caso de que tengan hijas, intentarán transmitirles el orden establecido para que se mantenga entre generaciones (Martínez, 2006, p. 429).

Efectivamente, Rosario cree que ese tipo de mujer casada, que además ha relegado su placer sexual en la pareja, no tiene nada que ver con el modelo femenino en el que se ve reflejada ella, el de las mujeres solteras, que si bien no demuestran el aburrimiento marital, sí reconoce padecer cierta insatisfacción sexual:

Es un tipo de mujer que yo tengo muy observado. Son mujeres casadas, porque las solteras como yo tenemos otra cara, la que yo he tenido siempre, por ejemplo, la cara de no encontrar a nadie con quien tener un encuentro sexual como Dios manda, es una cara tensa pero no de aburrimiento. Yo prefiero la cara de las solteras a la de muchas casadas. En la de las solteras al menos hay esperanza. Yo he podido follar mucho más de lo que lo he hecho, cualquiera puede; si tú te pones a tiro, puedes seguro, pero eso no va conmigo. Y no es por puritanismo, es por lo del listón del que hablaba antes. (Lindo, 2005, pp. 57-58)

En definitiva, Palmira no escapa de los roles estereotipados de mujer entregada al cuidado familiar, un mandato social que la libra de implicaciones con su madre y esa situación se traduce en una obligación que cae sobre Rosario para cumplir los roles de hija encargada de los cuidados de la madre enferma. Palmira se ausenta de esas mismas tareas porque ha de cumplir con las de su propio núcleo familiar. Así, el personaje de Palmira nos sirve para ver cómo sobre Rosario representa la obligación imperante en la cultura española que las mujeres, especialmente las que no tienen hijos, han de asumir para con los mayores (Jerónimo, 2018, p. 116).

4. La maternidad como posibilidad de renovación

La importancia de la maternidad ya se observa en el propio paratexto de *Una palabra tuya*, es decir, tanto en la dedicatoria de Elvira Lindo a su madre, como el extracto de *El Libro de Job*, donde abundan los vocablos pertenecientes al campo léxico de la maternidad: ‘senos’, ‘vientre’, ‘pechos’, ‘mamara’, etc.; términos que confrontan más adelante con las palabras que niegan esa maternidad, como ‘aborto’. Esta red de significados metafóricos influye en la lectura de la novela, como sostiene Nathalie Sagnes-Alem (2009, p. 249):

¿Por qué no morí cuando salí del seno,
O no expiré al salir del vientre?
¿Por qué me acogieron dos rodillas?
¿Por qué hubo dos pechos para que mamara?
Pues ahora descansaría tranquilo,
Dormiría ya en paz,
Con los reyes y los notables de la tierra,
Que se construyen soledades;
O con los príncipes que poseen oro
Y llenan de plata sus moradas.
O ni habría existido, como aborto ocultado,

Como los fetos que no vieron la luz.
Allí acaba la agitación de los malvados,
Allí descansan los exhaustos. (como se citó en Lindo, 2005)

La relación materno-filial de Rosario y Encarnación es la cuestión relacionada con la maternidad que más ha atendido la crítica. Sierra Infante (2009) se queda en un plano mucho más superficial de la complejidad de este vínculo, al sostener que está basado en la «incomprensión» de la hija hacia la madre ya que ésta es «una mujer destrozada por la infidelidad de su marido primero y el posterior abandono» (Sierra Infante, 2009, p. 67).

Por su parte, Sagnes-Alem (2009, p. 251) sostiene que, ya en la primera frase de la novela, definida como un autodescubrimiento de la protagonista, vemos que la figura de la madre y la identidad de la hija dialogan dolorosamente. Damarys López (2010) explica que esa autopercepción negativa se debe a «la asimetría parental de su entorno familiar» y a que Encarnación constantemente «ha motivado sus dificultades y limitaciones» (López, 2010, pp. 114-118).

Desde la óptica de Rosario, Encarnación falla en su papel como buena madre, e incluso en la vejez olvida que lo es a consecuencia de su Alzheimer. Rosario se convertirá en huérfana simbólica y con esa inversión de roles de la que hablábamos se lleva a cabo una desacralización de la maternidad, tanto por esta transgresión como por el desapego cada vez más creciente entre ellas y los actos poco éticos de Rosario (Sagnes-Alem, 2009, pp. 251-252). Pero antes de esta subversión de roles, Encarnación ya sacaba a relucir los posibles defectos de su hija y los ponía al mismo nivel que los comportamientos del padre desertor que tanto daño hizo a la familia. Lo vemos en discusiones como la siguiente en la que la madre se cuestiona de dónde puede haber aprendido Rosario todas esas cosas negativas que Encarnación censura y reprocha: «Y yo pensaba, a mi padre. Y ella decía, a tu padre, igual. Un hombre que nunca pensó en las consecuencias de sus actos, ni en el dolor ajeno» (Lindo, 2005, pp. 25-26).

La relación tan compleja entre Rosario y Encarnación lleva a la hija a ser incapaz de abrazar la maternidad, pues el maltrato por parte de su madre la condenó a no desear descendencia. Gracias al autoanálisis que hace a lo largo de la novela reconocerá el papel castrador que su madre tuvo en su educación. En ese proceso de sanación, Rosario trata de librarse de la etiqueta que desde niña le impuso su madre y tanto la limitó. Culpa a Encarnación del trauma que le generó, un complejo estrechamente ligado con la serie de infortunios que han marcado su vida, aunque su madre sostuviera que su mala suerte no era sino fruto de su maldad:

Escuchadme. Dejadme que os cuente una cosa: soy una inocente. Más de lo que estáis dispuestos a creer. Más de lo que siempre pensó mi madre, que me hizo crecer con la idea de que desde muy niña llevaba un adulto dentro que observaba críticamente las vidas ajenas. ¿Sabéis lo que es eso, que te hagan creer cuando eres pequeña que en todos tus actos hay una doble intención, y para colmo, mala? Ella solía adornar el comentario diciendo que ese retorcimiento era debido a mi enorme inteligencia. Solía rematar la frase comentando con una sonrisa: en el fondo, es muy buena, incluso puede que hasta sea más buena que su hermana. Decía eso porque sabía que una madre como Dios manda no debe hacer comentarios negativos de sus hijos, así que encubría las críticas, pero no podía evitarlas, no podía. Os puedo asegurar que ese juicio suyo me entristeció más que nada de las cosas que normalmente pueden entristecer a un niño, más que lamarcha de mi padre. Ese juicio suyo me torció la vida. No os exagero, creedme, es algo que tengo muy meditado. Me hizo creer que estaba endemoniada o algo así, que otro ser dentro de mí observaba la vida con maldad. Y si te repiten tanto las cosas desde niño acabas creyéndotelas, actuando según la imagen que tus padres tienen de ti. Ella me quitó la inocencia de

tanto repetir que yo no era inocente, pero lo era. Miraba fijamente, eso sí, que es lo que a ella más le molestaba, pero era porque siempre me ha costado entender las cosas a la primera. Miraba para comprender. Era mucho más tonta de lo que ella pensaba. Ella me atribuía la inteligencia de la maldad, y yo tenía, os lo puedo asegurar, la lentitud del niño bondadoso. (Lindo, 2005, pp. 209-210)

Tras reconocer que su madre le negó su inocencia desde la infancia, asumirá y reconducirá su historia, y la figura de su futura hija será la depositaria de todas las esperanzas de Rosario, pues cuando halla la necesidad de ser madre también estará encontrando la paz consigo misma, de tal modo que en *Una palabra tuya* la maternidad será el único destino posible para el desarrollo personal de Rosario, y también de Milagros (Sagnes-Alem, 2009, pp. 254-259).

Sin embargo, Damarys López (2010, p. 115) sí cree que se produce una suerte de reconciliación entre madre e hija cuando Rosario reconoce el daño paterno, «se identifica con la madre e inicia una trayectoria de autorecuperación». Pero previamente, Rosario se sintió despreciada por su madre desde la infancia, por eso se aferraba al falso cariño que su padre le dio en el pasaje de la zapatería, y se gesta en su interior un rencor hacia Palmira, ya que cuando nació la destinó a un segundo plano en el núcleo familiar (López, 2010, p. 121).

En ese episodio de la zapatería, Rosario se siente superior a su madre cuando ve que el padre ausente prefiere pasar tiempo con ella. La niña idealiza al padre cuando la saca a la calle y le abre las puertas a la independencia y, casi simultáneamente, odia a su madre, porque con su apego quiere mantenerla en la inocencia infantil y la fuerza a mantenerse recluida en el espacio de la pasividad y lo doméstico (López, 2010, pp. 125-126). Tras el abandono paterno, Rosario culpa a su madre por no haber estado a la altura de lo que él necesitaba, siente entonces un desprecio infantil «punitivo» tanto por el físico de su madre, que siempre estaba en bata, como por su intelecto; (López, 2010, p. 129). Así lo confiesa Rosario:

Culpé a mi madre. La culpé por su torpeza, por no haber sabido engatusarlo para que se quedara, por recibirlo siempre en bata, en su bata fea y usada, por tener esa cara hinchada de sueño por las mañanas, por no estar tan brillante y atractiva como él se merecía. La culpé mi inocencia, mi pobre inocencia, porque nada de lo que estuve viendo durante años fueron señales para mí: ni su nariz en los calzoncillos, ni su cara de angustia, ni la mirada de mi padre a esa mujer de la zapatería aquel cinco de enero. (Lindo, 2005, p. 219)

Heather Jerónimo explica que la relación maternofilial Rosario-Encarnación puede estudiarse desde la óptica de la «teoría sociológica de la herencia narrativa» de Harold Lloyd Goodall¹⁴², según la cual, el crecimiento personal e identitario se deja influir por la forma en que cambian las historias familiares, y en el caso de Rosario y Encarnación se produce una reinterpretación de roles:

Encarnación does not simply capitulate her identity at the onset of dementia. Rather, the present analysis, informed by the sociological theory of narrative inheritance, which states that personal growth and identity formation are influenced by the changing narratives of family members' lives, asserts that Rosario and Encarnación continue to re-write their

¹⁴² Jerónimo (2018) cita el ensayo *A Need to Know: The Clandestine History of a CIA Family* publicado en 2006, donde Goodall sostiene que «narratives we inherit from our forebears provide us with a framework for understanding our identity through theirs. It helps us to see our working logic as an extension of, or a rebellion against, the way we tell the story of how they lived and thought about things» (Goodall, 2006, p. 23).

familial narrative, reinterpreting caregiving roles and reexamining the need to understand themselves and each other. (Jerónimo, 2018, p. 114)

Además, la orfandad y sus consecuencias, como vimos en Milagros, es un tema estrechamente ligado al de la maternidad, un tropo muy frecuente e importante en la narrativa de Elvira Lindo, comparable, según Sagnes-Alem (2009), con la relevancia que tiene esta cuestión en la narrativa woolfiana, como la psicoanalista Maud Mannoni subrayó en *Elles ne savent pas ce qu'elles disent* (1998), donde desentraña el sufrimiento de Virginia Woolf en su obra por la ausencia de la figura materna (Sagnes-Alem, 2009, p. 249).

En definitiva, subrayaremos las conclusiones de Sagnes-Alem, para quien la maternidad que a Rosario le fue negada luego es recuperada tras un viaje iniciático y transgresor. En *Una palabra tuya* la maternidad se contempla desde la óptica de un espacio opresivo, doloroso, y desde la visión del lugar donde habita la esperanza, pero el sentido de la maternidad, explica Sagnes-Alem (2009, p. 259), es el de funcionar como espejo de las contradicciones de una sociedad en busca de una nueva identidad que redefina los modelos transmitidos.

5. Padres desertores, hombres ignorantes

Los personajes masculinos están ausentes en *Una palabra tuya*, por eso la crítica ha advertido que en esta novela nos encontramos ante una sociedad de tipo matriarcal, donde los varones son débiles, cobardes, excluidos o desertores (Sagnes-Alem, 2009, p. 259). Son hombres simplones, como el padre de Rosario, el marido de Palmira o Morsa, un personaje al que Díez de Revenga (2012, p. 209) define «agresivo pero dócil», como si representara una suerte de masculinidad dual. Sin embargo, hay críticos que se preguntan si esta elección de la autora por representar a hombres nada heroicos responde a «una revancha por las décadas de utilización en la literatura del tópico de la mujer fatal y descerebrada», algo que Lindo ha respondido contundentemente: «no me gusta hacer sociología a través de mis personajes» (Iturbe, 2005, p. 60). Veamos a algunos de ellos detenidamente.

Por un lado, la presencia del padre de Rosario se manifiesta en la ausencia que dejó en la vida de su hija y en el trauma que no solo le generó su abandono, sino también las consecuencias que esa fuga tuvieron en la casa familiar, aunque la desesperación de Rosario ante la difícil situación que vive con su madre la hace comprender el porqué del abandono de su padre: «él siguió su deseo, él hizo lo que tú querrías hacer todos los días, dar un portazo y hacer otra vida», se dice Rosario a sí misma (Lindo, 2005, p. 62). No obstante, después de la digresión en la que Rosario recuerda cada detalle del día que la llevó a la zapatería para ver a su amante y del día del entierro de su madre, no dudará en expresar sin ambages que se sintió traicionada por él. «A mí también me pusiste los cuernos», «qué cabrón fuiste, papá, pero qué cabrón, tomaste mi cariño como coartada», pronuncia Rosario en voz alta como si realmente su padre estuviera frente a ella en calidad de interlocutor (Lindo, 2005, p. 205). Repasa cada una de las hazañas que su padre realizó aquel día para desenmascarar al hombre enigmático del que apenas sabíamos nada, tan solo que se había marchado con otra mujer y había forjado otra relación y una familia nueva, y así queda retratado, como un hombre sin apenas escrúpulos que utilizó la confianza y la inocencia infantil para su beneficio propio:

[...] tuviste el descaro de esperar a que llegara la hora del cierre, tuviste el descaro de comprarme la merienda en el bar de enfrente para estar al acecho, loco como estabas por meterle mano como fuera, delante de mí si no te hubiera quedado más remedio, qué cabrón, sólo de pensarlo me lleno de furia, me dejaste esperando en el sofá de la zapatería, a la vista de toda esa gente que ponía la nariz en el cristal del escaparate, se quitaba los reflejos de los focos formando una visera con la mano, y me miraban como si fuera un gorila encerrado y pasivo, resignado a su suerte, esa gente que se preguntaba, qué pinta esa criatura ahí con el cierre de la tienda echado, sola, descalza, con los pies colgando, esperando unos zapatos que no han llegado, esperando a unos dependientes que ya no están o a unos padres que la han perdido, qué clase de persona es la que utiliza a su hija para meterse en la trastienda y echar un polvo, cómo puede uno excitarse, concentrarse, correrse, o a lo mejor es eso lo que gusta, el peligro, el morbo máximo, el tener a dos pasos a la criatura que representa todo lo que tú detestas, la bata usada, la cara hinchada, el sillón orejero. (Lindo, 2005, pp. 220-221)

Por otro lado, Morsa y Rosario se conocían, como ella misma explica, «de la rutina del trabajo y de tomarnos unas cañas después, pero nada más» (Lindo, 2005, p. 29). Es un hombre chulesco, que conduce con una única mano, sin apenas habilidades sociales y sin un gran bagaje intelectual, que se manifiesta en su torpeza «para rellenar los informes, para expresarse con corrección», «un hombre con el que no se puede tener una mínima conversación política, o de un tema de actualidad», por supuesto carente de sensibilidad y con un conocimiento nulo de la igualdad entre hombres y mujeres, pues «es de esos tíos que no saben acercarse a las mujeres si no es siendo un poco faltón, es como esos niños que no saben relacionarse en el patio con las niñas si no es a patadas» (Lindo, 2005, pp. 53-54), o que emplea un lenguaje para hablar del sexo que a Rosario le rechina: «A Morsa le gustaba hablar así, recalcar que los polvos me los echaba él, y a lo mejor estaba en lo cierto, pero sólo oírse me provocaba rechazo» (Lindo, 2005, p. 69). La protagonista da pinceladas sobre el retrato psicológico de Morsa a lo largo de toda la novela y lo define como un estereotipo vivo, es decir, sociable, pero al mismo tiempo incapaz de ser tomado en serio, pesado, que adorna todo lo que cuenta para hacerse el interesante sin obtener resultados: «Morsa es un clásico. Es un clásico dentro de los arquetipos humanos que hay en todos los trabajos, es un tío que le cae de puta madre a todo el mundo pero al que nadie toma en serio, que no inspira ningún respeto» (Lindo, 2005, p. 70).

En ese retrato psicológico que observamos a través de la mirada de Rosario descubrimos a un hombre retorcido y morboso que disfruta inmiscuyéndose en la intimidad de los demás, especialmente de Rosario; un tipo que cuando finge dureza, chulería y experiencia en la vida «parece completamente bobo» y revela su simpleza, su fanfarronería y su seguridad en cuanto a su virilidad que, sin embargo, revela todas sus inseguridades (Lindo, 2005, p. 70).

En cualquier caso, Rosario no niega que cuando ve a Morsa está observando un interior donde habita la bondad y el cariño, la necesidad de afecto que se esconde entre los barrotes de la masculinidad hegemónica que pretende manifestar en cada paso que da, en cada palabra que pronuncia: «Morsa, en el fondo, es una buena persona y es afectuoso a su manera áspera y leal, a pesar de que le pierde la lengua tan larga que tiene», señala Rosario (Lindo, 2005, p. 56). Y, efectivamente, será al final de la novela, cuando Morsa le reclame a Rosario el lugar que merece ocupar en su vida, cuando le confiesa que no sabe cómo verla si no es como su pareja, donde veamos su vulnerabilidad al descubierto, porque se siente solo. Durante ese viaje a Teruel en el que Milagros enterraría al bebé falle-

cido, vemos a un Morsa que no tiene nada que ver con esa actitud chulesca y tan tradicionalmente masculina que lo había caracterizado durante gran parte de la historia. Vemos a un hombre abatido por el amor, melancólico, triste al imaginar que habría de separarse de Rosario y asumir que ella no lo quiere en su vida de la misma forma:

Morsa se fue caminando hasta el límite del bancal, allí se quedó quieto, mirando el valle de árboles frutales. Él, el pesado, el irritante Morsa, el chulo que conducía sólo con una mano, se sentía esos días especialmente melancólico, tenía miedo de que la mujer de la que estaba enamorado ya no le quisiera, y que no hacer el amor con él todos esos días hubiera sido la forma de empezar a decirle que aquello se había terminado. Tenía miedo también de que ella no le hubiera querido nunca. Hace diez años hubiera pagado por estar solo, pero ahora, ¿de qué le servía? Tenía que ingeniárselas para no comer solo los domingos, montarse planes descabellados para tener compañía en las vacaciones del agosto, y siempre se veía forzado a salir, salir de casa, los sábados por la tarde, los viernes por la noche. Él, el simplón de Morsa, estaba respirando hondo, sintiendo lo que esa mujer a la que él consideraba infinitamente más inteligente y más sensible que él sería incapaz de sentir en todos los días de su vida. Estaba sintiendo con toda su violencia la belleza de lo que tenía delante de los ojos y la cantidad de olores maravillosos que le producían una tristeza que él nunca había sentido. O ahora o nunca, le iba a decir a Rosario, me iba a decir a mí, o empezamos en serio o ya no volveré a tu casa. No sabía qué palabras utilizaría ni si ella se iba a reír una vez más de él, pero ya no le importaba, tenía que apostar fuerte: no, Rosario, ya no te voy a echar un polvo cuando a ti te convenga, ni me voy a levantar una hora antes para que tú no te sientas comprometida, ¿pero qué te has creído? Tú ves al resto de la humanidad desde tu púlpito, tía, tú te crees que los demás estamos puestos ahí para actuar a tu antojo, pero yo ya no voy a seguirte el juego. Si te echo un polvo es porque voy a quedarme para siempre, y si no, me voy con otra, será por tías, hay miles de tías en el mundo que se irían con cualquiera, hasta conmigo por raro que te parezca. (Lindo, 2005, pp. 245-246)

6. ¿Una novela de mujeres para mujeres?

La crítica ha señalado que *Una palabra tuya* podría enmarcarse en el marbete de la llamada «literatura femenina», y a propósito de esa propuesta de clasificación, en entrevistas como la de Nuria Morgado (2005), se le plantea a Elvira Lindo la reflexión en torno a la existencia o no de la «escritura femenina». Lindo sostiene que no cree en la existencia de una suerte de voz propia de las mujeres, Sin embargo, sí supone que hay una serie de temáticas que las mujeres puedan conocer de primera mano, y por lo tanto puedan ponerlas al servicio de la literatura para que el público las conozca, sea cual sea su identidad sexual o de género, su procedencia y estilo de vida. La escritora habla con humildad del desconocimiento que en ese momento tiene sobre los conceptos teóricos que giran en torno al tema de la escritura de las mujeres, pero lo que sí manifiesta con claridad es que rechaza la posibilidad de enmarcarse en una especie de gueto para acaparar la atención de ciertos especialistas literarios y de un determinado sector del público lector, algo que como hemos visto en capítulos anteriores la sitúa en una postura similar a las escritoras del siglo XX y principios del XXI cuyas reflexiones recoge Isabel Navas en el primer capítulo de *La literatura española y la crítica feminista* (2009):

Yo sé que me hubiera beneficiado en ciertas cosas, en el sentido de que ahora que en la universidad está todo tan catalogado, por ejemplo, el someterte tú a esa catalogación significa que puedas ser objeto de estudio de ciertos profesores que se dedican a estudiar por géneros, etc. Pero creo que finalmente son cosas que a lo mejor pasarán de moda. Yo no quiero someterme a ellas. Me encantaría que lo que yo hago lo estudie tanto una mujer

como un hombre, como un gay. Si tú has tenido interés en la novela, quiero que sea porque eres una lectora, pero no por ser mujer. Quiero creer que en la universidad hay gente más sensata, gente que piensa. (Morgado, 2005, pp. 109-110)

En cualquier caso, Nathalie Sagnes-Alem (2009, p. 248) sostiene que *Una palabra tuya* es un ejemplo de narrativa femenina, no solo por las temáticas, sino porque también está narrada con una escritura fluida, simple y densa.

Esas temáticas son fruto de una elección por parte de la autora de retratar a dos mujeres como protagonistas, cuyos asuntos, que afectan a la cotidianidad femenina, son desconocidos por muchos hombres, como es la cuestión de la menstruación (Corroto, 2005, p. 58), tema que, según Díez de Revenga (2012, p. 214), podría ser suficiente para considerar *Una palabra tuya* una novela «femenina o feminista», ya que saca a relucir el trasfondo político y reivindicativo de la escritora, al tratar temas que no han sido considerados merecedores de pertenecer a la literatura a lo largo de la historia:

No estamos sugiriendo que esta sea una novela femenina o feminista, pero cierto es que entre mujeres anda el juego, y, dese luego, hay páginas escritas en esta novela que no pueden ser escritas nada más que por una autora mujer, sobre todo las referidas, con no poca delectación, a la menstruación. (Díez de Revenga, 2012, p. 214)

Junto con el asunto de la menstruación, la recuperación de la figura de la madre, las relaciones maternofiliales y la imposibilidad o la negación de la maternidad también serían marcas propias de la literatura femenina, según Sagnes-Alem (2009, p. 248), así como la búsqueda de la identidad femenina, en unas mujeres que sufren una suerte de desajuste psicológico propio de los personajes femeninos, como sostiene Horno-Delgado (2008, p. 123): «el lector discurre por una ruptura de las convenciones, al tiempo que el aspecto coloquial del lenguaje utilizado va construyendo una desarmonía interior, residencia única de un tiempo femenino».

Rosario y Milagros representan, en palabras de Julián Bravo (2010), el ejemplo de modelo femenino «dual» basado en «el simbolismo de la acción» y «de la contemplación», que ha sido reproducido ampliamente en la literatura de los siglos XIX y XX de las que Lindo sería heredera, especialmente de obras como *El Gnomo* de Bécquer, *Fortunata y Jacinta* de Galdós, *La Regenta* de Clarín, *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán o *La familia de Pascual Duarte* de Cela (Bravo, 2010, p. 217).

7. La crítica social y el lenguaje del pueblo

En *Una palabra tuya* encontramos crítica social en una «mirada amarga» sobre una realidad esperpéntica, una visión que configura en el texto narrativo un preciso «retrato social» con el que Elvira Lindo se sitúa «a la cabeza de la novelística que rinde homenaje a los personajes anónimos de condición modesta», como sostiene Antonio G. Iturbe (2005, p. 58). Así pues, Díez de Revenga (2012) señala que en esta novela se establece claramente la posición ideológica de la autora, aunque la cuestión política aparezca como una «sátira social del mundo laboral», como vemos en el pasaje en que Morsa, un hombre tan insulso y sin acción reivindicativa, es nombrado representante del sindicato de barrenderos:

Porque la posición ideológica de Lindo parece muy clara: trata de radiografiar una sociedad muy injusta que maltrata a los seres que en ella habitan, por más que la cobertura esté dotada de una intrínseca simpatía hacia los personajes y ella misma se sirva de su gran

capacidad de narradora para inventar situaciones que manifiestan en sí mucha verdad, toda la verdad que es necesaria para que juzguemos esta novela como un análisis social con una política determinada. (Díez de Revenga, 2012, p. 212)

En ese análisis social, Elvira Lindo introduce temas relacionados con «las relaciones familiares, las de los amigos, las de las parejas heterosexuales», la Iglesia y «la fe cristiana», y lo hace a partir de «personajes comunes y corrientes» (Martínez, 2006, pp. 146-147) que viven en una sociedad «desarticulada e injusta» del «Madrid contemporáneo» (Díez de Revenga, 2012, p. 208 y 216). Observamos como telón de fondo ese Madrid en el que tiene cabida también el retrato de la población migrante. Así lo estudian David Becerra y Ángela Martínez (2019, p. 205), quienes observan que, en general, las mujeres ecuatorianas no tienen apenas representación en la narrativa española de corte realista y/o social, y aunque en la novela de Lindo veamos a una mujer ecuatoriana, asistente en casa del tío de Milagros, aparece en un segundo plano en un actitud pasiva.

Figura otro personaje femenino de origen ecuatoriano, esta vez en la esfera de las relaciones laborales que Rosario establece en su trabajo como barrendera. Cuando se plantea si ella es merecedora de un trabajo tan «indigno» como es barrer las calles de la ciudad, recuerda las palabras de una compañera ecuatoriana y cómo cambió su imagen del oficio, cómo aprendió a verlo con mayor dignidad:

[...] la gente hoy en día trabaja en cualquier cosa. Y más los inmigrantes. O gente como yo, que teniendo una mínima posición, por azares de la vida, nos vemos arrojados al trabajo de calle. Yo tenía una compañera ecuatoriana que me decía que después de haber limpiado en tres casas, esto le parecía el paraíso terrenal, decía que siempre es más llevadero limpiar porquería en abstracto, la porquería anónima de la calle, que la mierda que producen unos seres concretos a los que a veces tienes una manía espantosa y que te están explotando miserablemente. Es una forma de verlo muy respetable también. (Lindo, 2005, p. 38)

Probablemente el tema que más se acerca a la problemática social, entendida como aquellas circunstancias que afectan especialmente a las clases trabajadoras, sea el del oficio que desempeñan Rosario y Milagros. Así lo han advertido críticas como María T. Pao (2014) en un interesante artículo donde analiza los paralelismos entre *Una palabra tuya* y la célebre serie para la televisión *Aída*, ambas ejemplos de retratos de la clase trabajadora en la ficción. Pues bien, a su juicio, en *Una palabra tuya* no hay cabida para la romantización del trabajo de barrendera por parte de Rosario. Lo vemos en las escenas donde describe las inmundicias que las personas dejan en las calles y que ellas han de recoger o en hallazgos más desagradables, como cadáveres de suicidas, colgados de un puente, o bebés abandonados (Pao, 2014, p. 503), pasajes que Ana Rodríguez Fischer (2006, p. 45) ha denominado, en un sentido peyorativo, «cuadros costumbristas».

Así asistimos a un retrato del entorno laboral que no está sacralizado, porque nos muestra cómo a ojos de la sociedad las barrenderas son invisibles (Servén, 2012, p. 363). Cuenta Rosario que uno de sus mayores temores, al principio, era que sus vecinas la descubrieran trabajando y le contaran a su madre que habían visto a su hija mayor barriendo las calles del barrio. Afortunadamente, pensó, le tocó el distrito de Pacífico, y contra todo pronóstico, se cruzó de frente con una de las vecinas. Sin embargo, no hizo el amago ni de mirarla a la cara, se dio cuenta de que, a nivel social, las barrenderas son invisibles, como si formaran parte del decorado urbano. Así lo narra la protagonista:

Me acuerdo que un día se me cruzó una de las amigas viudas de mi madre. Justo la misma portera que le había ido con el cuento hacía años de que me veía todos los días montándome en un taxi. Ésa. La vi venir cruzando la calle hacia mí y pensé, joder, joder, es que no me lo puedo creer, otra vez esta tía, será posible la persecución a la que me tiene sometida, esta portera se ha propuesto no dejarme vivir en paz la cabrona. Se acercaba hacia donde yo estaba, paralizada, apoyada en el cepillo. Hubiera jurado que me estaba mirando, porque tenía la cara del que va, pero cuál no sería mi sorpresa cuando veo que la mirada de la tía me traspasa, sigue andando, y me deja atrás. No me había reconocido. Se ve que ni se le pasó por la cabeza que aquella barrendera que había dentro de un traje verde fosforescente y que tenía un cepillo en la mano era la hija de su vecina Encarnación, la que siempre va en taxi. (Lindo, 2005, p. 35)

Tampoco aparece sometido a la ridiculización, pero la voz narrativa de Rosario indirectamente está dignificando su trabajo y el de sus compañeros al reflejar una suerte de camaradería dominada por sentimientos como «solidarity and companionship, but also jealousy, frustration, resentment, ambition, sadness, longing, illumination, and delight» (Pao, 2014, p. 505). Lo explica así la protagonista: «Si nos viera un extraño que no supiera las tensiones y los odios (o dejémoslo en rencores) que fluyen como una corriente subterránea entre nosotros diría que el nuestro es un ambiente de trabajo envidiable» (Lindo, 2005, p. 139). Sin embargo, y como bien lo apunta la protagonista al inicio de la cita, hay tensiones que radican en la cuestión del género. Explica Rosario que, a excepción de Morsa, que parece estar a medio camino entre los dos mundos, hombres y mujeres parecen ser dos grupos «inamovibles» en el ambiente de trabajo (Lindo, 2005, p. 140). Por la cercanía evidente al grupo de las mujeres, Rosario recoge en su monólogo interior muchas conversaciones que sus compañeras mantenían durante las largas jornadas de trabajo. Por ejemplo, Rosario recuerda cómo Teté reproducía el patrón de «mujer despedido», que «pone a parir al tío con el que acaba de cortar», que explica «hasta cómo tiene el tío la polla» (Lindo, 2005, p. 143). Hace la protagonista una suerte de análisis sociológico desde su propia perspectiva sobre los errores que cometen las mujeres en situaciones como la de Teté, especialmente en lo que se refiere a tratar de ridiculizar al hombre por el tamaño de su pene. Según Rosario, es injusto que se les eche en cara a los hombres su carencia de sensibilidad y luego algunas mujeres acaben reproduciendo comportamientos poco ejemplares:

Es algo que he observado ya en muchas mujeres, tanto rollo con el sentimiento, con el amor, tanto diferenciarse de la típica insensibilidad masculina y luego caemos en lo mismo, en el tamaño. Fue preguntarle esto, «¿es que para ti, Teté, el tamaño es tan importante? Para ti, Teté, ¿el tamaño fue importante desde el principio, desde que él se bajó los pantalones por primera vez en el servicio?, ¿a ti el tamaño te impidió tener satisfacción sexual en esos diez meses que has estado con él o has estado fingiendo diez meses ya que sabías desde que le viste al completo aquel primer día que aquella polla nunca podría hacerte feliz por mucho que él pusiera todo su empeño en hacerte disfrutar?». (Lindo, 2005, p. 149)

A propósito de ese tema de conversación, Rosario critica duramente las palabras de otra compañera, Menchu, que en un intento de ensalzar la valía femenina cargaba contra el colectivo gay, una teoría ante la que Rosario no solo se opone sino que además le parece ridícula. Según Menchu, la cuestión del tamaño del pene del hombre se había puesto de moda por lo que ella llama el auge de la homosexualidad:

Menchu, que dijo que el tamaño era lo de menos, y que a las mujeres nunca jamás les había importado semejante cosa pero que con el auge de la homosexualidad el tamaño

había cobrado una importancia inconcebible. Menchu decía que había que tener en cuenta que los homosexuales, al fin y al cabo, son hombres, y que igual que los hombres se dejan seducir por el tamaño de unas tetas o de un culo, porque tienen unos deseos mucho más primarios, el homosexual desea un miembro cuanto más grande mejor, y dada la importancia que en las dos últimas décadas había adquirido la cultura gay habíamos asumido, también nosotras, los sueños y deseos de la naturaleza masculina, que es infinitamente más primaria, menos sofisticada que la nuestra, dijo Menchu, las mujeres somos más reflexivas, más inteligentes, no forma parte de nuestro carácter ese razonamiento tan simple de cuanto más grande mejor. (Lindo, 2005, p. 150)

Tras esta digresión, muy relacionado con el oficio, y aunque no aparezca alusión al trasfondo político en la novela, la realidad sobre la que se construyen las vidas de estos personajes es la de las políticas neoliberales que, como explica David Becerra (2021, p. 51), privatizaron el servicio público de limpieza y externalizaron su gestión dando lugar a la precariedad absoluta. Sigue Becerra sosteniendo que el gran problema al que se enfrentan Rosario y Milagros tiene que ver con cómo ese trasfondo político y social influye en su propia identidad, pues será incluso más acuciante que en la infancia hallar su individualidad de manera plena y autónoma, y lo harán a través de una «salida psicologista» buceando en el pasado-interior para hallar una explicación a su malestar, conflictos que Becerra (2021, p. 52) considera estrechamente relacionados con «las relaciones sociales y de producción del capitalismo avanzado». Así, concluye el autor, *Una palabra tuya* se insertaría en una tendencia de la narrativa española sobre las problemáticas del «sujeto neoliberal», especialmente aquellas que tienen que ver con la construcción de una «individualidad libre y autónoma», que emparenta con aquella narrativa de finales del siglo XX marcada por «la ausencia de lo político» como *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás (1988), *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes (1989) o *Héroes* de Ray Loriga (1993) (Becerra, 2021, pp. 52-53).

Por supuesto, la elección del lenguaje de los personajes, cuyas voces, sostiene Lindo, poseen «un sonido particular», ejerce su propia influencia sobre el carácter social que tiene la novela (Morgado, 2005, p. 102). Se debe a que esas voces son el reflejo del registro sociolingüístico que Lindo plasma gracias a «un admirable sentido de la forma, y de una observación del habla y de la realidad tan precisas que refleja la vida con una complejidad narrativa prodigiosamente conseguida». Así lo explica Díez de Revenga (2012):

Y ya que de lenguaje hablamos hay que valorar muy positivamente la entrega de Elvira Lindo a la creación de sus criaturas a partir de su propia palabra, de su habla, de su idioma, registro totalmente actual desde el punto de vista sociolingüístico, que va mucho más allá de un deseo de reflejar la realidad, porque sirve este idioma para caracterizar no solo el nivel social de sus personajes, sino incluso su personalidad, su forma de ser, su ideología. (Díez de Revenga, 2012, p. 214).

Ricardo Senabre sin embargo considera también que podría ser un habla «perecedero», circunstancia que no ocurre con autores varones que, a juicio del crítico, están muy por encima de la pluma de Lindo:

La reproducción fiel del habla acaba interesando, a los pocos años, como testimonio de usos a veces ya periclitados, hasta convertirse en objeto de análisis para los estudiosos de la lengua. Para perdurar en la literatura, la obra debe ofrecer algo más. Bastará recordar los casos de *El Jarama*, de algunas novelas de Miguel Delibes –los *Diario de Lorenzo*, *el bedel cazador y emigrante*, o *Las guerras de nuestros antepasados*– o de los retratos de Alonso Zamora Vicente, todos ellos muestras ejemplares de reproducción, a veces casi magneto-fónica, del discurso oral. (Senabre, 2005, p. 17)

Asimismo carga contra un supuesto exceso de «motivos triviales» y una presunta «superficialidad», una característica que Senabre ve presente hasta la segunda mitad de la novela, tras el encuentro del bebé abandonado, dando lugar a un «desequilibrio entre la superficialidad psicológica de los personajes que invade toda la primera mitad de la novela y lo que sucederá después» (Senabre, 2005, p. 17).

Pero el motivo por el que Lindo elige estos registros, como explica en la entrevista para Paula Corroto (2005, p. 59), es «una cuestión de empatía personal por el sonido de la calle» donde consigue capturar su verdadera voz y no dejarla escapar, como apostilla Nuria Morgado (2005, p. 102).

Sin embargo, Ana Rodríguez Fischer carga duramente contra el lenguaje narrativo de *Una palabra tuya*, a su juicio impregnado de un feísmo que resulta «redundante» en pasajes como la operación de hemorroides del tío Cosme o el episodio en que es hallado por su encargada del hogar mientras se masturbaba. Pero más allá de eso, habla de un tono vulgar, de un humor cuestionable, de un exceso de sentimentalismo y de sermones pobres en reflexión, un abuso de la sintaxis simple y del estilo indirecto libre:

Si aligerase tanta carga de vulgaridad, comicidad de baja estrofa, escatología y sentimentalismo –y no es contradictorio–; si no sermonease (contra los progres o contra los jóvenes); si equilibrase el nivel rudimentario del estallido con algunas reflexiones más, por leves y esporádicas que siguieran siendo –hay algunas, y son de interés–, el tono del discurso, si bien no mejoraría, al menos sí variaría. [...] Y, sobre todo, si la autora, en su empeño por dar al monólogo del personaje el aire de la oralidad no abusase de la simplicidad sintáctica y del estilo indirecto libre (Rodríguez Fischer, 2006, p. 45)

Al margen de esta crítica, que junto con la de Senabre denostan la recreación del lenguaje oral en su visión elitista de «la buena literatura», especialistas como Ana Mancera (2009) sostienen que Lindo no reproduce el lenguaje oral espontáneo, sino que lo recrea, llegando a superar la mimesis en pos de la creación de un idiolecto concreto para cada personaje influido sin duda por su contexto social, por su sociolecto:

Y es que E. Lindo evita entrometerse en el soliloquio de su personaje, cuyo discurso parece desarrollarse a lo largo de toda la novela sin cortapisas ni control externo alguno –si bien, lógicamente, se trata de una impresión ficticia-. Es la propia protagonista la que va desgranando en primera persona los entresijos de la relación con su familia, o los desencuentros con su mejor amiga. [...] Tales representaciones de la lengua hablada en la narrativa contemporánea constituyen experimentos con los que el autor trata de trascender la simple mimesis para adecuarse a la finalidad última de la literatura, que no es otra que la de crear mundos posibles (Mancera Rueda, 2009, pp. 433-434)

Y, como no podía ser de otra forma, el humor está presente en esta historia trágica, precisamente en ese uso del lenguaje coloquial «rico en madrileñismos y en expresiones y frases de la gente del pueblo» que ayudan a aligerar un «tema existencial» sobre «la amargura y la soledad», lo cual es según Elena Martínez (2006, p. 146) un gran acierto por parte de la autora.

8. Confrontación entre dos figuras auxiliadoras: Religión vs. Psiquiatría

Debemos terminar este capítulo subrayando que para Elvira Lindo los personajes no tienen por qué ser ideológica y moralmente similares a su creadora, ya que la creación de una protagonista, como Rosario, tan profundamente religiosa, suscitó el debate en torno a la posible religiosidad de Lindo (MemorANDA, 2005).

Puntualizado este detalle, la presencia de la religión se advierte ya desde el propio paratexto, tanto en el título, que es una frase del Evangelio, como la cita de *El Libro de Job* que introduce la novela, de radical importancia, pues nos advierte de la «gravedad medida» y el «calado introspectivo» que tendrá la narración (Ayala-Dip, 2005). De igual forma, una vez finalizada la novela, se podrá entender que ese extracto representaba muy bien los sentimientos de incompreensión vital, resentimiento hacia la madre e insatisfacción, como propone la autora (MemorANDA, 2005). Aparte de esa referencia en el paratexto, hay un guiño metaliterario a un cuento moralista que Rosario leía en la infancia e influyó enormemente en su educación religiosa. Nos referimos al cuento de *Pollyana*, cuya enseñanza moral se basaba en el agradecimiento a Dios por las adversidades que la vida interpone en el camino de las personas ya que así forjan un espíritu resiliente. Recibió ese libro como regalo de Reyes cuando tenía diez años y ya desde ese momento tuvo una visión de la religión diferente a la de su madre. Mientras Encarnación valoraba esa enseñanza moral, Rosario consideraba que su madre era hipócrita, ya que si las pruebas de Dios caían sobre su familia, ni mucho menos las encaraba con ese espíritu de resiliencia y complacencia cristiana:

Para ser exactos, le gustaba la teórica: esa niña, la felicidad que provoca el saber resignarse, la superación de contratiempos. Pero en la práctica, ya lo ves, en la práctica mi madre no quería verme limpiando. Los beatos siempre andan en el terreno de la especulación. Ah, la vida real ya es otra cosa. ¿Qué hubiera pasado si yo le hubiera dicho: madre, mira a tu hija, soy barrendera, soy marmota municipal, así me gano la vida y así creo que me la voy a ganar hasta que me jubile? Madre, ¿ahora qué me dices?, ¿no crees que éste es el momento de poner en la práctica el juego de la alegría de Pollyana? Me puedo imaginar perfectamente cuál hubiera sido su reacción, ay, hija mía, no seas cruel conmigo, no me castigues, por qué me dices esas cosas. Conclusión: mi madre no se hubiera conformado con las muletas, como no se conformó con que yo no fuera más que tres meses a la universidad, igual que no quería que sus vecinas me vieran en paro, igual que nunca quiso que me vieran con la monstrea Milagros. (Lindo, 2005, pp. 48-49)

Incluso la hipocresía a la hora de acercarse a Dios está presente en personajes como Milagros, que no demuestran en ningún momento ser creyentes, pero repentinamente se consideran las más beatas cuando creen que un deseo les ha sido concedido. Katalin Kulin interpreta este tipo de experiencias como una manera de ironizar sobre esas creencias religiosas:

La ironía es evidente. La fe de Milagros que se conecta con el Cristo fosforescente, de extremado mal gusto, no puede tomarse en serio. Rosario no deja de atribuir esa repentina religiosidad de Milagros a una más de sus boberías. (Kulin, 2006, p. 203)

Pero es en el personaje de Rosario donde vemos una creencia mucho más firme. Rosario se significa, se define como una mujer creyente, pero su relación con Dios se basa constantemente, más que en la adoración, en el reproche por lo poco generoso que ha sido con ella, como vemos en esta cita:

Sí, creo en Dios. No veo por qué, no me importa volver a repetirlo, eso tiene que ser incompatible con todo lo que he dicho. Creo en Dios, hablo con él y muchas veces le he preguntado: por qué a mí. Y me ha costado muchos años encontrar la respuesta. Creo que la he encontrado. (Lindo, 2005, p. 47)

La religiosidad de Rosario se manifiesta, por ejemplo, en su firme creencia en la existencia del alma y en la reencarnación. En un pasaje de la novela, Rosario recuerda un día de trabajo y lo narra como si se tratara de una crónica. Ese día se produce el hallazgo

de un hombre muerto en el lago del parque del Retiro cuyo cadáver estaba siendo devorado por las carpas. Rosario no comprendía cómo sus compañeros podían ver aquellos escenarios con naturalidad, ya que lo lógico sería que sintieran piedad por esa persona porque aún conservan la energía del alma:

Porque está demostrado que el alma tarda un tiempo, al menos un día, en abandonar el cuerpo de un ser vivo, hasta que el cuerpo físico pierde el último punto de calor en las entrañas, y quién sabe de quién es el alma que está en los ojos de un pájaro, o quién fue el ser humano que se reencarnó en ese perro muerto que hay en medio de la calle y que tú empujas con el cepillo. Yo, desde luego, mientras no se demuestre lo contrario, creo en la reencarnación. (Lindo, 2005, p. 37)

Su manera de creer en Dios encuentra puntos en conflicto con la creencia que su madre manifiesta. Rosario huye de la «resignación cristiana» de su madre y además posee un punto de vista que, a ojos de Encarnación, era incompatible con la creencia, como es la cuestión de la justicia social. Rosario, por su parte, sí considera que ambas creencias puedan convivir en una misma persona, y menciona la palabra ‘marxismo’ sin ningún tipo de reparo y para escandalizar a su madre, probablemente por la demonización a la que se sometió a toda corriente marxista, comunista o izquierdista, durante los años de la dictadura en los que ella desarrolló gran parte de su vida:

Ella decía que mis creencias eran incompatibles con la palabra de Dios, que Dios nos manda pruebas y que hay que intentar superarlas y que en ese afán se puede encontrar también la felicidad. Y yo le decía que desde hacía tiempo se sabía que marxismo y religión eran compatibles. Y es extraordinario que aunque mi madre notenía ninguna noción del marxismo, era escucharme decir eso y echarse a llorar. Nunca llegué a entender por qué. (Lindo, 2005, pp. 46-47)

Lo más interesante en torno a la cuestión de la religiosidad y la psiquiatría es la manera en que, en un mismo artefacto narrativo, Lindo confronta la figura del sacerdote con la del psiquiatra. Explica Díez de Revenga (2012) que la autora trae a primera línea de batalla dos figuras auxiliares que culturalmente se encuentran en las antípodas: «Si se dice que el psiquiatra ha sustituido en el mundo actual al confesor, Elvira Lindo lo salva haciendo comparecer a ambos, sucesivamente, en la novela para intentar dar una solución imposible al problema clínico y mental de Rosario» (Díez de Revenga, 2012, p. 211).

Sobre ello se detiene en profundidad Sagnes-Alem (2009), que analiza la manera en que Rosario necesitaba realizar un recorrido simbólico análogo al tratamiento psiquiátrico y a la confesión con el párroco antes de narrar su propia historia: «Le roman ménage des effets de surprise mais la logique diégétique permet d’imaginer qu’il aura fallu à Rosario un cheminement symbolique, analogique avec la cure psychanalytique, avant d’arriver à mettre en mots, à assumer la relation de l’indicible» (Sagnes-Alem, 2009, p. 250).

Vemos cómo estos dos personajes están sometidos completamente a la sátira. Mientras que las explicaciones que recibe por parte del psiquiatra no la convencen, las del párroco no surten efecto positivo alguno. Pero en el diálogo entre el médico y ella, repleto de ironía y humor, el psiquiatra se erige como un personaje hueco, caricaturizado, mientras que el cura se torna un personaje malévolo que solo le transmite sentimientos de culpa e incomprensión. Ante estos intentos fracasados de hallar ayuda, Rosario toma las riendas de su introspección (Sagnes-Alem, 2009, pp. 255-256).

Desde que Encarnación murió, Rosario aseguraba sentir la presencia de su madre en casa y se preguntaba si realmente querría decirle o reprocharle algo, se planteaba si

había hecho lo correcto con ella en su velatorio y el entierro, se cuestionó una y otra vez si la había cuidado como precisaba o si había percibido, en su demencia, la necesidad que tenía de que muriera para quitarse de encima esa carga. Así, Rosario acabó acudiendo a la consulta del psiquiatra privado, al que llama doctor «Nosecómo», porque cree que éste le prestará más atención que el profesional de la sanidad pública, ya que «aquel individuo que llevaba toda la mañana atendiendo a drogadictos mentirosos y amas de casa ludópatas» no supo abordar su situación o, directamente, no la consideró importante (Lindo, 2005, pp. 102-103).

Ella quería que el profesional le diera la razón a sus teorías, según las cuales los sucesos extraños que estaban ocurriendo en su casa eran manifestaciones paranormales de su madre, desde el más allá, para vengarse de ella. Le cuenta los secretos más oscuros de su mente porque, como reza la leyenda popular, los psicólogos y los psiquiatras son personas incapaces de juzgar a quien tienen delante. Sin embargo, contra todo pronóstico, Rosario observa cómo «el hombre puso una cara de preocupación, un gesto raro, que a mí me inquietó profundamente», y cuenta que se vio en la necesidad de «convencer al tío de que yo estaba en mis cabales» (Lindo, 2005, p. 104). Así, temiendo que el propósito del psiquiatra fuera únicamente diagnosticarla de algún tipo de trastorno, Rosario redirigió la conversación hacia el motivo verdadero de su consulta, que no era otro sino un problema «de índole moral» (Lindo, 2005, p. 103). Le preguntó directamente si él era creyente, aunque él quería hacerle ver que sus síntomas eran los comunes en una persona que ha pasado largo tiempo cuidando a un enfermo terminal. Ante la actitud esquiva del psiquiatra hacia esa pregunta y la respuesta, junto con las recetas de «Seropram» e «Idalprem», Rosario abandona la consulta decepcionada, sin hallar una solución al problema de las apariciones de su madre, cosa que no comprende porque entregó su vida a obedecer sus órdenes:

Rosario, me dijo, y entonces levantó la vista del papel y me miró a los ojos, si yo fuera su amigo, no un psiquiatra en una consulta, no, si yo fuera su amigo le diría que no hay nadie, ningún espíritu en su casa, que lo más sensato, lo más saludable sería que saliera usted un tiempo de allí, que se perdonara, desde un punto de vista cristiano también si quiere, por todo lo que ha hecho, que pensara que la vida ha sido con usted lo suficientemente dura como para dejar huellas traumáticas, y que en el corazón, por emplear una palabra común, quedan heridas, igual que quedan en los huesos o en la piel después de un golpe, y usted tiene que estar atenta a esas heridas, tiene que mimarse, y si tiene amigos o familia, dejar que la mimen, y ahora, desde mi posición de psiquiatra, le puedo mandar una medicación, unantidepresivo que puede tomarse por la mañana, y un relajante para dormir, esto, a mi entender, le vendría a usted fenomenal, y dentro de un mes viene y me cuenta. El tiempo también cura, el tiempo y la química, tal vez si combinamos el efecto beneficioso del tiempo con el de ciertos componentes químicos sienta usted una notable mejoría, si no fuera así, si usted sigue sintiendo la angustia que ahora siente, porque creo que lo que usted sufre es una angustia insoportable, tendríamos que hablar de una terapia, de una ayuda semanal. (Lindo, 2005, p. 107)

Decide ir caminando a casa, y en el trayecto pasa por delante de la parroquia a la que acudía su madre. Entra atraída por alguna razón que no supo verbalizar y mantiene una conversación con el padre Lorenzo. Le cuenta todas las reticencias que el psiquiatra ha tenido para llevar su caso y sin poder contenerse le confiesa al párroco todas las acciones inmorales que hizo durante los últimos momentos de su madre buscando la absolución para así vivir tranquila. Y, sin embargo, no obtiene la absolución, sino que avivó aún más su sentimiento de culpa: «Por mucho que quisiera ser simplemente Lorenzo, el padre

Lorenzo era un cura acusador, como tantos otros. Por eso hablo directamente con Dios, porque Dios no me da tantos problemas como sus intermediarios» (Lindo, 2005, p. 122).

Vistas estas cuestiones, Sagnes-Alem (2009, p. 254) señala que la novela de Lindo es un ejemplo de narrativa posterior al auge del psicoanálisis, dado que los autores que han vivido bajo el influjo cultural de las teorías freudianas han dotado a sus personajes de un vocabulario y unos comportamientos que previamente eran narrados como algo intuitivo, sin una terminología que, aunque especializada en sus orígenes, ha calado en el lenguaje popular.

Finalmente, subrayamos también las palabras de Ayala-Dip (2005) en cuya crítica propone la clasificación de esta novela no como religiosa, sino que el tono, por sobresaliente que sea la presencia de la religiosidad, es más bien espiritual, y con él es posible narrar aspectos inverosímiles, como las supuestas apariciones del fantasma de su madre en sueños. Así, Ayala-Dip emparenta *Una palabra tuya* con *Misericordia* de Galdós, una novela perteneciente a su llamado «ciclo espiritual»:

Dicha inverosimilitud no es un defecto de construcción sino precisamente todo lo contrario. Los fantasmas que ve Rosario, en concreto el fantasma de su madre después de muerta, la regla que nunca le vino a Milagros, el bebé que encuentran en un contenedor y que Milagros se lleva a su casa para cuidarlo como si fuera el hijo esperado, el Hijo. No quiero insinuar religiosidad, sino espiritualidad. (Ayala-Dip, 2005)

La joven madre y el hijo superhéroe en *Lo que me queda por vivir*

1. Ir al cine un miércoles por la noche y cantar un bolero en el despacho amarillo

1.1. Antonia y Gabi en el Madrid de los ochenta

El 7 de septiembre de 2010, la editorial Seix Barral publica la cuarta novela para adultos de Elvira Lindo, *Lo que me queda por vivir*. Cuenta la historia de Antonia, una guionista que ronda los cuarenta y poco años, vive en Nueva York con su marido y recuerda un pasado no muy remoto, en torno a unos quince años atrás, donde se ve a sí misma en el Madrid de los ochenta tratando de sobrevivir al tiempo que cría a Gabi, su hijo pequeño, tras divorciarse de Alberto, su primer marido. Antonia nos habla en primera persona, a través de un monólogo interior y a lo largo de ocho capítulos, de temas como las relaciones laborales, los desencantos amorosos, la orfandad materna, la relación con su hijo, la reconstrucción de la infancia y la juventud. Tal y como Muñoz Molina escribió en una reseña publicada tres días antes de que la novela llegara a las librerías, en cada capítulo hay contenida «una unidad de experiencia», y leídos en conjunto se configura «el relato de un aprendizaje»:

[...] la maternidad, la orfandad, el presente de Madrid, el paraíso de la infancia, sometido al descrédito del paso del tiempo y la pérdida de las ilusiones, el pozo del dolor, la tentación del naufragio sin regreso, la intimidad sobrenatural y en cuerpo y alma de la madre y el hijo, el sufrimiento del amor y el recelo ante el amor no solicitado, la comedia de la vida. (Muñoz Molina, 2010)

A través de ese relato en una primera persona retrospectiva, Antonia, en términos narratológicos (Valles Calatrava, 2002, p. 251), nos habla de sí misma, empleando lo que se conoce como «autocaracterización», y de los personajes que intervienen en su experiencia vital por medio de la técnica de «heterocaracterización», actantes que han sido considerados por la crítica como «unos seres humanos de riquísima idiosincrasia y no menos rica expresión literaria» (Delgado, 2010). Encontraremos diversas tipologías de personajes donde cobran una especial relevancia los femeninos y el personaje del niño pequeño que tan aclamado ha sido por parte de la crítica. Numerosos saltos en el tiempo y paisajes construidos con gran verosimilitud configuran el marco espacial y temporal de una época concreta de la historia de España que merecerán un estudio pormenorizado.

Lindo retrata aquí la vida en Madrid en los convulsos años ochenta a cargo de un niño pequeño, recién separada, el desamor ante la infidelidad, la pérdida de la autoestima y la vitalidad, la ternura de una relación maternofilial distinta a la común, el recuerdo de

la figura materna ausente por una muerte temprana, la infancia en Valdemún que contrasta con la vida urbana con la vida rural, la figura de la tía soltera que hace las funciones de madre, el trabajo en un espacio tan moderno como era la radio en los años de la recién estrenada democracia y el contraste con el halo de cutrería que se vivía en la televisión privada de los noventa, los reencuentros con viejos amigos, la experiencia del aborto y del intento de suicidio, y la superación del trauma de la orfandad. Así podríamos resumir la acción narrativa que encontramos en *Lo que me queda por vivir*, pero veamos antes una breve síntesis del argumento capítulo a capítulo.

La novela se abre con el recuerdo de la narradora reuniéndose con Marga en el Café Lyon. En este primer capítulo, «Lo sabe» (pp. 11-27), Antonia quiere averiguar si durante su estancia en Málaga, donde trabajó un año como locutora de radio tras haber aprobado una oposición, Alberto le ha sido infiel con esta amiga. A continuación, en «Mañana de sábado» (pp. 29-89), Antonia reconstruye el relato de una jornada matutina de sábado en la que ha de salir a comprar. Dejar a Gabi solo en casa propicia la reconstrucción de la psicología infantil de su hijo, algo distinta a la del resto de niños, y la propia revisión de su papel como madre, muy alejado del modelo tradicional de la madre abnegada y extremadamente protectora. Descubrimos así la peculiar y tierna relación que tienen madre e hijo, donde prevalece, aparte del amor, un sentimiento de dependencia mutua, de necesidad de que el uno salve a la otra, y viceversa. Vemos la importancia que cobra en ese vínculo la música. En el despacho amarillo, en el que Antonia escribe sus guiones para la radio, canta y baila con su hijo tanto canciones infantiles como temas desgarradores que, desde bien pequeño, ponen a Gabi en alerta de que a su madre le aqueja un mal muy profundo. Sale a relucir la figura fantasmagórica de la madre de Antonia y empezamos a comprender que su necesidad de amor, de cariño, a pesar de que en ocasiones le hiere, se debe al trauma aún no superado de la muerte de su madre cuando ella era una adolescente de dieciséis años. El recuerdo materno no solo vive en la mente de la protagonista, sino que también cobra protagonismo en la rememoración del día de su boda, cuando es vista por las mujeres del pueblo materno como una eterna huérfana, lo mismo que en el barrio donde Antonia vive y sale a comprar. Su demora por haber perdido la noción del tiempo en una corsetería donde se prueba un conjunto de lencería da pie a que el niño llame al padre y el capítulo se cierre con un matrimonio roto que, sin embargo, mantiene viva la llama en Antonia ante los vaivenes de Alberto y las promesas incumplidas de que, algún día, volvería con ella, ante las mentiras complacientes de que en realidad se arrepentía de haberla dejado.

El tercer capítulo, «¿Te acuerdas de cuando te perdiste?» (pp. 91-142), nos trae la evocación de la tía Celia, hermana soltera de su madre, durante unas fiestas de agosto en las que Antonia fue a visitarla a Valdemún, pueblo ficticio basado en Ademuz, como veremos en las próximas páginas, y llevó a Gabi para que pasara con ella unos días en el paraíso de su infancia. Así, asistimos al tierno relato de los años infantiles en que Antonia pasaba las vacaciones de verano en el pueblo, al recuerdo de la forma de vida de la tía Celia, de la amiga Marisol cuyo fin prematuro nos devuelve la idea a veces ignorada de cómo puede truncarse la vida y también el recuerdo del entierro de su madre en el cementerio del pueblo. En «El chico» (pp. 143-180), capítulo cuarto, Antonia se reencuentra con un viejo amigo de la infancia, Javier Comesaña, al que llamaban Jabato, en la radio. Ella, guionista, y él, técnico de sonido. Allí comienza una aventura amorosa que concluye el día en que Antonia acude, acompañada por Jabato, a una clínica para abortar. El posible

padre no se conoce, pues si bien queda claro que Jabato y ella mantienen relaciones sexuales, no se niega que en ese vínculo tóxico entre Antonia y Alberto aún perduren los encuentros sexuales esporádicos, o incluso de un tercero.

El quinto capítulo, «Vispera de Reyes» (pp. 181-206), revela la importancia que tiene para Antonia la independencia económica, especialmente por parte de su madre, quien siempre la instó a que fuera autosuficiente, que no dependiera de nadie, porque ahí encontraría su libertad. Durante la rememoración de un almuerzo en una marisquería con su extravagante padre, que tanto se jacta del dinero que gana su hija, y un compañero de trabajo de él, Antonia narra el ambiente en su nuevo trabajo como guionista en la televisión privada. Si bien no se siente especialmente orgullosa de los textos que allí escribe y asiste a la extinción de sus veleidades literarias, lo cierto es que ese oficio le proporciona un sustento económico que le permite vivir con holgura. No obstante, el ambiente masculino y machista en ocasiones la pone contra las cuerdas y habrá de alzar la voz para ser tenida en cuenta, para ser escuchada y reivindicar lo que es suyo. A continuación, en «Una pequeña derrota» (pp. 207-230), Antonia rememora un día en que acude de nuevo a la radio y ve a Jabato, a quien le había perdido la pista desde aquel día en que la acompañó a abortar. Aquí, la voz de Jabato se apropia de la narración, y le demostrará a Antonia que su comportamiento no siempre fue ejemplar, que si ella se sentía distinta en el mundo que habitaba, él también compartió ese sentimiento, entre otras cosas, porque ella le hizo sentir así. Descubrimos la historia trágica y de superación personal de un niño, hijo no reconocido de un hombre ausente con dos familias y de una mujer que, como podía, proporcionaba el sustento económico con trabajos precarios, que aprende un oficio gracias al gurú de los sucesos paranormales de la época, Martín Ramos, que ayudó a Jabato para que consiguiera un trabajo en su programa de radio.

En el séptimo capítulo, «El huevo Kinder» (pp. 231-241) –origen de la novela–, queda claro que el interlocutor al que Antonia se dirige es su hijo Gabi. Lo hace desde su presente, desde Nueva York, donde recuerda un miércoles, en el que para evitar cogerle el teléfono a Alberto, salió despavorida de casa y llevó al niño a la sesión de cine de las diez y media de la noche en la Gran Vía. Este tierno relato, elogiado por críticas como Rosa Montero, ofrece un emocionante retrato de la relación maternofilial, de la ternura y la protección que ambos personajes se profesan, incluso del paisaje de un Madrid céntrico que no era el que hoy conocemos, el del lumpen de los años ochenta, dominado por el impacto de la droga y la prostitución.

Por último, Antonia ya habla en su presente neoyorquino y viajará en los próximos días a Madrid. Sin embargo, algo le preocupa, y es que ha descubierto, gracias a su amigo Jabato y a Gloria, su esposa, que Gabi deambula solitario por el centro de Madrid durante su horario universitario. Así, y tras recibir un regalo de una amiga de sus años infantiles cuando vivía a orillas de un pantano, recuerda que ese sentimiento de tristeza que ella cree que ahora tiene Gabi, la desesperanza y la pérdida de sentido, la llevó a cometer un intento de suicidio. Lo relata con gran crudeza, con gran verosimilitud, sin caer en la romantización. Pero, afortunadamente, asistimos a la sanación de la protagonista, que reconoce en su tristeza y en la necesidad de afecto la herida aún no cerrada de la muerte de su madre y el lector respira aliviado porque entonces comprende que tanto el título de la novela como el de este último capítulo, «Lo que me queda por vivir» (pp. 243-267), alberga esperanza para la protagonista. Antonia contraería de nuevo matrimonio, cerraría sus heridas, se reencontraría con Gabi en Madrid y, fundidos en un abrazo, entenderá que nada grave aqueja al hijo que tanto la protegió y que ahora ella necesita amparar. Y así finaliza esta novela:

Tomo la cabeza de Gabi con mis manos y acerco su mejilla a la mía, detrás de esa barba rala que le está brotando siento la suavidad de su mejilla, aún de cualidad infantil, y su olor, el mismo de siempre pero un poco más profundo, más adulto. Ahora le miro a los ojos, le miro intensamente a los ojos, me dice: «Anda, no llores», y presiento, lo sé, que sea lo que sea lo que anda por esa cabeza, está salvado, salvado, y yo con él, porque de su salvación depende la mía. (Lindo, 2010a, p. 267)

1.2. La sorpresa del huevo Kinder: el cuento que se convirtió en novela

El origen de *Lo que me queda por vivir* se gestó en un cuento que Elvira Lindo escribió en el año 2006, cuando vivía en Nueva York durante la mitad del año, al que tituló «El huevo Kinder», basado en un recuerdo muy personal de sus años como madre joven en el Madrid de los ochenta. No solo podemos conocer esta información gracias a las entrevistas que Lindo concedió durante los meses de promoción de la novela en 2010, sino que también ese mismo año escribe un ensayo de corte autobiográfico como consecuencia, muy probablemente, de la deriva que toma la crítica literaria con respecto al tema de la escritura autobiográfica, aspecto con el que los críticos se obsesionaron relegando a un segundo plano otros asuntos más relevantes de la novela. En cualquier caso, gracias a ese texto conocemos de dónde viene la historia de Antonia y Gabi:

Una de esas tardes de invierno de Manhattan que se vuelven negras antes de que las agujas marquen las cinco, yo me encontraba refugiada en un apartamento del Upper East. Andaba aquellos días añorando a rabiarse la luz seca y roja que planea sobre los tejados de Madrid. Con ese estado de ánimo me puse a escribir un relato. Más que un relato, evoqué un recuerdo: una madre joven, parecida a quien yo fui, recorría la gran Vía con un niño de cuatro años de la mano, idéntico a quien fue mi hijo. Iban a la última sesión de cine en un día de diario. Eran los años ochenta y en esa arteria imponente diseñada para modernizar la ciudad reinaba el lumpen. Yonquis, mendigos, putas. (Lindo, 2010b, p. 75)

Explicaba Lindo a Monserrat Rodríguez (2010) en la entrevista radiofónica para el programa *A vivir que son dos días* (Cadena SER) que este relato está escrito «a la medida de un cuento tradicional», en el que una madre joven y su pequeño hijo se convierten en una suerte de «hermanos» que se protegen mutuamente al estilo de Hansel y Gretel, solo que en lugar de salvarse de una bruja en el bosque, han de guardarse las espaldas en un entorno, como es la ciudad, que también se vuelve hostil para ellos. La propia narradora, en ese pasaje de la novela, se comparará a ella y a su hijo con estas figuras de los cuentos tradicionales alemanes adaptado por los hermanos Grimm:

Hansel y Gretel en el bosque urbano de los ochenta; madre e hijo que, a cuenta de la inmadurez de la madre, vuelven a ser los dos hermanos de la narración clásica, de los cuales sólo uno, la madre, yo, es consciente de que están perdidos. [...] Hansel y Gretel distanciados por la edad y la estatura, pero igualados por una vulnerabilidad, propia de la infancia en tu caso, patológica en el mío. (Lindo, 2010a, pp. 236-238)

De hecho, veremos más adelante cómo la escritora Rosa Montero (2010) se aventura a catalogar la novela como un compendio de cuentos, y quizá pudiera interpretarse de tal manera ya que la estructura, la extensión y la narración en sí del texto primigenio se forjaron bajo los parámetros del género cuentístico. Tan solo hemos de remitirnos a la definición que da Enrique Anderson Imbert en *Teoría y técnica del cuento* (2007):

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa, que por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas– conste de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas

para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Anderson, 2007, p. 40)

Además, Cristina Bartolomé Porcar (2009) recoge en su tesis doctoral las características del género del cuento a partir de los postulados de sus principales teóricos, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar y Horacio Quiroga, y trae a colación unas características que comparte el relato «El huevo Kinder» y los siete capítulos restantes de *Lo que me queda por vivir*. Apunta Bartolomé (2009, pp. 112-121), en *El cuento español (1991-2000) (aportación a su poética)*, que entre esos rasgos se encuentra la brevedad defendida por Cortázar, junto con la economía del lenguaje, la intensidad y el efecto creado a lo largo de la narración hasta desembocar en un final sorprendente, la libertad temática y la escasa evolución psicológica de los personajes, características que se dan en el cuento que originaría *Lo que me queda por vivir*. Incluso la cuestión de la autorreferencialidad no escapa a las consideraciones de este género, pues explica Bartolomé (2009, p. 117) que existen distintos modelos de ficcionalidad en el cuento que no están exentas de ser confundidas con la realidad de quien lo escribe.

Elvira Lindo era consciente de que «esas líneas constituían el germen de algo», y una vez estuvo escrito, se lo dio a leer a únicamente a dos lectores, su marido, Antonio Muñoz Molina, y su hijo, Miguel, que le proporcionaron el impulso necesario para embarcarse tiempo después en la escritura de lo que sería *Lo que me queda por vivir*, ya que en un primer momento evitó profundizar en la historia pues «no encontraba la manera de hacerlo sin miedo» (Castilla, 2010).

1.3. «Lo que me queda por vivir será en sonrisas», el bolero de Omara Portuondo que inspiró a Elvira Lindo

La música tiene una presencia muy notable en esta novela. La narradora recordará canciones de su juventud, boleros que escuchaba cantar a su madre, o canciones infantiles que entonaban Gabi y ella en el despacho amarillo. Pero la primera referencia musical ya la podemos observar incluso antes de abrir la novela. La influencia de la cultura popular en *Lo que me queda por vivir* no solo se manifiesta a través de la incorporación de una serie de elementos que reflejan el sentir de una época, los cuales veremos más adelante en el apartado dedicado al marco espaciotemporal en el que se desarrolla, sino que está presente tanto en el título del cuento primigenio con la alusión al huevo Kinder, como en el de la novela, porque el nombre que Lindo da a su obra rinde homenaje al célebre bolero homónimo de la cantante cubana Omara Portuondo¹⁴³, que descubrió cuando atravesaba el ecuador de la escritura. Lindo lo eligió porque, como su texto literario, el bolero encierra la idea de que «la vida de una persona tiene muchas vidas dentro» (Rodríguez, 2010).

Precisamente, el verso «Lo que me queda por vivir será en sonrisas» resume de algún modo lo que le sucederá a Antonia una vez haya encontrado cierta serenidad vital. Por tanto, Lindo interpreta ese título como la concesión de la esperanza y la invitación al lector a que desee para Antonia algo mucho mejor que la porción de vida narrada a lo largo de estas páginas. Así lo explica la autora: «el título para mí es como una especie de suspiro de alivio y la confirmación de que las personas aprendemos a vivir» (Moyano, 2010, p. 24).

¹⁴³ El bolero, compuesto por el compositor cubano Alberto Mora Vorúa, apareció en el álbum *Y tal vez que* Portuondo publicó en 1981. Y el 30 de septiembre de 2010, durante la presentación de *Lo que me queda por vivir* en el Ateneo de Madrid, Miguel Poveda interpretó para Lindo y los asistentes al acto el bolero que puede escucharse a través del siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=OKmw7OaxM4>.

2. «Juro que si hubiese querido escribir unas memorias, lo habría hecho»: el eterno debate en torno a lo autobiográfico

Si en algo se ha puesto de acuerdo la crítica es en señalar el componente autobiográfico que alberga *Lo que me queda por vivir*. Y a propósito de ello asistimos al debate sobre el mérito literario de Lindo por llevar aspectos de su biografía a la literatura y de una discusión terminológica a la hora de encasillar la novela en un género literario concreto. Aunque Amelia Castilla (2010) valora muy positivamente *Lo que me queda por vivir* precisamente por sus rasgos autobiográficos, y en concreto por el matiz más verdadero de la novela, la voz de Antonia, lo cierto es que esta polémica ha ensombrecido en cierto modo otros aspectos muy relevantes. Reseñas, críticas literarias y entrevistas han girado en torno a esta cuestión, aunque también es cierto que el tema del autobiografismo no interesa a toda la crítica. Un claro ejemplo se da en Juan Cruz (2010), que se desmarca de la tónica habitual por desentrañar los rastros de la vida de la autora, aunque diga que la novela nace «de la autenticidad, de las rasgaduras de los testimonios», pero no le parece de mayor interés si hay en el trasfondo una biografía o no. A esta corriente se suma también Díez de Revenga (2012, p. 164), quien considera que la correlación de la historia con la vida de la autora «no tiene mayor importancia».

La primera aclaración de la autora sobre cuánto de autobiográfico hay en su novela la encontramos en la entrevista de Amelia Castilla (2010), donde Lindo explica que uno de los componentes más autorreferenciales es la elección de la voz narrativa: «Quería que fuera mi voz, que el libro tuviera autenticidad y que el lector sintiera que se trataba de algo verdadero» (Castilla, 2010). Es más, en el texto ensayístico que escribe la autora, reconoce que «esta novela no es como otras» anteriores que ha publicado, ya que la voz narrativa en este caso no es una invención, sino que es su voz propia: «me he dejado llevar por la mía, porque pensé que para que la historia alcanzara su objetivo debía poseer el tono de una confesión», sin rabias ni resentimientos, sino con la perspectiva que da la madurez (Lindo, 2010b, p. 75).

En cualquier caso, la autora sostiene que aunque Antonia y ella presenten similitudes, como la voz, los sentimientos de la juventud, la época de la radio, o la presencia de la muerte y la orfandad, lo más autorreferencial que hay es el personaje de Gabi, que está basado en su hijo Miguel cuando era pequeño:

El personaje que tiene más similitud con la vida real es el del niño (Gabi), ya que buscaba un personaje que tuviera entidad, personalidad y que al mismo tiempo interviniera en la vida de los adultos. Tuve la suerte de haber sido madre y haber tenido un buen modelo al que seguir. (Moyano, 2010, p. 26)

Esa materia prima que construye la narración es la de unos recuerdos ubicados en un marco espacio-temporal muy concreto: «Claro que mis recuerdos tiene mucho peso, retrato un Madrid que yo conocí y viví muy activamente, conozco el paisaje y el momento a la perfección», decía la escritora (Gardeu, 2010). Pero esas temáticas que críticos como Alejandro Gándara (2010) vinculan con la intimidad de la autora son positivamente valoradas porque son expresadas «sin alardes ni aspavientos», como vemos en el relato sobre «el trabajo, el dinero, los afectos, las ataduras inconscientes, las prisiones mentales» que Lindo consigue abordar, según Sergi Doria (2010), «sin autocomplacencia».

Sí habrá un tema vinculado con la construcción del espacio narrativo que tiene mucho que ver con la vida de Lindo. Nos referimos a la recreación literaria que hace de

su pueblo de la infancia, Ademuz, de donde era su madre. Díez de Revenga (2012, p. 166) sostiene que en la parte titulada «¿Te acuerdas de cuando te perdiste?» asistimos a «la reconstrucción en un espléndido capítulo de la vida veraniega, en plena infancia de Antonia». A este lugar de la comunidad valenciana lo llama Valdemún, tal y como Antonio Muñoz Molina tituló el quinto capítulo de *Sefarad* (2001) –en la primera edición se llamaba «Ademuz»– que, precisamente, transcurre en un enclave geográfico idéntico al que retrataría diez años después Lindo. Aunque lo veremos más adelante, en el relato de Muñoz Molina, la voz narrativa recrea la infancia de su esposa en Valdemún, donde asisten para enterrar a la tía de ella que ha fallecido de cáncer:

Hay un pequeño detalle en el libro, el pueblo se llama Ademuz y es el título de un capítulo de Antonio en *Sefarad*. Le dije –mira, he puesto el mismo nombre–, y fue él quien me pidió que no lo cambiara porque era una forma de que conectáramos los dos. Además, el pueblo que tenemos en la cabeza es el mismo y la tía que sirve de inspiración es la misma. En su narración está muerta y en mi caso la estoy recordando viva. Me pareció bonita esa conexión entre nuestros libros. (Moyano, 2010, p. 26)

Ahora bien, aunque se ha aludido en algún texto a una suerte de indefinición del género de *Lo que me queda por vivir* (Clarín, 2011), lo cierto es que la crítica ha insistido en incluir la historia de Antonia en el género autobiográfico, una decisión no exenta de debate incluso en el seno de los especialistas en la literatura del yo, ya que la etiqueta nunca parece ser fija. En la entrevista que Patricia Gardeu (2010) le realiza para el *ABC*, la escritora reivindica el carácter literario de *Lo que me queda por vivir*, y lo considera mucho más oportuno que el memorialístico porque si bien la materia prima es autobiográfica, hay cuestiones relativas al estilo, el tiempo y la estructura que son propiamente novelescas. Ante las insistencias que veremos por parte de la crítica para encasillar la obra de Lindo en el marbete de la escritura del yo, la autora se expresaba sin ambages: «Pensar eso le quita valor a mi trabajo. Juro que si hubiese querido escribir unas memorias, lo hubiese hecho. Pero esta novela tiene una estructura y un tiempo literarios, una selección, un sentido. Lleva al lector por un camino» (Gardeu, 2010). Y además se rebela ante la situación en que sistemáticamente se somete a las escritoras a interrogatorios sobre cuánto hay de su propia intimidad en la obra que escribe:

Yo creo que esa pregunta no se la harían a un escritor. Las mujeres tenemos que llevar la carga de demostrar si mostramos o no la intimidad femenina. Incluso, aunque no fuera una mujer que trabaja en la radio y hubiera contado otro tipo de intimidad, también se especularía. Cuando las mujeres escriben algo íntimo siempre se especula sobre si es su propia vida. Cuando los hombres escriben algo íntimo parece que tienen potestad porque están hablando del mundo en general. (Sainz, 2010)

Ricardo Senabre (2010) dedica casi toda su crítica a tratar de encuadrar la novela en el género de las memorias. Lo hace, en primer lugar, sosteniendo que el personaje de Antonia «no es propiamente un personaje de ficción» y que la historia narrada no es la de «una novela en clave», sino que, dado que «la invención es mínima», el lector está asistiendo a «un libro de memorias más que a una novela», especialmente por «los sentimientos evocados, de indudable autenticidad», cuestión que, sin embargo, tiene a su parecer escaso «interés literario» (Senabre, 2010). En contrapartida, Rosa Montero describe la estructura narrativa de *Lo que me queda por vivir* como una colección de cuentos: «Son ocho capítulos, en realidad ocho cuentos»; y se atreve con esta clasificación porque aunque esos capítulos puedan leerse «de manera autónoma», cobran una unidad literaria

coherente, «se van entretejiendo, se van engarzando y acaban construyendo una historia entera» (Montero, 2010).

Sin embargo, es la cuestión de la autoficción la que más espacio ha ocupado en los textos críticos. Fue Lluís Satorras (2010) quien puso la primera piedra al establecer que «podemos hablar de una modalidad novelística que se ha denominado autoficción, mezcla de autobiografía y ficción que permite trasladar información del autor al personaje y viceversa». Aunque Rosa Montero se desmarca por completo de la clasificación en el género de las memorias, sí sostiene que «es una apuesta claramente literaria» y podría encajar perfectamente en el género de la autoficción:

Pero no hay que confundir el texto con unas memorias: en realidad es ficción, o eso que ahora los críticos llaman autoficción y que consiste en convertir al autor en un personaje, en una sombra chinesca y mentirosa. En jugar al equívoco con uno mismo, en suma. (Montero, 2010)

Por su parte, José María Pozuelo Yvancos (2010) se muestra contrario a quienes, como Ricardo Senabre, sostienen que la novela flaquea por la fusión entre «la ficción y la vida», ya que «la buena ficción es tanto mejor cuanto más haya servido para que la vida, una verdad, un sentimiento, una pasión o un remordimiento afloren con mayor fuerza» y en muchas ocasiones el sentido que estas circunstancias consiguen en una novela es más valioso que «si únicamente se diesen en un testimonio autobiográfico». De este modo, reniega de quienes consideran que la literatura es más estimable «cuanto más se separa de la vida», ya que estarían «echando por la borda grandes obras de poesía, de reflexión, de memorias» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 12). Recientemente la revista *Signa* publicaba en su número 31 el ensayo «Autofiguras: De la ficción al pacto de no ficción», en el que Pozuelo Yvancos propone la denominación «autofiguración» para aquellas obras que, pese a poder ser leídas bajo el amparo del término «autoficción», piden, a diferencia de este género, ser observadas desde la óptica de la no ficción. Veremos que el autor incluye en esta categoría la novela de Elvira Lindo que analizaremos en el capítulo siguiente. Pero conviene citar la revisión que el autor hace del concepto «figuraciones del yo», que aún sigue manteniendo por encima del de «autoficción» porque es el término paraguas más válido para poder comprender obras muy dispares que abordan la creación de un yo figurado, desde autoficciones hasta autobiografías pasando por diarios íntimos y ensayos (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 680).

Ahora bien, en el debate en torno a si nos encontramos ante autoficción o no, Pozuelo Yvancos enmarca *Lo que me queda por vivir* en eso que denomina «figuraciones del yo»¹⁴⁴, puesto que si por algo se caracterizan las obras literarias de este marbete es por crear «un yo personal necesario para quien escribe», que sirve a los autores para «ofrecer de otro modo que en la forma autobiográfica (la protagonista, aquí, se llama Antonia) lo que se piensa» o «sus propios recuerdos, transmutados, metamorfoseados, literaturizados» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 12).

Será Manuel Alberca quien desarrolle en profundidad la cuestión de la autoficción en *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017). Según Alberca, la autoficción «venía a insertarse en una tradición en la que la ficción y autobiografía mantenían una larga y fructífera, pero desigual relación» (Alberca, 2017, p. 306). No obstante, se interroga sobre cuáles fueron y siguen siendo las razones por las que se ha convertido en un

¹⁴⁴ En 2010, Pozuelo Yvancos publica *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier María y Enrique Vila-Matas* en la editorial Cátedra Miguel Delibes donde desarrolla ampliamente este concepto bajo el que también ampara *Lo que me queda por vivir* de Elvira Lindo.

territorio literario tan frecuentado. Pero deberíamos, primero, recordar qué se entiende por autoficción. El *Diccionario de Teoría de la Narrativa* define este término como cualquier artefacto narrativo en el que «el autor empírico aparece como un narrador homodiegético y personaje homónimo y relata en primera persona, no obstante, una historia ficticia» (Valles Calatrava, 2002, p. 238).

La primera razón que ofrece Alberca es que el nacimiento de la autoficción simboliza realmente el sentir de una época, desde la década de los setenta hasta la crisis del 2008, «cuyo hito inaugural lo puso la quiebra de Lehman&Brothers» (Alberca, 2017, p. 307). Fueron épocas de gran influjo de la globalización y del neoliberalismo, sistemas que propiciaron la visión de la sociedad como un todo homogéneo donde no había individuos y, por tanto, no había identidades, aunque propagaron la creencia de que «con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y neo-narcisista identidad» (Alberca, 2017, p. 307). Alberca propone la hipótesis de que la autoficción surgiera como reacción o como consecuencia de esta situación porque su llegada «venía a testificar la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable»; una teoría que cobra sentido si tenemos en cuenta el contexto literario fuertemente influido por las teorías post-estructuralistas que alertaban de la muerte del autor junto con el auge, sin parangón, del género de la autobiografía (Alberca, 2017, p. 308).

Junto con esta razón, el segundo motivo que explica el éxito de la autoficción es el neologismo que le da nombre al concepto, pues ha sido capaz de trascender los marbetes de la Academia para convertirse en un producto al servicio del capitalismo. En tercer lugar, Alberca se vale de *Lo que me queda por vivir* para explicar un suceso que considera paradigmático. Según Alberca, aunque hay escritores españoles que estimen que la autobiografía es una escritura «impúdica» o, incluso, un tipo de «literatura menor», han hecho uso del material autobiográfico para hablar de una ficción en la que dicen ser ellos mismos los protagonistas y, al mismo tiempo, negarlo (Alberca, 2017, pp. 309-310).

Lo que ocurre con la novela de Elvira Lindo, explica Alberca, es que se convierte en ejemplo de un panorama donde impera la contradicción en las letras españolas. Es contradictorio porque aunque Lindo hace uso de un poso autobiográfico para escribir la novela, al mismo tiempo rechaza que sea clasificada como literatura autobiográfica. Así pues, en *Lo que me queda por vivir* estamos asistiendo a la vida de la escritora puesta al servicio de la literatura. Si Lindo evita este debate se debe a su conocimiento sobre los prejuicios en torno a la escritura autobiográfica. Alberca remite a los textos promocionales previos a la publicación en los que se hablaba de ese contenido autobiográfico y cómo, al cabo de unos meses, la escritora se desdijo de todo ello. Aunque Lindo reconociera que la protagonista compartía muchas características con ella, insistía en que había escrito una novela y no una autobiografía. Así pues, Alberca sostiene que esta negativa de Lindo se debe a que ella considera que la autobiografía no es arte: «Ergo, si su texto es arte, la autobiografía no puede serlo. La vacilación de la autora está presente en el relato, pues éste funciona mejor cuando transparenta la impronta vital que cuando pretende velarla» (Alberca, 2017, pp. 310-311). Una interpretación por parte de Alberca quizá algo fuera de lugar, especialmente si atendemos a la producción crítica de Elvira Lindo, en la que la literatura de corte autorreferencial ocupa un lugar privilegiado o si, simplemente, investigamos sobre cuáles fueron las influencias literarias que recibió para narrar esta historia. Muchas de ellas, han practicado la escritura del yo. De todas formas, para Alberca, este caso es una demostración de que la época de supuesta exhibición de la intimidad del escritor realmente es una farsa porque el pudor a la exposición de lo íntimo aún sigue vigente:

Se podía pensar que, en esta época de transparencia y ultra-exposición de lo privado y de lo íntimo, este tipo de reservas estaría superado, pero una cosa es la construcción de un personaje en los medios o mediante la creación literaria y calculada, y otra el despojamiento de las máscaras en un discurso ponderado y crítico. La autoficción permite este trampantojo. (Alberca, 2017, pp. 311-312)

El cuarto motivo que aportaba era que, precisamente, esas contradicciones son atrayentes para los lectores. Y, por último, sostiene que el éxito irrefrenable de la autoficción es que aún es un territorio por explorar por parte de críticos y estudiosos de la literatura, sobre todo porque es la primera vez en la que un género literario ha surgido a partir de una teoría literaria:

Los estudiosos de la autoficción han podido asistir al nacimiento y bautizo de una nueva forma literaria, discutir incluso el nombre propio que el padre le dio a la criatura, contemplar sus primeros y dubitativos pasos, seguir su desarrollo y hasta cierto punto intervenir en este proceso, e incluso tener la ilusión de dirigir su marcha. (Alberca, 2017, pp. 312-313).

En definitiva, aunque Alberca cree que la autoficción tiene como principal problema la «contradicción inherente» a su mera existencia y su consecuente «indeterminación», ha traído el reconocimiento y el ensalzamiento de la autobiografía como un género literario al mismo nivel que la ficción, de tal modo que llega a aseverar que la autoficción es, realmente, un género literario que está de paso: «En definitiva quiero pensar que la autoficción fue un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa» (Alberca, 2017, pp. 313-315).

Con todo, reconoce la existencia de novelas que bien podrían considerarse autoficción y que, sin embargo, poseen el componente de sinceridad que las novelas propiamente autoficticias no tienen a las que habría que referirse bajo el término de ‘antificción’¹⁴⁵ ya que en ellas «los autores aspiran a autobiografiarse sin pizca de ficción, y en consecuencia ninguno utiliza la denominación de «autoficción», que parecería en principio un contrasentido», como, por ejemplo, *No ficción*, de Vicente Verdú (2008), *La lección de anatomía*, de Marta Sanz (2008 y 2014), *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt Torrent (2010), *Visión desde el fondo del mar*, de Rafael Argullol (2010), *El balcón en invierno*, de Luis Landero (2014) y *El amor del revés*, de Luisgé Martín (2016) (Alberca, 2017, pp. 320-322)

Y aunque no siempre debiera ser la clasificación en un determinado género la motivación principal de la crítica, quizá debamos tomar partido en esta discusión y aseverar que *Lo que me queda por vivir* no es ni autobiografía ni autoficción; es una novela, una historia ficticia, basada en experiencias biográficas de la autora. Podríamos ser más precisos y decir que encaja en lo que se conoce como novela autobiográfica. Denominada también «novela íntima» o «novela del yo», rompe con las teorías aristotélicas al convertirse el individuo no ya únicamente en «sujeto de enunciación» sino también en «objeto central de su interés», en una primera persona narrativa y a través de una «estructura retrospectiva» (Arroyo Redondo, 2011, p. 29).

¹⁴⁵ Alberca toma el término ‘antificción’ de Philippe Lejeune, quien la empleaba para hablar de la forma en que se escribe un diario, volcando sobre el papel todo lo que al autor le acontece con una obligatoriedad de ser veraz, algo que también está presente en la autobiografía, pero siendo más que una obligación un compromiso por parte del autor (Alberca, 2017, pp. 321-322).

Aunque sus orígenes datan, según Arroyo Redondo (2011, p. 29), del siglo XVIII con *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) y el *Werther* de Goethe (1774), Alberca advierte que ha sido un tipo de escritura ignorada por la crítica precisamente porque rompía con el canon «de orientación aristotélica» y en el siglo XX fue combatida por parte de las teorías formalistas, que desprestigiaron la narración basada en lo subjetivo y decretaron «la superioridad de la ficción sobre los textos que contuviesen elementos de crónica histórica o biográfica» (Alberca, 2007, p. 102).

Mientras que la autobiografía y la autoficción comparten la misma identidad para autor, narrador y personaje, la novela autobiográfica rompe con ese pacto y aunque parte de ella se base en experiencias personales de quien la escribe, toma distancia y se permite la conjunción de realidad y ficción, empezando por construir un personaje que bebe de la vida del autor pero no es él ni su alter ego. Así lo explicaba el propio Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007, p. 100), y eso es lo que ocurre con el personaje-narrador de Antonia.

De este modo, cabría mencionar que la novela autobiográfica es un tipo de escritura del yo que «exige el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato», no solo percibiendo la «disociación de autor y narrador» sino también advirtiendo que en el protagonista se encuentra «encubierta y disimulada» la biografía del autor; así pues, este género literario «es un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía del narrador o del protagonista ficticio» (Alberca, 2007, pp. 99-113).

En definitiva, de acuerdo con la teoría literaria, *Lo que me queda por vivir* encaja en el género de la «novela autobiográfica» porque posee características como que Antonia sea el sujeto que enuncia en primera persona y en un tiempo verbal pretérito, al mismo tiempo el objeto de su autoanálisis, como vemos la primera frase de la novela:

Al verme entrar en el café se levantó de un salto y me esperó con los brazos caídos, como si estuviera dispuesta a recibir con la misma conformidad un beso o una puñalada. Me acerqué y le di un beso. Entonces se sentó y me pareció escuchar un suspiro de alivio. (Lindo, 2010, p. 12)

Por supuesto, no es autoficción porque la autora es Elvira Lindo y el nombre de la narradora-protagonista es Antonia y, como hemos visto, un requisito para hablar de autoficción es que las tres instancias compartan nombre propio. En efecto, Antonia bebe de las experiencias personales de Lindo, pero no es su alter ego. Solo el conocimiento de ciertos aspectos de la vida de la autora nos revela que existen esas huellas biográficas, como el hecho de que su madre muriera cuando ella tenía dieciséis años, que trabajara en la radio y, posteriormente, en la televisión, o que fuera en la década de los ochenta una joven madre soltera que vivía a medio camino entre un barrio periférico y los estudios de radio en el centro de la ciudad, es decir, las mismas circunstancias que atraviesa el personaje de Antonia. Por eso, esta historia esconde la biografía de Lindo bajo el marbete de «novela», pero gracias a las referencias puestas de manera diseminada al servicio del lector vemos que ese género novelístico, al estar impregnado de referencias biográficas de su creadora, lleva tras de sí la etiqueta que alude a su autorreferencialidad y no podemos sino hablar de *Lo que me queda por vivir* como una novela autobiográfica.

3. En los márgenes de la Movida madrileña y el estallido de la cultura pop

Como es habitual en la narrativa de Elvira Lindo, el *topos* en el que sitúa a sus personajes es la ciudad de Madrid, territorio que de sobra conoce para dotar de gran naturalidad al movimiento de su protagonista. Por eso, en cuanto a la construcción narrativa del espacio y el tiempo, durante la presentación que el 15 de octubre de 2010 se hizo en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda, Elvira Lindo sostuvo que fue el marco más sencillo de construir ya que conocía muy bien «los giros de la época, del lenguaje, de la cultura, de la música» (Informativos 9, 2010).

La crítica no ha ignorado este sobresaliente conocimiento del espacio literario y autores como Fernando Delgado (2010) piensan que uno de los mayores «atractivos» y «méritos» de la novela es el retrato de Madrid gracias a «la lograda atmósfera y la descripción implícita, fragmentaria si se quiere, de cierto Madrid en un tiempo determinado, con unas nuevas formas de relación, con otras maneras recién estrenadas de convivir» (Delgado, 2010).

Ya en el inicio nos vemos envueltos en el paisaje madrileño con la «evocación del mundillo literario oseudoliterario del mítico Café Lyon», así lo define Delgado (2010), un establecimiento muy afamado que adquirió una gran popularidad en la década de los ochenta gracias al retrato que de él hacían escritores en prensa como Paco Umbral, que, como explica Elvira Lindo, «te contaba en sus columnas historias de café y a mí, como a la protagonista, me llenaba la “cabeza de pájaros”. Creía que entrando en el café y con tocar el mármol de las mesas me iba a convertir en algo» (Moyano, 2010, p. 24). En la novela, Antonia, al hablar desde un presente que se sitúa en torno a quince años después del recuerdo en el que está en el Café Lyon, vaticina el inminente cierre del local literario que ella tanto había frecuentado en su adolescencia, donde «garabateaba» versos y evitaba la mirada seductora de los dandis que seducían a las chicas jóvenes como si de presas se tratara. Antonia recuerda, sobre todo, sus veleidades literarias de entonces y cómo imaginaba una vida similar a la de esos escritores que a mediados del siglo XX se trasladaban a Madrid desde ciudades de provincias a vivir las penurias del escritor primerizo (Lindo, 2010a, p. 12).

Pero ese pequeño universo que se inicia en una cafetería va expandiéndose a lo largo de la novela a través de la visión del «Madrid de la Gran Vía, el Madrid de los cines, las tiendas o las cabalgatas, el Madrid de los espacios de ocio, el Madrid del centro y el Madrid de un barrio periférico excelentemente dibujado», como vemos en el final de la novela cuando Antonia está viviendo en Nueva York y habla de un «Madrid extrañado» (Delgado, 2010). En el primer capítulo ya la narradora menciona lugares como el camino que recorre con Marga desde la calle Alcalá hasta «el semáforo de la plaza de la Independencia», o el trayecto que en ese mismo capítulo realiza desde el centro de Madrid hasta su barrio en la periferia de la ciudad: «Fui bordeando el parque del Retiro hasta llegar al barrio del Niño Jesús, y en el trayecto se hizo ya de noche cerrada» (Lindo, 2010a, p. 20). Esta es solo la primera referencia que hay del mapa virtual que la voz narrativa construye de un espacio que, a nivel topográfico, veremos concretado a partir de la oposición centro/periferia (Cabo y Rábade, 2006, p. 245).

En el capítulo siguiente, Antonia reconstruye cómo fue su adolescencia en ese barrio alejado de la ciudad al que llegó con doce años. El recuerdo se genera a partir de un tango de Carlos Gardel que hablaba de manera exacta «de aquella placilla nada memorable de mi barrio en la que habían vivido tanto la familia de mi marido como la mía cuando llegamos a Madrid» en los versos de «Melodía del arrabal» que dicen: «Barrio plateado por la luna/ rumores de milonga/ es toda tu fortuna» (Lindo, 2010a, p. 49). Ese enclave,

esa plaza que alberga la historia de vida de Antonia desde los doce hasta los veintinueve años, es donde conoce a Alberto. Allí estaba la sede de las Juventudes Comunistas a las que se afilió de manera prematura. Sin embargo, ese territorio que en la infancia y la adolescencia fue un lugar seguro y acogedor, una suerte de hogar en la propia calle, durante los años de juventud, tras la separación de Alberto, se convirtió en su cárcel:

[...] todo en no más de quinientos metros de distancia, todo cerca, como si fuera un escenario barato y limitado de una comedia de situación para representar la adolescencia y la juventud, escenario del que luego, irónicamente, como una mala broma de la vida, me resultó tan difícil escapar. (Lindo, 2010a, p. 49)

Así pues, el color del barrio cambia ante sus ojos cuando su vida sentimental da ese giro radical, y allí permanece, en el sexto piso que mira a la plaza, «un escenario al mismo tiempo protector y asfixiante», cuyos rincones más significativos para su geografía sentimental eran «la biblioteca verde, los bancos, la tierra de la plaza, los árboles ralos»; espacio que no comparte en absoluto características con los lugares céntricos y privilegiados de Madrid, sino que representa un «escenario suburbial, de esos que sólo contienen belleza y singularidad para quienes han vivido allí la experiencia de la juventud» (Lindo, 2010a, p. 49).

Sin embargo, como vemos en el capítulo séptimo, lo suburbial y marginal no son realidades exclusivas de la periferia en el Madrid de los ochenta. Antonia y Gabi, en este pasaje, se dirigen a los cines de la Gran Vía, y la ciudad esa noche de miércoles se convierte en un lugar extraño para el niño que solo la había visitado bajo los rayos de sol, sin las personas que habitan los márgenes de la sociedad convirtiendo en suyo el espacio que durante el día recorren quienes forman parte de la norma:

[...] era otra realidad aquella en la que nos encontrábamos, la de los hombres de mirada torva que vagabundeaban en el corazón de la ciudad con las manos en la cazadora cuando las tiendas están cerradas, la de las putas que apoyan su espalda en los edificios de la calle Desengaño, la de las chicas solitarias que cruzan rápido la calle para adentrarse en otros barrios más transitados, la de aquellos que tienen la cabeza perdida o la de esas parejas incongruentes que deciden tomar el fresco al borde de una acera junto a la que pasan los coches a velocidad de autopista. (Lindo, 2010a, pp. 231-232)

Ahora bien, cuando Antonia recuerda sus años infantiles en Valdemún, observamos entonces «el Madrid comparado con un mundo rural sorprendente» (Delgado, 2010). Carmen Servén considera ese espacio una novedad en la narrativa de Elvira Lindo porque incorpora «la evocación de un mundo rural que se asocia a las experiencias infantiles de regreso y que da lugar a la descripción de espacios íntimos rememorados» construyendo una suerte de «paréntesis consolador» de la vida urbana (Servén, 2012, p. 364).

Como recoge Valles Calatrava (2008, p. 183), con la recreación de Valdemún podemos ver un claro ejemplo de *topofilia*, concepto que Gaston Bachelard desarrolló en *La poética del espacio* (1957), ya que ese pueblo representa el lugar feliz y querido por la protagonista. Lo vemos en el tercer capítulo, cuando en el inicio Antonia recuerda los veranos infantiles en Valdemún, el paisaje que veía nada más disipar el pueblo desde la carretera con su padre al volante. Así lo visualiza en su memoria más de treinta años después:

Era entonces cuando nos incorporábamos los cinco para ver el pueblo terroso, camuflado el color ocre de sus casas con el mismo color de la colina, como si fuera un accidente más de la naturaleza. El pueblo rodeado de colinas cubiertas de arbolillos frutales, pobladas de caminos que nosotros conocíamos muy bien por tantas tardes en las que íbamos a las fuentes a merendar. (Lindo, 2010a, p. 138)

Como habíamos señalado en el segundo epígrafe de este capítulo, el Valdemún de Antonia está basado en el mismo Valdemún que describe el protagonista del relato homónimo de *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina (2001). Inevitablemente, ese paisaje se completa con el retrato que hacía ese narrador sin nombre. La gran diferencia que podría hacernos dudar de si estamos ante el mismo espacio es la descripción de la vegetación. Pero esa incógnita se despeja en el momento en que atendemos al momento del año en que cada autor ha situado la narración. Mientras que el Valdemún de la infancia de Antonia está recreado en los calurosos y áridos días de verano, el del narrador del relato de *Sefarad* lo hace en invierno: «Verás la llanura con su verdor de oasis y sobre ellas las laderas donde cuelgan las casas en calles empinadas, sostenidas por contrafuertes verticales o rocas a las que se adhieren hiedras y zarzas y de las que sobresalen higueras locas» (Muñoz Molina, 2001, p. 118).

A través del capítulo ubicado en Valdemún, es interesante cómo asistimos al retrato que se hace de las diferencias entre las infancias rurales y urbanitas. Gracias a la mirada de Antonia atestiguamos que la niñez en los enclaves rurales proporcionaba la libertad que cualquier niño debiese tener. Por eso, cuando Antonia y sus hermanos llegaban al pueblo se sentían poco más que en territorio extranjero, donde debían adquirir unas destrezas físicas que les permitieran disimular su torpeza urbanita:

Yo asumía, con culpabilidad, lo tontos que éramos los forasteros; por mucho que nos esforzáramos en demostrar que podíamos integrarnos, había algo indefinible en los niños de pueblo, el habla, la audacia física, la rapidez de reflejos, que a nosotros nos volvía torpes, demasiado inocentes. Amos del territorio, los niños de pueblo aplicaban su pequeña venganza contra los invasores. Pero aún así, a pesar de ser forastera, mi centro del universo era entonces ése, aquel pueblo era la capital del mundo, y la ciudad se me antojaba como una tara en mi biografía que trataba de disimular como fuera. (Lindo, 2010a, p. 98)

El espacio narrativo que representa esta arcadia infantil, pese a estar camuflada su referencia original tras el topónimo de Valdemún, está dotado de gran realismo y verosimilitud al describir un espacio privado de las casas típicas de la zona en la que realmente se ubica Ademuz. Antonia habla de la cambra, que en valenciano significa «habitación», como un pequeño refugio de las construcciones locales. En la de su familia se guardaban libros, se convirtió en una suerte de «cuarto de atrás» para la protagonista, que pertenecieron a una biblioteca pública quizás, cuyo corpus estaba compuesto por literatura del siglo XIX, cuentos infantiles que Antonia y sus hermanos disfrutaban en las vacaciones de invierno, sobre todo, cuando el frío de la sierra y la nieve sobre los tejados marrones del pueblo obligaban a permanecer a cubierta.

Además, como en cualquier pueblo, viven en el imaginario colectivo las leyendas populares. Antonia rememora una ocasión en la que, con apenas cinco años, se perdió por las calles de Valdemún hasta desembocar en una plaza escondida y desconocida para ella. Gracias a un vecino que conocía a la familia regresó a casa. Sin embargo, los mayores de la familia, para evitar que la niña volviera a escaparse la atemorizaron con la existencia de una figura clásica en los entornos rurales, «el hombre del saco». En la memoria de Antonia, aquel hombre malvado que secuestraba a niños metiéndolos en un saco adquiría la imagen del vecino que la salvó de congelarse de frío:

Aquel pobre paisano, al que no recuerdo haber visto más, se ha quedado en mi memoria injustamente dibujado como una mezcla de ogro y salvador; fruto, tan extraña mezcla, de las muchas veces que intentaron aleccionarme para que no me volviera a «escapar», decían. Yo acepté la idea de que me había escapado, acepté que mis hermanos se unieran a

esa especie de bondadosa recriminación y disfrutaran añadiendo los mil tipos de peligros de los que por muy poco me había librado.

«El hombre del saco», decía mi abuelo, «el hombre del saco que se lleva a los niños cuando se hace de noche y ya no se sabe de ellos nunca más; ellos gritan desde el fondo del saco, pero sus gritos de auxilio no llegan a los oídos de la gente y nadie ha vuelto a ver nunca más a una criatura que él se llevara». En mi recuerdo el hombre que me llevó a casa aparece con un saco colgado del hombro. (Lindo, 2010a, p. 140)

En suma, no solo vemos la importancia de la cultura de los pueblos en este pasaje, sino también los caprichos y los fallos de la memoria, que son capaces de entretenerse y construir en torno a una simple anécdota una suerte de pequeño cuento con una enseñanza.

Como explican Cabo y Rábade (2006, p. 241), es imposible que en algunas novelas se pueda hablar de «espacio puro», ya que hay narraciones donde el paisaje está fuertemente condicionado por un tiempo concreto de la historia del lugar en el que se encuentra, especialmente en las narraciones realistas. Ese paisaje, además, se tiñe de las experiencias individuales de los personajes y, como sostendría Gabriel Zoran, no es en absoluto una descripción objetiva porque lo descubrimos a través del punto de vista de la narrador o el personaje. Si hablamos generalmente del Madrid por el que se mueve Antonia, no podemos obviar que esa ciudad que describe no es la misma que encontramos en la actualidad. Su Madrid es uno muy concreto, es el de la Transición, la década de los ochenta, cuando estalló el fenómeno popular de la Movida madrileña.

A nivel temporal, Victoria Gil (2010, p. 18) precisa que el contexto social de la novela era el del Madrid de la post-transición «con un Tierno Galván que escribía sus bandos municipales en castellano barroco y florido». Esto hace que la novela se inserte en una corriente literaria que Ángeles López llamaría «narrativa sobre la transición», donde la obra de Lindo sería una voz autorizada y principal:

De igual forma que ha brotado el subgénero «guerracivilista», solo algunas voces están autorizadas para crear una corriente literaria de aquella década de amor, dolor, descubrimiento, cambios y dudas, muchas dudas. La prosa de Elvira Lindo es alegría y es dolor. Transición del alma, a fin de cuentas, de una menor a una mayor perfección, asociada al recuerdo. (López, 2010, p. 76)

De hecho, como hemos visto en otras novelas, como *Algo más inesperado que la muerte* (2002), Elvira Lindo visita con frecuencia esta etapa de la historia de España y, en concreto, el episodio del intento de golpe de estado del 23-F. En esta novela lo vemos en la historia de su amiga Marisol, de Valdemún. La amiga le cuenta que su primer hijo, Eladio, fue concebido esa misma noche en una playa de Valencia a la salida de una boda. Cuando quisieron regresar al pueblo, vieron la ciudad tomada por el ejército y la guardia civil, y así describe el paisaje: «De pronto, como si nos estuviéramos metiendo en otro planeta, vemos las calles vacías, ni un solo coche, sólo tanques parados a un lado y otro de las aceras» (Lindo, 2010a, p. 119).

Cuando Elvira Lindo recibió en la XII Edición de los Premios 'El Público', el galardón en la modalidad de las Letras por esta novela, Joaquín Durán, miembro del jurado y entonces director de Canal Sur, sostuvo que *Lo que me queda por vivir* es «una rara historia de la transición, desde la perspectiva de una mujer sola» (Europa Press, 2010). Efectivamente, en esa línea, Ovidio Parades apostilla que Lindo ha conseguido contar una realidad no tan conocida de una época muy visitada por el imaginario popular, la de las «mujeres que estaban ahí, a principios de los años ochenta», quienes dieron el paso que

marcaría una quiebra con respecto a las mujeres de la generación anterior y consiguieron «salirse de lo establecido hasta entonces y continuar hacia delante, vivir la propia vida sin el peso de las enseñanzas antiguas, hacerse un hueco en la sociedad, sobrevivir» (Parades, 2010).

Aunque la narrativa de Lindo no se enmarque en el marbete de la «novela histórica», como explica Díez de Revenga (2012), sí consigue situar sus historias con una gran verosimilitud en una época concreta, como es la Transición, que tanto significó para los españoles, pero especialmente para las mujeres, y es que aunque *Lo que me queda por vivir* cuenta una historia particular trasciende a lo generacional, a la época en que nuestro país se abría camino «en la libertad incipiente», tal y como vemos en los recuerdos de la adolescencia cuando Antonia se afilia a las Juventudes Comunistas en un país donde ese tipo de organizaciones políticas estuvieron ilegalizadas durante décadas (Díez de Revenga, 2012, p. 169), aunque no tuviera muy claras sus líneas ideológicas:

Se le ha despertado una vaga conciencia política prestada por sus hermanos, por sus amigos y por su novio. Es torpe en los ambientes de gregarismo ideológico; perspicaz a la hora de detectar a otros que, como ella, esconden una herida de la infancia. (Lindo, 2010a, p. 58)

Efectivamente, la realidad social que describe Antonia en el primer capítulo se centra en la visión de la mujer en la nueva España. La protagonista rememora cómo se pasó del recatamiento femenino propio de los años de la dictadura a una mayor libertad que empezó en los años de la Transición. Ella se recuerda como una joven que, tras haber estado durante un año viviendo en Málaga, regresa a Madrid convertida en una mujer moderna:

Por raro que pueda parecer no fue la entonces capital de los modernos la que me había desinhibido y transformado, sino la provincia, en la que sola y con un niño muy chico me sentía más desgraciada pero también más libre. Me fui progre de Madrid y volví moderna y con unas cuantas expresiones ordinarias que jamás antes se me habían venido a la boca. (Lindo, 2010a, p. 12)

Pero el relato de esos años de la Transición en una ciudad como Madrid enseguida se contagia del mito de la Movida madrileña. Amelia Castilla (2010) sostiene que Lindo, a través del personaje de Antonia, cuya vida se mueve en unos marcos que nada tienen que ver con la vida nocturna y las adicciones, derriba la idealización que se ha hecho de la Movida porque muestra realidades que van más allá del tópico. Efectivamente, Lindo explica que su intención jamás fue «hacer una crónica de los ochenta» porque esa época ha sido excesivamente representada y, mucho peor, idealizada durante las décadas posteriores sin haber tenido en cuenta el problema de la droga que sobreolaba la vida de la ciudad (Moyano, 2010, p. 24):

No se trata de una novela más sobre la época, aunque se mueva en esa línea que separa a los que se acuestan temprano de los que trasnochan. La movida ni siquiera surge en el relato. La periodista que narra la historia se encuentra inmersa en un proceso de separación de esos interminables, juega al billar de madrugada, va a bailar o acude a algún concierto cuando sale de la radio. (Castilla, 2010)

En cierto sentido, Antonia desmitifica esa imagen del Madrid efervescente de los ochenta a través de su propia experiencia personal. Ella misma advierte que había algo que la distinguía de las jóvenes modernas de su generación. Si el ambiente social y cultural

del Madrid de aquellos años incentivaba el sentimiento de extrañeza y otredad en la protagonista era porque en los años de la Movida era poco común que una mujer joven limitara su recién estrenada libertad trayendo un niño al mundo cuando la ciudad le ofrecía un sinfín de posibilidades para el disfrute, por más riesgos que conllevara tanto para mujeres como para hombres:

Volvía con el pelo panocha, vestidito pop, mallas, cejas negras y rotundas y labios pintados de rojo. Era ya una fotografía de época. Pero la maternidad, tan poco habitual entre mis iguales (las chicas de pelo panocha y labios rojos de mi generación), me convertía en una extraña ante los habitantes de mi propia fauna. (Lindo, 2010a, p. 13)

En el segundo capítulo, Antonia recuerda su boda con Alberto. La narradora nos dice que tiene lugar en 1981 y describe el contexto social en el que se enmarca, el de la incipiente «modernidad pop que habría de cambiarnos de los zapatos al peinado en dos años y aún estábamos prisioneros de la estética antifranquista de la década anterior» (Lindo, 2010a, p. 56). Sin embargo, ya se daban pequeños pasos hacia una nueva forma de vida, como atestigua la boda civil de Antonia. Era algo absolutamente novedoso, tanto que incluso los jóvenes veían con extrañeza esta costumbre que no tardaría en consolidarse en España. Antonia recuerda que la suya «no tuvo la solemnidad de una boda religiosa», sobre todo porque nada tenían que ver con las bodas civiles que habían visto en la ficción norteamericana, donde celebraban estas uniones en lugares mucho más emblemáticos que el «bajo que podría haber sido una oficina inmobiliaria o un bar», con «el suelo de terrazo» y «olor a húmedo» (Lindo, 2010a, p. 55). Lo que más nos demuestra la extrañeza que provocaba esa celebración es la reacción de la familia materna de Antonia que había viajado desde Valdemún hasta Madrid. Explica la narradora que en lugares rurales, las bodas se convertían en un «acontecimiento en el que los padres debían y deben mostrar toda la generosidad posible, aunque les cueste la ruina» nada que ver con la austeridad de la suya que, si bien no era ocasionada por una escasez económica, sí se debía a una consecuencia del compromiso ideológico de esa generación que «a fuerza de considerar una afrenta que aquello oliera a rito o a tradición ideológica se conseguía que todo estuviera impregnado de una fealdad insoportable» (Lindo, 2010a, p. 56).

El cambio de era se produciría muy pronto, y así lo atestigua Antonia a través de la descripción de su propia imagen, la que recuerda tener en el año 1982, cuya evolución hacia una identidad propia iría pareja a la búsqueda de una individualidad de criterio, a la madurez intelectual:

[...] un hippismo sin convicción, residual ya, como a punto de pasar a otra etapa estética, que se sitúa a medio camino entre la chica de barrio de vaqueros y blusones bajo los que se transparenta un pecho sin sujetador y esa otra joven de melena roja y falta corta. Una joven en busca de un estilo de vida, de vestir y, como consecuencia indivisible de esa búsqueda estética, de pensar. (Lindo, 2010a, p. 62)

Producida esa transformación, la narración se impregna también de la cultura pop que en ese momento estalla con la llegada de las nuevas libertades a España y la recepción de manifestaciones culturales y artísticas que estaban viviendo el inicio de una época dorada en prácticamente todo el mundo. Vemos que en la narrativa de la última década del siglo XX, elementos como el cine, la literatura anterior, la música y diversas cuestiones sociales así como un cambio en el estilo narrativo produjeron lo que Eva Navarro (2008) estudió como «generación X».

La novela de Elvira Lindo se publica varias décadas después de este auge en las letras españolas, pero el ambiente en el que se desarrolla la historia es el de aquellos escritores. Hay en esta novela lugar para la tradición literaria, la que conforma las principales fuentes culturales de los personajes de la novela, como vemos en las alusiones a los ya recurrentes *Episodios nacionales* en la narrativa de Lindo, las lecturas infantiles de Sven Hassel, Tintín, Celia, Guillermo Brown, Dickens o también las obras de Blasco Ibáñez y de las hermanas Brontë (Doria, 2010).

Y en esa ambientación la música tenía una gran presencia. Según Navarro (2008, p. 154), en la narrativa que se escribió en esta época «los personajes viven con música, no sólo porque la escuchan, la crean o se mueven a su ritmo, sino porque constantemente hablan de ella, ya que constituye una de las cosas más importantes de su vida».

Cuando Antonia recuerda a su madre, construye una imagen materna en la que confluyen rostros de otras mujeres. Pero lo relevante ahora mismo es que esas figuras forman parte de una cultura popular, de una «modernidad pop» muy pujante en los años ochenta. La primera referencia musical que hace es a la cantante Peggy Lee, cuyo rostro se fusiona con el de su madre y la imagina cantando una canción de temática feminista como es *Black Coffee*. Vemos que Elvira Lindo no se limitará a mencionar el título de la canción, sino que incorpora los versos que representan exactamente lo que ella imagina que su madre había de estar sintiendo cuando la cantaba:

*A man is born to go and loving
a woman's born to weep and fret,
to stay at home and tend her oven and drow her past regrets
in coffe and cigarettes.* (Lindo, 2010a, p. 42)

La música está presente porque representa tanto un estado de ánimo como un vínculo maternofilial. Aparecen géneros musicales muy eclécticos que cobran sentido cuando se escuchan en un lugar concreto y especial, el despacho amarillo. Allí, Antonia le pone a Gabi la música de la época que ella escucha en la radio y más tarde graba en casetes (Ruiz Mantilla, 2010):

En el despacho amarillo escuchábamos los discos que yo me traía grabados de la radio, música pop de mi propio programa, pero también tangos, boleros, canciones horteras, rockeras, copla, new age, infantiles, africanas, jazz. Cada vez que tenía un rato libre acudía a la discoteca y rebuscaba codiciosamente entre los archivos hasta encontrar una canción que había escuchado por el pasillo, surgiendo de las otras emisoras que dejaba atrás de camino a mi estudio. A veces buscaba melodías antiguas; otras, las últimas canciones pop que programábamos para esa audiencia de enteradillos y caprichosos como nosotros. Al niño le gustaba todo. O puede que su entrega total a la música viniera más por esa pasión que sentía por que estuviéramos los dos solos, sin hacer nada, tumbados en el sofá, perezosos y meditabundos, cantando lo que ya nos habíamos aprendido; imaginando que todas las canciones, aunque no las entendiéramos, trataban de nosotros mismos. Estoy segura de que él aprendió de mí esa manera un poco intoxicante y egocéntrica de entender la música, como una especie de autobiografía narrada en tiempo presente. Todas las canciones hablaban de nosotros. (Lindo, 2010a, pp. 46-47)

Cuando Gabi empieza a cobrar protagonismo en la novela, a partir del segundo capítulo, la música, que entonces se convierte en banda sonora, como ocurre en la narrativa de la generación X, incluye canciones infantiles de María Elena Walsh, «con sus ritmos alegres, cursis y luminosos», y casi podemos escuchar en nuestra mente las canciones de Disney, como *My Favourite Thing* de Julie Andrews, que la protagonista canta y baila

con su hijo, música que entre la generación progresista de la época no tenía un buen recibimiento ni era considerada la más apropiada para conformar el material sentimental de un niño dada la simpatía del creador con el fascismo: «varios compañeros, en permanente demostración de que eran trabajadores de la radio más progre del país, me habían afeado la conducta por querer enseñarle a un niño ese producto baboso, tóxico, fascista, cruel y sentimentaloides a un tiempo» (Lindo, 2010a, p. 47). No obstante, por encima de sermones ideológicos, los niños de la época conectaron con sus progenitores a través de una banda sonora de la infancia compartida, como ocurre entre Antonia y Gabi, para quienes *When I Wish upon a Star*, la canción de la película *Pinocho*, era «preámbulo de la felicidad de tantas infancias, de la suya, de la mía» (Lindo, 2010a, pp. 81-82).

Entre Antonia y Gabi se compone una banda sonora que va más allá de la música infantil. Hay canciones, algunas de ellas elegidas por el propio niño, que representan el vínculo entre ellos. Por ejemplo, «Dirty Boulevard» de Lou Reed, que a la protagonista la lleva directamente al recuerdo de sus programas matinales en la radio, o la canción de Paul Simon «Mother and Child Reunion», que Sergi Doria (2010) plantea que podría haber sido «otro título idóneo para definir esta novela» y que, por supuesto, también emparenta con los postulados de la novela de la generación X donde la música además sirve como inspiración temática en el texto o el paratexto, como ocurre con el bolero que da título a esta novela o la canción de Simon que explica la relación maternofilial entre Antonia y Gabi (Navarro, 2008, pp. 154-155).

Además, junto con la música y la literatura, hay elementos de la cotidianidad que hallan su lugar en esta narración porque, explica la autora, Lindo posee «una imaginación muy pop», por lo que la novela es, como sostiene Doria (2010), una gran representación de «una cultura popular que no conoce etiquetas», porque la autora, más que preocuparse por si «serán muy o poco literarias», prefiere incorporar en sus relatos elementos que tienen un significado para la gente, como es el huevo Kinder que tanta felicidad ha generado a niños de la generación de los ochenta y los noventa (Ruiz Mantilla, 2010).

4. Valentía y sencillez, una novela de madurez

Si con *Una palabra tuya* (2005), ya se advirtió la sabiduría que iba consolidándose en la escritura de Elvira Lindo, con *Lo que me queda por vivir* se produce un perfeccionamiento, la conquista de lo que Juan Cruz (2010) llama «una tangible madurez», que además «es veloz, y aun así es profunda», cualidades que según comenta responden a una suerte de herencia de la poética de Jorge Guillén. Explicaba José María Pozuelo Yvancos en «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén» (1995, pp. 200-201) que, indudablemente, a través de las críticas de Guillén podemos conocer su estética literaria, «la que afecta a su modo de concebir la creación y en consecuencia a las líneas básicas de su propio estilo de poeta». En el ensayo que el poeta le dedica a Gabriel Miró en *Lenguaje y poesía* (1961), elogia de su poesía «la profundidad máxima», que no es posible alcanzarla si no es a través de un lenguaje que «cuando más concreto sea, más profundo será» (como se citó en Pozuelo Yvancos, 1995, p. 200). Quizá a eso se refieran Juan Cruz al hablar de la hondura de *Lo que me queda por vivir* y Javier Giner (2010) al ensalzar la «profundidad de sus imágenes» y de las «minuciosas descripciones» o del «continuo juego de relaciones semánticas» entre dos mundos, el de «lo objetivo y lo subjetivo, lo sentimental y lo racional, la capital y las provincias» y las marcadas posiciones entre «el yo –en este caso la

protagonista– y el tú –el resto del mundo», como subrayaba Lara Montero de Espinosa (2010).

En el perfeccionamiento del estilo literario de Lindo despunta una característica muy notable de su prosa, la naturalidad que Antonio Muñoz Molina (2010) adorna de los adjetivos «muy española y muy americana», como resultado de «muchos años trabajando cuidadosamente su instrumento expresivo» y recibiendo el influjo de autores de habla anglosajona, que le han despojado del miedo ser considerada una escritora local (Muñoz Molina, 2010). Por eso no debería preocupar que críticos como Lluís Satorras (2010) empleen los adjetivos de «costumbrismo de buena ley y gran verdad humana» para calificar *Lo que me queda por vivir* (Satorras, 2010), aunque haya otros como Ricardo Senabre (2010) que crean que el lenguaje empleado en el monólogo interior de Antonia es «demasiado plano» y a su parecer está repleto de «prefijos parasitarios» y «frases trabajosas» (Senabre, 2010).

Es importante la impresión que puede generar en otra novelista la evolución estilística de una autora coetánea. Ese es el caso de Rosa Montero, que observa en esta novela las características fundamentales de la escritura de Elvira Lindo, de su sello distinguible en la literatura española, rasgos como la cotidianidad, la sencillez y la modestia, «porque literariamente, Elvira Lindo siempre ha tenido la vocación de la sencillez, de lo doméstico, lo menudo, lo humilde», y apostilla que eso se observa especialmente en los paisajes que la escritora elige para situar sus narraciones: «Lindo no suele escribir sobre ciudades sino sobre barrios: otra muestra de su deliberada elección de lo pequeño» (Montero, 2010). Asimismo, Montero ensalza el estilo literario de Lindo pues ha conseguido crear una novela «emocionante» y «deslumbrante», fruto sin duda de un gran aprendizaje, y ahora «su prosa es madura y de una rara, desnuda sabiduría» (Montero, 2010).

La conquista de una madurez en la expresión literaria de Lindo ha proporcionado a su escritura el dominio incuestionable de una cualidad que ya era perceptible desde sus primeras obras, la sencillez, un rasgo expresivo muy difícil de alcanzar, pese a lo contrario que se pueda creer, pues esta novela más que poseer «pompa» y «énfasis», compone «frases veraces, sutiles y sensatas» que tienen el tono de una confesión, y como aclara Rosa Montero (2010), «no es un texto declamado ni tallado en piedra, sino una historia que alguien te susurra al oído», cualidades que para Montero no son incompatibles «con la grandeza», ya que «en un pueblucho sin nombre de la Mancha enloqueció nuestro personaje más universal» (Montero, 2010). Esas cualidades estilísticas nos revelan la influencia reconocida que la autora reconoce en la entrevista concedida a Eduardo Moyano (2010, p. 26) de escritores como Chéjov, cuya creación literaria «contribuyó a que simplificara el lenguaje al máximo y cuando lo simplificas todo parece más de verdad» y a que los pasajes duros sean suavizados con «la ternura» de Chéjov, como explica Muñoz Molina (2010).

Entre sus influencias hay cuentistas de la talla de John Cheever, Richard Ford, Grace Paley y Raymond Carver –cuya obra *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* se menciona en la página 88 como una de las lecturas de Antonia–, autores norteamericanos, que también han influido en la escritura de esta novela y gracias a su literatura Lindo ha conseguido convertir experiencias de su vida en material novelístico, pues al otro lado del Atlántico «los autores se utilizan a sí mismos como materia prima» sin que ello suponga un desprestigio (Castilla, 2010). Pero habría que citar especialmente a la gran autora de las letras canadienses, Alice Munro, cuyos relatos «surgen plagados de cosas

íntimas» y fue quien realmente contagió a Lindo de «la valentía para enfrentarse a su propia intimidad» y abordar la relación maternofilial sin miedo (Castilla, 2010, Ruiz Mantilla, 2010 y Peces, 2010, p. 52).

Respecto a las técnicas narrativas empleadas, mientras que Eduardo Moyano (2010, p. 24) apunta que *Lo que me queda por vivir* no se caracteriza por su «linealidad» sino por «continuos saltos en el espacio y en el tiempo», Díez de Revenga (2012, p. 166) es algo más preciso y aclara que, al situarse la voz narrativa en un presente en que la narradora vive en Nueva York y su hijo Gabi ronda los diecisiete años, la reconstrucción de su vida pasada se hace a través de «una absoluta analepsis».

Para hablar del tiempo representado en *Lo que me queda por vivir* no podemos limitarnos a señalar que existe una única dimensión temporal. El escenario en que Antonia reside en Nueva York y desde donde decide narrar sus recuerdos se corresponde con el «relato primario», el cual «sirve de marco a la anacronía», un escenario que, sin embargo, es poco visitado en la historia a excepción del final del capítulo segundo y del capítulo octavo, ya que prácticamente la totalidad del texto narrativo se produce en el llamado «relato secundario» (Valles Calatrava, 2002, pp. 221 y 517). No obstante, en cada capítulo hay tantas alteraciones en el orden temporal que sería simplificador en exceso establecer que tan solo existe un relato secundario. Realmente en ese relato secundario albergan numerosos relatos, si se quiere, terciarios, que emanan de él y en ocasiones poseen una amplitud mucho mayor. Veamos algunos de los mecanismos más frecuentes que emplea Elvira Lindo en la compleja estructuración que hace del tiempo narrativo en *Lo que me queda por vivir*.

Si bien el «relato secundario» que acapara la mayor parte de la novela se desarrolla en el Madrid de los años ochenta, y el primario se ubica en los primeros años del 2000, encontramos referencias a fechas como 1963, el año del nacimiento de Antonia, y los inicios de la década de los setenta, cuando pasaba los veranos de la infancia en Valdemún. Hemos de situarnos en el margen de estos cuarenta años para señalar los saltos en el tiempo que da la narradora en la reconstrucción de los acontecimientos de su vida.

Para desembarcar en el relato secundario la narradora nos lleva por el viaje de una «analepsis interna homodiegética completa,» y sobre ella va jugando, sometiéndola a otras analepsis del mismo tipo sobre la primaria y algunas anticipaciones futuras en esa rememoración que reciben el nombre de «prolepsis sobre analepsis». Efectivamente, Antonia comienza su historia *in media res*, no sigue una linealidad cronológica, no se abre la novela con el primer recuerdo de su vida, ni con el relato conocido por sus padres del día de su nacimiento, sino que nos sitúa en Madrid, cuando ya tiene veinticinco años. Esa analepsis es de tipo interna porque todo el relato se enmarca en los límites de su propia existencia, y a través de una narración articulada por sí misma, de ahí el subtipo completa, nos llena vacíos ulteriores que completan la historia de su vida. A excepción del capítulo primero y del séptimo, el resto de la novela se desarrolla a través de numerosas analepsis y prolepsis sobre analepsis, un tipo de anacronía compleja que se caracteriza por la anticipación al futuro que se produce dentro de un salto al pasado. Sirvan de ejemplo el resumen de las anacronías en el orden narrativo de los capítulos segundo y octavo.

En «Mañana de sábado» Antonia se sitúa en su presente vital, en el que reside en Nueva York y observa su vida con perspectiva para narrarla. Es lógico entonces que cada uno se inicie a través de una analepsis interna homodiegética completa. Ahora bien, en el capítulo segundo ese *flash-back* nos lleva a una mañana de sábado, y de ahí dará un salto a once años después de aquel día para volver al relato secundario y más tarde viajar a su infancia para rememorar la figura de su madre. Tras ello, nos llevará de nuevo al

relato de la mañana de sábado y de ahí a su adolescencia en el barrio de Madrid donde conoció a Alberto. De su adolescencia nos llevará al día de su boda, por medio de una prolepsis sobre analepsis, y a continuación nos contará cómo fue su noviazgo con Alberto, un salto al pasado más. Tras estos viajes hacia delante y hacia atrás, Antonia volverá a su presente, y nos desvela el motivo por el que ha recordado toda esta narración: el hallazgo de una nota que escribió la noche de aquel día rememorado.

Y en «Lo que me queda por vivir», Antonia no comienza la narración hablando en tiempo pretérito, sino que ya conjuga el verbo en presente. Sí dará un pequeño salto a unos días atrás para contarnos el motivo de algo que la aqueja: Gloria, la esposa de Jabato, le llamó por teléfono para contarle que ve a Gabi pasear por la ciudad durante su horario lectivo en la universidad. El miedo a que Gabi esté atravesando una época complicada le hace dar un salto a diez años atrás y contar una anécdota en la que quedó de manifiesto el amor del niño hacia su madre. Narrada esa experiencia, volverá a su presente en Nueva York y como consecuencia de haber visto una foto suya de pequeña, cuando vivía en el poblado de un pantano, nos llevará a esa infancia que, automáticamente, quedará quebrantada al finalizar con una prolepsis sobre analepsis en la que nos situamos en el momento que con veintisiete años intenta suicidarse por la depresión que atravesaba tras su separación y el trauma aún no trabajado de su orfandad. A continuación nos conducirá a dos años después, cuando conoce al que sería su segundo y último marido, con el que vive en Nueva York y poco a poco va superando la herida de la ausencia materna. Finalmente, la narradora regresa a su presente narrativo, pero encontramos una elipsis entre el día en que estaba preocupada por Gabi y ese último instante de la novela en el que está desembarcando del avión en el aeropuerto de Barajas y se funde en un abrazo con su hijo.

A tenor de todo lo que acabamos de ver, es evidente que la estructura narrativa sea bastante fragmentaria. La protagonista-narradora está ejercitando su memoria y provoca en el lector la sensación de ir «entrando en una vida por momentos, donde no importa sólo lo que se cuenta sino también lo que no» (Gardeu, 2010). Por ello, Amelia Castilla (2010) habla de una estructura que se presenta en «retazos de la vida de una persona que le está contando algo a otra», y en cada uno «hay algún elemento que le otorga coherencia, un personaje, un tema o un lugar» (Satorras, 2010).

5. Orfandad, maternidad y rebeldía en Antonia

Para crear al personaje de Antonia, Elvira Lindo tuvo que haber experimentado en su propia piel el paso de los años, la llegada de la madurez y la melancolía hacia el tiempo transcurrido. Así nos encontramos con una protagonista que ronda los cuarenta y pocos años y recuerda un pasado no muy remoto, acontecido quince años atrás del que aún quedan algunas heridas abiertas que ella creía sanadas. Serán esos recuerdos los que no solo le permitan cicatrizarlas sino también observar con cierta perspectiva aquel tiempo en que tenía los traumas en carne viva (Foronda, 2010 y Clarín, 2011). Pero ¿por qué es en ese momento cuando decide contar la que ha sido hasta entonces la historia de su juventud? En el capítulo «Mañana de sábado», Antonia justifica ante el interlocutor la narración de su pasado y podemos interpretar que se debe a que, con la experiencia de la madurez, siente que la memoria está recuperando con gran fuerza una etapa concreta, los años del inicio de la maternidad:

En este presente, en el cual sólo me estorba el miedo retrospectivo a no haber sido digna de mí misma, sé que puedo recuperar algunas cosas, las más básicas, que son sin duda las mejores: el cuerpo del niño, que tardó tanto tiempo en perder su carnosidad de

bebé y que me gustaba tanto abrazar, bañar, besar; su voz, ronca y grave, aquella voz ligeramente asmática que él no sabía que nos hacía tanta gracia. Sé que esos recuerdos, las canciones, los bailes, el cariño tan apasionado de ese tiempo en el que vivimos el uno para el otro, han embellecido por fortuna los suyos, ocultando todo aquello que pudiera perturbarle. (Lindo, 2010a, pp. 37-38)

Lo vemos también en «El huevo Kinder», cuando la figura receptora de su mensaje es, indudablemente, Gabi, y quizá lo haya sido él durante toda la novela, y expresa que no solo es que la memoria le esté devolviendo acontecimientos que creía olvidados, sino que también es ella misma quien está frecuentando esos territorios inexplorados: «Lo recuerdas o soy yo la que me he encargado de que no te olvides, de atesorar esos recuerdos en común y sacarlos a relucir en una de esas tardes perezosas en las que parece que no hay nada mejor que hacer que transitar el pasado» (Lindo, 2010a, p. 239).

Será importante que, para conocer en profundidad la psicología de Antonia, veamos qué papel ocupaba en el seno familiar. Sobre ello conversó Elvira Lindo con Luis Foronda (2010) en la SER de Úbeda, donde decía que Antonia es prisionera de las etiquetas que sus padres le colocaron desde la infancia para definirla y se convierten en un peso difícil de soportar para ella durante gran parte de su vida. Podemos ver que en «Víspera de Reyes», Antonia contará el recuerdo de su infancia y la etiqueta con que, nada más nacer, su padre la definió. Como había nacido el día 9 de enero de 1963, tres días después de haber sido beneficiados con la Lotería del Niño, siempre vincularía a su hija con la bonanza económica, algo que durante la niñez de la protagonista provocaría una suerte de «trauma» al sentir que para su padre era una pertenencia entre tantas:

Mi padre siempre dijo que yo atraía el dinero, que no era en absoluto casual que mi nacimiento se hubiera producido tres días después de que a él le tocara la Lotería del Niño. Casi al mismo tiempo que yo salía del hospital, contaba mi padre, él acudía al concesionario para recoger su primer coche y daba la entrada en la inmobiliaria para el primer piso. Yo lo escuchaba y me sentía dentro de esa lista de propiedades: casa, coche y niña. Yo en tercer lugar (Lindo, 2010a, p. 181)

Por más empeño que pusiera en rebelarse contra ese rol, «la sonrisa y la capacidad casi milagrosa de atraer el dinero» serían las características que la definieran durante la infancia en el seno familiar, donde los cuatro hermanos restantes ya tenía también un papel asignado. Mientras que Ángela, la hermana mayor, era la chica «concienzuda, paciente y formal», su hermano Pepe, dado su «carácter idealista», estaba «condenado a la infelicidad», Nico tendría la bendición de aquellos que son amados por el mero hecho de existir, algo que Antonia envidiaba, y Andrés «haría lo posible para vivir sin dar palo al agua» (Lindo, 2010a, pp. 182-183).

También a partir del análisis del papel que ocupa en la familia vemos que en el relato de los veranos de la infancia en Valdemún, en el capítulo «¿Te acuerdas de cuando te perdiste?», cuando Antonia y los hermanos disfrutaban en la cambra de la casa del pueblo se pone de manifiesto la diferencia entre los roles masculino y femenino a través de los juegos infantiles. Mientras que los de ellas, recuerda Antonia, estaban centrados en la representación de fantasías románticas, en el caso de los niños predominan los juegos inspirados por las lecturas de temática aventurera y bélica, por ejemplo los relatos de guerra de Sven Hassel:

Actuábamos como señoras de época, tal y como habíamos visto en el teatro de la tele, hablando y moviéndonos con afectación y mucha cursilería. Lo que yo de verdad hubiera deseado habría sido entregarme a aquel juego en solitario, aunque casi nunca reunía el

valor. [...] Mis hermanos detestaban las fantasías románticas de las niñas y se aburrían pronto. Sus juegos eran menos sofisticados. Mi hermano Pepe, que por entonces leía incansablemente aquellos novelones de soldadesca alemana de Sven Hassel, cogía una de las escopetas de caza que había en los cestos y nos disparaba desde detrás de un baúl, emitiendo el ruido del disparo para que nos dejáramos caer; otras veces nos hacía ponernos contra la pared para fusilarnos o nos pegaba un tiro a bocajarro. (Lindo, 2010a, pp. 96-97)

Pero estas situaciones nos dicen mucho de la personalidad infantil de niñas como la protagonista, que absolutamente en contra de «ser tomadas por tontas o cobardes y que nos dieran de lado» se enfrentaban al miedo que los niños, mucho más violentos por una cuestión educacional, como hemos visto en el caso de las lecturas, solían infundirles durante los ratos de juego (Lindo, 2010a, p. 97). La cuestión es que la identidad infantil de Antonia no encajaba en el modelo femenino que la época imponía y que su madre, a la orden de los mandatos culturales, trataba de inculcar con empeño. Por eso, ante la transgresión de las conductas de la homogénea actitud femenina de los años sesenta, la madre de Antonia censuraba este tipo de comportamientos de su hija:

Mi personalidad estaba menos forjada desde un principio o yo era más flexible a las influencias o más proclive a sentirme seducida por cualquiera. Eso me hacía fluctuar entre ser de capital o de pueblo, chicozo o niña, según con quien anduviera y lo que despertara mi curiosidad, cosa que desconcertaba a mi madre y que me afeaba siempre: «¿Crees que eso es bonito en una chica?» En realidad había algo voluptuoso en mi actitud, como una especie de sumisión evidente al mundo de los chicos, sentía más curiosidad hacia ellos, quería ser aceptada. Mi madre lo presentía y lo rechazaba absolutamente, fiel a esa rectitud puritana en la que se crió y que muchas veces, incluso después de que muriera, me hizo sentir inadaptada. (Lindo, 2010a, pp. 107-108)

No era su comportamiento la única circunstancia que durante la infancia subrayaba su ausencia de feminidad. Incluso su propio padre le hacía ver que no encajaba en esos moldes también por su aspecto físico. Cuenta Antonia que un día de Reyes, recibió como regalo un CinExín, y mientras veía con sus hermanos la película *El chico* de Charlot, su padre entró a la habitación y advirtió la semejanza en el rostro del actor que interpretaba a ese niño, Jackie Coogan, y su hija. Así, no solo concedió a sus hermanos la autoridad para consolidar el mote que la definiría en su infancia, sino que inauguró uno de sus mayores complejos infantiles: «para mí fue un suplicio que me acompañó muchos años, cuando aún habitaba felizmente en mis maneras de niña chicozo y, más tarde, cuando no lograba encajar dentro de las fronteras agobiantes de lo femenino» (Lindo, 2010a, p. 145). Sin embargo, Antonia recuerda que por supuesto su carácter infantil era mucho más que la etiqueta de «niña chicozo». Ella se ve en los años de niñez como «la del carácter alegre, la ni fea ni guapa, la de sonrisa inmediata, la más tierna», la niña que también tenía un «exceso de sensibilidad» que revelaba una actitud muy temprana de estar «atenta al mundo» y ser «capaz de apreciar la belleza que a menudo se nos hace invisible por estar delante de nuestros ojos un día tras otro» (Lindo, 2010a, pp. 133-134).

Una última referencia que podemos ver a la infancia de Antonia se encuentra en «Lo que me queda por vivir», el último capítulo, cuando Antonia abre el paquete que el portero de su apartamento del East River de Nueva York le entregó tres días atrás. En ese paquete se encontraba un ejemplar en cuero de las memorias que el padre de su amiga María había escrito durante los dos últimos años de su vida. Antonia conoció a María cuando siendo muy pequeña vivía a orillas de un pantano, y al verse mencionada en la

escritura del padre de su amiga y en una fotografía que habían incluido, rememora emocionada aquella etapa de su vida, marcada por el paisaje, la comunidad de mujeres que se apoyaban las unas a las otras, la libertad de vivir en plena naturaleza:

Ese inesperado salto en el tiempo me conmovió enormemente. Verme en una foto que no conocía, tan pequeña, tan integrada entre mis amigos de infancia, me trajo intacta la felicidad de esos años en aquel campo agreste de una sierra pobre, carente de voluptuosidad vegetal o belleza salvo las que le otorgaban la misma nada y esa inmensa obra pública, el pantano aún vacío, que era como un gran mordisco en la tierra detrás de mi casa. Los niños nos asomábamos temerariamente al socavón, con vértigo y curiosidad, hasta que mi padre mandó colocar una precaria valla metálica.

La vida al aire libre de los niños, que corríamos sin control de la mañana a la noche; la amistad diplomática de las madres, que se aplicaban en llevarse bien por ser todas esposas de empleados; la extraña disposición de aquel universo artificial. Todo era conservador, repetido y previsible para la imaginación de un niño. Los obreros solteros viviendo en barracones, los obreros con familia en bloques, los cargos medios en chalets de una planta, los ingenieros en casas inmensas. La vida resumida y estratificada de los adultos; la vida más democrática de los niños, que íbamos en tropel a la misma escuela. Y el polvo permanente que levantaban los camiones transportando a los obreros a la presa a primera hora de la mañana y devolviéndolos a sus barracones a la noche. El ruido de los barrenos al atardecer o el anuncio, no infrecuente, de algún obrero muerto en el tajo. (Lindo, 2010a, pp. 253-254)

Unos años más tarde, en la escena en que Antonia está preparándose para el día de su boda podemos comprobar las diferencias entre las dos mujeres de la familia, ella y su hermana. En ese recuerdo, Antonia ve a dos mujeres muy distintas. Mientras que su hermana ha seguido con lo que se esperaba de ella y tiene la vida muy encauzada, Antonia se siente perdida, solitaria, destinada a vivir en la periferia de la propia periferia, en absoluto complacida con la idea, pero al menos en compañía del que ha sido su novio desde la adolescencia:

Una anda refugiada en su nueva familia, tiene una niña pequeña en la que vierte ahora el instinto maternal que ensayó con la hermana; la otra vive asalvajada y solitaria en la casa familiar, de la que todos, del padre a los hermanos, se fueron yendo poco a poco, por bodas o por trabajo, invirtiendo el orden natural de las cosas. Es la hija rebelde a la que, habiéndole correspondido por su carácter el papel de largarse, le ha tocado en cambio presenciar cómo todos se fueron marchando en busca de sus otras vidas dejándola como guardiana involuntaria del pasado familiar. La chica del disfraz de novia también será una extraña en su piso de recién casada a las afueras de Madrid. Tratará de buscar un rincón que hacer propio, sin ningún éxito. [...] Yo odiaba la periferia, la periferia de la periferia de barrios recién construidos, la sensación de lejanía, ese frío continuo que me hacía ir de una habitación a otra sin encontrar consuelo. (Lindo, 2010a, pp. 60-61 y 65)

Para cerrar este retrato de Antonia en el seno familiar, no ha de quedar en un segundo plano la clase social a la que pertenece. La protagonista es hija de un determinado momento de la historia y, como consecuencia, se adscribe a una categoría social que prospera a finales del siglo XX. A diferencia de los personajes de la anterior novela de Lindo, *Una palabra tuya*, el personaje de Antonia pertenece a una clase media. Sin embargo, hay una condición que no es la clase social y está tan presente en ella como lo estaba en Rosario y Milagros, y es la soledad. Así lo advirtió con agudeza Rosa Montero:

La protagonista de *Lo que me queda por vivir* es, digamos, menos proletaria, pero también se mueve por esos confines polvorientos de la sociedad, allí donde llegan difícilmente los ratos de sol y la vida no es que sea cruel, sino que es fea, de una fealdad abrumadora que

asfixia y desespera. Y cuando hablo de confines polvorientos no me refiero a un lugar, una barriada [...], sino a una desolada manera de existir. (Montero, 2010)

Sabemos que pertenece a esta clase social porque en el capítulo primero, «Lo sabe», Antonia recuerda cómo Alberto la consideraba una chica de «vida regalada» y no dudaba en expresar que el verdadero mérito reside en aquellas personas que, aun procediendo de clase obrera, consiguen superar el destino que le venía preestablecido, idea contra la que Antonia rebela porque cree injusto que únicamente por el trabajo de su padre se la considere una mujer privilegiada y jamás nadie tenga en cuenta la tragedia de su adolescencia para comprender que la clase social no lo es todo. Lo vemos en esta discusión entre los dos personajes:

—Para ti, lo que se tiene o no se tiene ha de contarse sólo en términos económicos. Así de simple. Si pierdes a tu madre, por ejemplo, ¿qué pasa? ¿Cuenta menos que si a tu padre le echan del trabajo o le suben el sueldo?

—No mezcles, lo sentimental está fuera de esta discusión. Estás haciendo trampa incluyendo aspectos sentimentales en algo mucho más objetivo. No digo que no sea traumática la muerte de una madre...

—¡De la mía! La tuya no ha muerto. Ni la suya. ¿Qué me importaba a mí lo que ganara mi padre?

—No digo que no fuera trágica su muerte, no digo que no marcara tu vida. Digo que la posición económica de tu padre te facilitó el futuro, como a otros se lo vuelve imposible. (Lindo, 2010a, p. 25)

La profesión de Antonia queda clara desde el primer capítulo, cuando confiesa que ha regresado a Madrid por el miedo a que su matrimonio se desmoronara mientras ella estaba trabajando en Málaga como locutora de radio tras haber conseguido una plaza en unas oposiciones. En cualquier caso, a su vuelta del lugar de provincias, Antonia se muda a una casa donde consigue esa «habitación propia» que Alberto le negaba para poder trabajar. La protagonista hace del despacho amarillo su cuarto propio donde escribe los guiones radiofónicos, un lugar y un acto, el de la escritura, que se convierten en acciones terapéuticas para apaciguar el dolor emocional que le ocasiona la separación:

Antes tenía que dejar escrito un guión para el lunes si no quería acostarme el domingo con ansiedad. Me puse a la máquina. Escribir diálogos era mi consuelo. De pronto, unos seres fantasmales, aún inexistentes, sin nombre y casi sin personalidad, hablaban en mi cabeza, como si mis oídos hubieran sido capaces de almacenar conversaciones escuchadas aquí y allá, en la calle, y ahora volvieran a mí, en el mismo momento en que pulsaba las teclas de mi pequeña Olivetti. Siempre sucedía igual. Primero era el desánimo y luego la euforia, la risa incluso. El consuelo del trabajo. (Lindo, 2010a, p. 88)

El trabajo en la radio llega a su fin y Antonia consigue un puesto en la televisión privada como guionista para un programa de entretenimiento donde ganaba en torno a 320000 pesetas mensuales, mucho más que los licenciados, como se encargaba de subrayar su padre ante la presencia de cualquier extraño, reforzando aún más la concepción que tenía sobre su hija cuando nació, que era y sería una persona con facilidad para atraer el dinero, aunque ella se escondiera, junto con otros dos guionistas, bajo un seudónimo por la vergüenza que le daba ser reconocida como creadora de esos guiones.

Antonia reconstruye el ambiente laboral en esos programas de la nueva televisión en la época de los noventa. En los estudios, su jefe representaba el arquetipo tan fácilmente reconocible del empresario codicioso y machista que presumía de estar ganando ingentes

cantidades dinero en programas que cosificaban a las mujeres sin disimulo. Era un hombre autoritario y violento, que «daba puñetazos sobre la mesa y gritaba que él no les pagaba a unas tías el viaje desde Milán para que luego no les enfocaran el culo» (Lindo, 2010a, p. 193).

Hay un aspecto del relato que Antonia hace de sus años como guionista en la televisión que fue puesto de relieve por Amelia Castilla (2010) en vista del componente de rebeldía y transgresión que caracteriza a Antonia en ese pasaje de la novela. Será en una de las escenas donde la veamos con una gran determinación, la que definía en cierto modo a las jóvenes de su generación que rompieron con las costumbres del silencio de las mujeres de la generación anterior:

Por edad no pertenece a la generación de las mujeres que abrieron camino en España, pero sí a un grupo de chicas progres que quisieron ser dueñas de su vida y que fueron independientes muy jóvenes, incluso del afecto de los hombres, gracias a su trabajo, aunque en las reuniones en las que era la única voz se la ninguneara mucho. (Castilla, 2010)

Durante una reunión con los altos cargos de la cadena, Antonia interrumpe al jefe déspota para reclamarle le sueldo que no había recibido desde que entró a formar parte de la plantilla dos meses y medio atrás. No lo haría revelando sumisión ni mostrándose cohibida, aunque la voz le temblara al pronunciar las primeras palabras:

Quisiera saber, si no es mucha molestia, ¿qué es lo que tengo que hacer? ¿A quién se lo tengo que pedir? ¿Estamos trabajando aquí o es que nos están gastando una broma? No puedo seguir así, no tengo un duro en el banco». (Lindo, 2010a, pp. 194-195)

Ya no solo es que reuniera el valor para enfrentarse al jefe paternalista y misógino, sino que en ese pequeño acto encerraba una gran transgresión porque acaparó la atención en un espacio masculino la voz de una mujer reclamando lo que poco tiempo atrás les había estado negado, la recompensa por el trabajo realizado y la independencia económica merecida: «Por primera vez fui consciente de que era la única mujer en la reunión. De todos lo culos que había allí sentados el único femenino era el mío» (Lindo, 2010a, p. 195). Pero ante esa victoria, Antonia recibiría una dosis de paternalismo condescendiente por parte de su jefe. El ataque se fundamentaba en que por su condición de madre era incompatible desempeñar el trabajo que hacía, por lo que Antonia no encajaba en el molde de la «buena madre», cuestión que veremos más adelante:

El director entró con una chequera. Nos preguntó qué cantidad aproximada había acordado que cobraríamos al mes. «Trescientos veinte mil», dijo Marcos. En silencio, contemplamos la escritura y firma de los tres cheques. Se los dio a la secretaria que esperaba de pie a su lado para que nos los acercara. Luego miró a uno de nuestros jefes, el mismo que tantas veces me había evitado por los pasillos: «No quiero que una situación así se vuelva a repetir.» Cuando salía del despacho, se dirigió a mí y me dijo: «¿Cuántos años tiene tu hijo?» «Cuatro», le dije, «cuatro y medio». «Pues éste no es el mejor mundo para una madre que está criando un niño.»

Más tarde, en casa, se me ocurrieron muchas respuestas, pero en aquel momento el agradecimiento o el alivio vencieron al brote de rabia que sentí en la cara. En algo llevaba razón, en aquel mundo era más difícil para una mujer trabajar con el culo pegado a la silla que con el culo frente a una cámara. (Lindo, 2010a, p. 195)

Un día Antonia acude a la radio, donde se reencuentra con Jabato, a quien no había visto en cuatro meses, los mismos que llevaba trabajando en la televisión. Comprueba que su compañero había progresado laboralmente, mientras que ella desarrolla una profunda inseguridad hacia el trabajo que desempeña en la frívola televisión privada

y, automáticamente, se sitúa en un escalafón inferior al de Jabato. Ese breve regreso a la radio le dinamita la autoestima porque comparará el trabajo que hacía antes con el actual y certifica que el lugar en el que está
, pese a las elevadas sumas de dinero que recibe cada mes, no es su sitio:

La radio me estabilizaba, tenía que someterme a diario a la disciplina de hacer que mi voz sonara alegre en días en que tú sabes que la voz no me salía del cuerpo. Cuando hablas para un público siempre hay algún tipo de impostura: eres tú pero con un optimismo que no tienes, eres tú mostrando un interés que no sientes o eres tú con una preocupación social que ese día te da por culo. Debajo de la voz importante que alguien escucha en casa siempre hay una persona mucho más pequeñita. Pero esa impostura también te fuerza, te corrige, te obliga a actuar, a hacer el esfuerzo, a interpretar... Y al fin y al cabo eres tú, eres tú haciendo el papel de ti misma. Ahora sólo puedo observar, no actúo. Escribo cosas que no tienen nada que ver conmigo, pero nada, ni remotamente. Aquí me movía entre gente que tenía intereses parecidos, una idea racional de la vida... Quiero pensar que toda esta experiencia me servirá para el futuro, pero si ese futuro no llega pronto, si mi destino es quedarme ahí preparando la entrevista con la tía que viene a leer el horóscopo o con una especialista en protocolo... Todo es cómico, pero es una comicidad que se agota rápido. Si me quedo mucho tiempo me contagiare de todo eso. No podría no contagiarme, no sirvo para sentirme diferente. No quiero que me señalen como la rara. No me gusta, quiero ser como cualquiera. (Lindo, 2010a, pp. 218-219)

En «Una pequeña derrota», el sexto capítulo, encontramos esa última referencia al trabajo de Antonia, y cuando parece que vamos a quedarnos con la incertidumbre sobre si permanecerá siempre en ese lugar que se le presenta con tanta hostilidad, en el último capítulo asistimos a la evidencia de su progreso profesional, a los «éxitos» cosechados por las series y películas que ha escrito aunque la vocación literaria que siempre estuvo en ella desde la infancia haya quedado en un segundo plano. Antonia no se muestra infeliz por no haber sido novelista porque la escritura de guiones le proporciona la satisfacción y la estabilidad que necesita:

La distancia de aquellos años y la experiencia de vivir en otro país no me han convertido en escritora como yo esperaba, me han faltado el coraje y la disciplina que tampoco tuve cuando todo el futuro estaba por delante. El abandono definitivo de un sueño juvenil produce también cierto alivio y así me he sentido yo finalmente, aliviada. Entre la vida y la invención de la vida, me tienta más perder el tiempo en la primera. (Lindo, 2010a, p. 250)

Como vimos, Antonia siente que un espacio que necesita porque le proporciona libertad y autonomía es el despacho amarillo, bautizado así por Gabi emulando la pomposidad con la que hablaba su abuelo, un rincón del hogar que hacía las funciones de «habitación propia». La presencia de Gabi en este lugar de emancipación no es un obstáculo en la tarea creadora y profesional de Antonia. Allí la protagonista escribe los guiones radiofónicos, relatos eróticos y el proyecto de novela que jamás acaba de tomar cuerpo:

Pero mi despacho no era más que una habitación diminuta, caótica, en la que los inquilinos anteriores habían dejado las estanterías empotradas pintadas de amarillo chillón. Allí adelantaba algunos guiones para el programa del día siguiente, intentaba comenzar una novela que nunca pasaba de la página diez o escribía algún relato erótico, o marrano, para ser exactos, que me publicaban en una revista del asunto, con lo que me ganaba un dinero extra. Recuerdo que la novela que tenía en la cabeza estaba basada en el tiempo que pasé viviendo en una torre de apartamentos en Málaga donde se

alojaban sobre todo putas. Por supuesto, yo desconocía este hecho cuando alquilé el piso y se produjeron algunos momentos conmovedores con aquellas mujeres, y otros muy desagradables. Imaginaba una madre joven, yo, y una criatura de un año, Gabriel, moviéndose alegre y natural en aquel mundo tan poco apropiado para él. Pero lo que parecía un gran argumento en mi mente, poblado de sabrosas anécdotas que habían sido celebradas con gran entusiasmo de mis amigos, se desvanecía en cuanto me encontraba frente a la máquina de escribir. (Lindo, 2010a, pp. 45-46)

Otro elemento imprescindible para su libertad es la independencia económica. Cuando Antonia se rebela ante el jefe de la televisión y le reclama el salario que no había recibido, va en víspera del día de Reyes a los grandes almacenes de la calle Mayor y provee a su hijo y sus sobrinos de regalos. Cuando sale, reflexiona sobre la importancia que tiene para ella el dinero, tanto por la autonomía que siente como por haber cumplido con un mandato que sus padres le inculcaron a ella y sus hermanos desde pequeños:

Esa mujer tenía dinero en los bolsillos, un capital para ella, había salido de casa a gastarse lo que fuera necesario, sin límite, y una vez más había sido tocada por la vara de la fortuna. En esos momentos de exaltación anímica que se producían tan de improviso como los de peligroso decaimiento, la mujer joven, la chica aún, sentía que respondía a las expectativas que sus padres pusieron en ella, se encontraba a gusto dentro de su horma: optimista y afortunada. Se paró en la esquina de la calle Mayor con la Puerta del Sol y tuvo que apoyarse en la pared de la confitería de La Mallorquina para degustar esa especie de mareo de felicidad. Le entraron ganas de reírse. (Lindo, 2010a, p. 201)

Sin duda, lo que Antonia siente como necesario para ser dueña de su propia vida son las mismas condiciones que en 1929 Virginia Woolf reclamara para que las mujeres pudieran escribir novelas en las mismas condiciones que sus compañeros varones: «que ganéis dinero y que tengáis una habitación propia» (Woolf, 1929, p. 79). Podemos mencionar un último aspecto con el que Elvira Lindo quiere subrayar el carácter moderno y rebelde de su protagonista. Nos referimos a la escritura del cuerpo femenino desde una mirada no androcéntrica y, por tanto, no cosificadora. Tanto cuando habla de sus pechos en la juventud y cuando expresa sus deseos sexuales:

Esperaba disfrutar de sus caricias en mi pecho durísimo, tan duro que dolía como duele el pecho de las adolescentes, debajo de aquellas camisetas de dibujos étnicos. Las camisetas de algodón gastado de aquellos veranos sobre el pecho sin sujetador. Sentía en ese roce de la tela la promesa de algo, la anticipación de una voluptuosidad que siempre parecía que estaba a punto de producirse. (Lindo, 2010a, p. 66)

El retrato psicológico de Antonia puede trazarse siguiendo dos patrones que han marcado su vida: la orfandad y la maternidad. Pero Antonia también es un personaje con una gran complejidad psicológica para quien Giner (2010) emplea diecisiete adjetivos que ayuden si no a retratarla sí a dibujar un boceto de su personalidad: «mujer herida, confusa, necesitada, histérica, solitaria, disfrazada, demandante, deseosa, atolondrada, comprensiva, insegura, temerosa y temeraria, convulsa, perdida, amante y amada».

Antonia recordará cómo negaba sistemáticamente que el mal que la aquejaba fuera una depresión, pero esa negativa revelaba indudablemente el escaso conocimiento de la protagonista sobre los problemas de salud mental:

¿Estoy deprimida cada mañana, cuando me levanto a las tres y media, me ducho, me pinto y bajo al taxi para marcharme a la radio? ¿Estoy deprimida cuando espero a Gabi en la

puerta y le llevo un huevo Kinder los viernes y le digo que cierre los ojos y se lo encuentra en el bolsillo de la chupa? ¿Estoy deprimida cuando, aun estando agotada por el horario, me quedo por las terrazas del parque con los padres de otros niños tomando cañas? ¿Está deprimido alguien que presenta un programa de humor, que se pasa la vida inventando diálogos chispeantes para que la gente se ría? ¿Es compatible eso con la depresión? Alguien que esté deprimido no puede con todo ese esfuerzo. No tiene energía para ser amable ni para ser simpático, ni para follarse, ni para estar impaciente porque todo cambie de una puta vez, que cambie, que algo cambie. No, no se llama depresión. Depresión fue el nombre que le dio un médico del seguro porque no tendría ni tiempo ni ganas de entrar en detalles y yo tampoco tengo tiempo ni ganas ni dinero para someterme a una terapia de años. No es depresión. Tengo la sensación de estar a merced de una ventisca, de un tipo de inconsciencia que va y viene, que no es permanente y que cuando aparece lo que busca o lo que busco con furia es hacerme daño, cuanto más mejor. (Lindo, 2010a, pp. 169-170)

No obstante, el primer aviso que nos da la narradora sobre la baja autoestima que tenía en la juventud se advierte cuando se compara con Marga, la mujer con la que su esposo le está siendo infiel. Frente a Marga, Antonia se ve como una mujer «sin esencia» (Lindo, 2010a, p. 15). Otro indicio lo encontramos al final del capítulo segundo. En este pasaje, Antonia encuentra en un libro la nota mecanografiada que le hará recordar y narrar lo que aquel sábado de los ochenta ocurrió. Vemos que ella se percibía a sí misma de igual forma en la que cree que Alberto la observa, como una joven sin valía. La nota decía: «Sé sincero por una vez: para ti no valgo más que ese canario que he tirado a la basura» (Lindo, 2010a, p. 59).

Como es lógico, esa tortura hacia su propia autoestima, sumada al trauma entonces no reconocido que arrastraba desde la adolescencia, hará mella sobre su salud mental. Tan grave es la situación en la que psicológicamente se encuentra que Gabi advierte perfectamente cuándo su madre estaba a punto de derrumbarse y lanzarse a la deriva. Lo podemos ver en esta escena:

Ella, aquella tan ajena a mí que era yo en esos años, esperaba noche tras noche la llamada de las ocho y media. Acudía corriendo, con el paquete de cigarrillos en la mano, y se entregaba a aquella conversación mórbida, de frases repetidas, dichas en voz muy baja, en las que siempre se rumiaba lo mismo, el posible regreso de él, el amor aún no agotado. El niño debía de sospechar el sentido de las frases por una palabra, por el tono; eran frases que le dejaban pensativo y paralizado, como un animalillo alerta que se sintiera apartado de un secreto que estaba a punto de cambiarle la vida pero del que nunca le hacían partícipe.

El niño en la bañera empujaba el submarinista con un solo dedo para no hacer ruido y así poder distinguir todo aquello que no oía claramente pero que reconocía y le provocaba desazón.

El niño que no era como son los niños escuchaba a la madre que no era como son las madres pronunciar aquellas frases temibles: «Yo también, pero en la vida hay que elegir; no puedes volver sin estar convencido; yo no podría soportar toda esa mierda otra vez; me matarías, que lo sepas, me matarías; tienes que estar seguro; no podría soportar otro fracaso.» Era en aquel momento cuando el niño la llamaba desesperado desde el baño, «¡Mami, mami, me he quedado frío!», porque intuía que la conversación estaba a punto de precipitarse por esa pendiente en la que la voz de la madre, «Yo también, yo también», se quebraba. Él no podía esperar de brazos cruzados, como tantas veces había hecho, no quería que llegara a sus oídos el rumor húmedo del llanto. Tiene que apartarla del teléfono, defenderla. (Lindo, 2010a, pp. 36-37)

Por tantas veces que la vulnerabilidad fue exhibida delante de su hijo, Antonia acaba generando una dependencia muy grande hacia él. Gabi es quien la mantiene a flote. Con la perspectiva de los años, comprende que el niño, por pequeño que fuera, era consciente de todo, percibía un dolor en ella al que no sabía ponerle nombre pero sí le alertaba para salvarla ante cualquier derrumbe:

Recuerdas que en ocasiones había algo anormal en ella que te producía melancolía, no sólo las cejas tan oscuras contrastando con el rojo del pelo, no sólo la ropa, no, era la mirada, una mirada que parecía estar siempre demandando algo, algo que tú no podías darle, un vacío que tu amor hacia ella no llenaba. (p. 234)

Desgraciadamente, hay un desplome de Antonia que ni Gabi ni nadie podrá evitar. En el capítulo final, la protagonista narra lo que ella llama un recuerdo «vergonzoso» (Lindo, 2010a, p. 255), la ocasión en que, sobrepasada por su dolor emocional, intenta suicidarse. Antonia narra por medio de una analepsis ese episodio en el que se ve en una camilla de hospital, convaleciente tras el lavado de estómago que acaban de practicarle –mencionará en varias ocasiones la sequedad y la hinchazón de garganta–. Tenía veintisiete años y estaba atravesando la peor racha de su vida hasta la fecha. Allí fue atendida por una médica que, en absoluto, es un personaje circunstancial, sino que su importancia es radical para la sanación no solo física sino también emocional de la protagonista. La médica humaniza, sin atisbo de estigma, el tema del suicidio: «Mira, tengo que escribir algo en este informe. Si escribo que lo que buscabas era descansar y que desapareciera un estado de ansiedad que no te dejaba ni respirar podrás irte a casa» (Lindo, 2010a, p. 258). Sa ansiedad o depresión fue lo que realmente la llevó hasta esa situación, la pérdida del sentido de la vida al no saber qué respuesta dar a las preguntas sobre el amor, la dignidad y la tristeza:

Cómo se hace para pedir ayuda, para contarle a alguien que un desgarró interior no te deja dormir, cómo se llega a comprender que hay amores que han caducado, que prolongarlos es pudrirlos, cómo aprende uno a defenderse, a tener dignidad y no desear la compañía de quien sabes de antemano que te destruye, cómo distinguir entre amor y obsesión, por qué luchar por lo que ya no te pertenece, cómo se hace para estar triste sin humillarse, cómo aprender a comportarse correctamente, de tal manera que no tengas que pasar la vida rumiando errores que duelen más que por su gravedad por la cantidad de veces que los has repetido. (Lindo, 2010a, p. 259)

La ayuda psicológica que buscaría motivada por la médica, la presencia de su hijo y la sanación del desamor, así como la sorpresa al hallar el amor de nuevo, irían disipando la idea de desaparecer del mundo:

El futuro se fue acercando a una lentitud insoportable, pero la muerte dejó de presentarse como una posible solución a la angustia. Faltaban dos años aún para conocerle a él y empezar a sufrir, también poco a poco, que no había nada en mí que impidiera el amor duradero. Él me dijo: «Había algo en ti que me daba miedo. El rastro de una pena que había sido muy honda.»

Y en todo ese tiempo, en esos dos años en los que el futuro tardó en llegar, el niño, Gabi, el hombrecillo, el niño musical con el que bailaba *When you Wish upon a Star* en el despacho amarillo, estuvo velando por mí con su mera presencia. (Lindo, 2010a, p. 266)

A la vista de todos esos atributos, Antonia no es un personaje en absoluto heroico en el sentido más tradicional del concepto. Podemos ver en *Teoría literaria feminista* de Toril Moi (1995) que algunas críticas feministas que han desarrollado ampliamente el estudio de las imágenes de mujeres en la literatura han exigido que toda obra literaria

ofrezca papeles ejemplares de la identidad femenina, mujeres liberadas que no dependan de los hombres (Moi, 1995, p. 59). En contrapartida, Elvira Lindo expresaba que quiso subrayar la «falta de sosiego» y la «torpeza» de su protagonista porque su voluntad no era «hacer una mujer heroica para que las mujeres se sientan orgullosas de ser mujeres», sino un personaje realista, con tantos defectos como virtudes (Foronda, 2010 y Lindo, 2010b, p. 75). En cualquier caso, como explica Díez de Revenga (2012, p. 168), aunque Antonia se sienta sobrepasada en numerosos momentos por «altibajos psicológicos» e «inestabilidad emocional», y pese a que Lindo no quisiera hacer una heroína al uso, *Lo que me queda por vivir* es «una novela de una mujer sobre otra mujer abriéndose camino en la vida».

Como en todas las novelas de Elvira Lindo, la presencia de la muerte es constante, (Moyano, 2010, p. 26), y en el caso de Antonia vemos que la ausencia que más ha marcado su vida es la de su madre, como finalmente acabará reconociendo la protagonista con el paso de los años:

Me quedaba mucho para encontrar cierta serenidad en mi ánimo. Multitud de visitas al psicólogo, que me diagnosticó de depresión y me medicó, aunque yo, con el tiempo, he llegado a tener la certeza de que la mía fue una pena de orfandad que llevaba arrastrando desde hacía muchos años y que una separación sentimental, que para cualquiera hubiera sido previsible y aceptable, a mí me provocó un pánico atroz. (Lindo, 2010a, p. 266)

Inevitablemente esta circunstancia nos remite a la biografía de la autora, cuya madre, ya sabemos, murió cuando ella era una adolescente. Por esa ausencia materna que deja una huella profunda en la protagonista, «el tema principal es la orfandad», como aclararía la misma Lindo (Peces, 2010, p. 52). De hecho, no está de más recordar que Elvira Lindo da a su personaje el nombre de su madre a modo de «homenaje póstumo» por todas las veces que su recuerdo la inspiró tanto para escribir la novela como para proyectar sobre Antonia una añoranza materna que sonara tan creíble como finalmente consiguió (El País, 2010).

Tengamos en cuenta que la ausencia de la figura materna, sea por muerte, abandono o cualquier otra circunstancia, será determinante en el tránsito de la adolescencia a la vida adulta y podrá provocar «graves conflictos de identidad», según Pacheco y Redondo (2001, p. 154). Uno de los aspectos que Ángeles de la Concha (1992) considera más interesantes sobre la relación maternofilial en la narrativa al ser estudiada desde una perspectiva psicoanalítica es el hecho de que «una relación maternal insatisfactoria puede desencadenar en una mujer insegura la necesidad de obtener de su pareja lo que no obtuvo de su madre», por lo que esta mujer buscará imperiosamente «sentirse cuidada, acompañada, protegida con el peligro de una dependencia emocional neurótica que impide cualquier autonomía o capacidad de iniciativa» (de la Concha, 1992, p. 46).

Antonio Muñoz Molina (2010) observa en el personaje de Antonia una inquietante situación de desamparo y fragilidad que indudablemente se debe a «una orfandad prematura». Dada esa correlación entre sentimientos, Antonia recreará en su imaginación el recuerdo de su madre, pero lo hace incurriendo en cierta idealización, fusionando la imagen materna con rostros femeninos del cine clásico, explica Nora Levinton (2013, p. 156), por la necesidad de imponer la representación de una «madre joven y sana» a la de su madre enferma. Pero el recuerdo de los últimos momentos de su progenitora no se borran de su memoria, y se filtra en la narración el relato «sobrecogedor» del día en que murió, un pasaje que según Levinton (2013 p. 158), «remite inevitablemente al texto donde Simone de Beauvoir describe la congoja del proceso de acompañamiento a su madre en el final de su vida».

Será importante que tengamos en cuenta la narración que hace Antonia de su reacción cuando muere su madre en el relato donde reconstruye su infancia. El trágico suceso tuvo lugar durante un verano, cuando ella vivía «una adolescencia que se me había terminado apenas hacía cinco minutos», y recuerda su lamento en esos momentos:

«¿Por qué me toca a mí esto?», murmuraba, asomada al cuarto, viéndola ya irse. «¿Por qué se tiene que morir ahora, estando yo sola?» Era un reproche al destino, pero también a mi padre ausente, y a ella, también a ella». (Lindo, 2010a, pp. 126-127)

Antonia fue testigo de cómo su madre moría y, con la perspectiva de la madurez, entenderá que el trauma de la orfandad fue aún mayor por esa escena que había presenciado:

Mis dieciséis años no debieron soportar lo angustioso de la escena, la culpabilidad por no haber sabido dar consuelo a quien con tanta imperiosidad me lo pedía, porque solo es ahora, ahora, tantos años después, cuando empiezo a recomponer las piezas perdidas de aquella escena. (Lindo, 2010a, p. 127)

Recuerda que cuando estaba en el entierro de su madre, no tuvo la dignidad y el saber estar que la situación hubiera precisado, y el arrepentimiento ante aquella actitud brotaría. Antonia decidió no subir al cementerio cuando la comitiva fúnebre se dirigía a dar sepultura a su madre porque no quería «ser el objeto de compasión» de la gente (Lindo, 2010a, p. 124). Así, tras la pérdida materna, Antonia advierte que la dulzura que la caracterizaba de niña se transformó en una ironía que durante el resto de su vida sería el escudo tras el que se protegería de los acontecimientos dolorosos de la vida:

[...] la pequeña ha convertido aquel carácter inocente y confiado de su infancia en un temperamento irónico que camufla todo aquello que desea expresar, desde el amor hasta la melancolía. La ironía es una fuerza pero también una trampa de la que habrá de librarse en el futuro, porque esa enfermiza tendencia al humor, que ya constituye parte de su naturaleza, será su salvación muchas veces pero también la coartada para no afrontar las verdaderas consecuencias de sus actos, como las tan previsibles de esta misma boda que está a punto de producirse. (Lindo, 2010a, p. 59)

Bajo aquella ironía escondería el dolor de la ausencia de su madre, reprimida durante toda la adolescencia. Incluso durante su boda trató de contener la evidencia de la falta de su madre convirtiendo a su madre en tema tabú durante las conversaciones con su hermana mayor durante los preparativos de la ceremonia:

No pueden nombrar a esa madre de la que tanto hablaron, robándole horas al sueño, en los meses que siguieron a su muerte, con el fin inconsciente de liberarse, a fuerza de recordarla, de aquella mujer cuya enfermedad marcó siete años de sus vidas. No pueden nombrarla porque fueron educadas, cuando ella aún vivía, para esconder las heridas y no quejarse, y saben de sobra que su recuerdo, en un día como éste, podría provocar un llanto por el que luego sentirían vergüenza. (Lindo, 2010a, p. 59)

Pero era evidente que en la mirada ajena existía la pena por estar asistiendo a «la boda de una huérfana», y así se recordará ella cuando vea las fotografías de aquel día, porque aunque fuera reprimida, «la orfandad era el estado que me definía con más exactitud» (Lindo, 2010a, pp. 57-59)

Será cuando se sienta abandonada por el padre de su hijo y asuma que «debía proteger a esa criatura de tres años» cuando la herida se abra y la sangre salga a borbotones (Lindo, 2010a, p. 12). Pero si con la crianza de Gabi este dolor cobra fuerza, sin duda será

tras la muerte de tía Celia cuando definitivamente sentirá que no puede escapar a la condición de huérfana:

Su muerte marcará el momento definitivo de mi orfandad, porque aunque yo me he tenido por huérfana desde los dieciséis años, antes aun, desde que recién cumplidos los nueve mi madre enfermó, no he sido consciente de que ella también ha sido mi madre, no he hecho recuento de las veces en que me acunó en su pecho de soltera, me limpió el culo, me arregló para salir a la calle, me recogió del colegio, me hizo la comida, me limpió los mocos, me curó la fiebre, me regañó una y otra vez, me llamó estúpida, embustera, amenazó con contarle a mi madre, con contarle a mi padre, con dejarme en la calle si volvía a llegar de madrugada: «¿Quién te has creído tú que eres? A mí no me tomas tú el pelo, gamberra.». (Lindo, 2010a, p. 133)

Por último, cuando rememora el trágico episodio del intento de suicidio, en su propósito por encajar todas las piezas que corroboraran que su pena más íntima se debía a la muerte de su madre, comprende que su condición de huérfana salió a relucir en la camilla del hospital cuando la médica que la atiende se convierte en esa figura materna que realmente necesitaba:

Me gustaría que fuera mi madre o que se hiciera cargo de mí de alguna manera, que me mandara a dormir cuando debo hacerlo, a casa cuando ya no hay nada que hacer en la calle, que me obligara a comer lo que hay en el plato afeándome ese ayuno con el que tantas veces me castigo, camuflándolo ante los demás como falta de hambre; que me dijera los sábados, por ejemplo, esos sábados tan espaciosos en los que no sé cómo coño ordenar el tiempo, qué es lo que debo hacer desde que me levanto hasta que me acuesto, que me enseñara a estar sola, a saber soportar la ausencia del niño sin tener por ello que negar la maternidad, o a sobrellevar esos atardeceres de diario en los que no tengo más compañía que su poderosa presencia. (Lindo, 2010a, pp. 258-259)

Igualmente, la orfandad de Antonia no será el único rasgo de su personalidad que conozcamos por medio del monólogo interior de sus añoranzas y de la confesión de sus ausencias, sino que hay escenas donde puede encontrarse con su condición de huérfana eterna en los ojos ajenos, como es el pasaje de su boda, en el que «las mujeres de la familia proyectan sobre ella toda la fantasmagoría que corresponde» (Levinton, 2013, p. 157).

En cambio, ese sentimiento de orfandad que, transcurridos diez años de la muerte de la madre, parece cobrar una fuerza sobredimensionada en la juventud, experimenta un proceso de «reparación» a través de la maternidad (Levinton, 2013, p. 159). De este modo, escribe Delgado, nos encontramos ante un relato donde están «la maternidad y la orfandad rozándose», pero será la relación de Antonia con Gabi la que le ayude a «superar tantas adversidades, y en especial a sobreponerse a la deslealtad» (Díez de Revenga, 2012, p. 167). Pero también se le presenta la maternidad como una circunstancia que la destina a la marginalidad y el aislamiento ya que llega de manera muy temprana la condición de madre a su vida, y coincidiendo con el momento social y cultural que vive el Madrid de los ochenta, Antonia se ve alejada del gregarismo de la juventud de la época.

Aunque llegue en ocasiones a ser emocionalmente dependiente de su hijo, del mismo modo que lo es de todo aquel que le proporciona amor y le cubre la herida de la ausencia materna, se produce en la relación maternofilial una «magistral inversión de roles», pues dota a Gabi de poderes de salvación, «le provee de una función» en un escenario que para ella es hostil y caótico (Levinton, 2013, p. 158). No es de extrañar entonces que Antonia se refiera a Gabi como «el hombrecillo», un apelativo que según Rosa Montero (2010) nos está hablando de la importancia que adquiere este personaje infantil y además nos transmite mucho sobre «esa relación desesperadamente solitaria de la madre y el crío,

ellos dos unidos contra el mundo, náufragos aferrados a un tablón en un mar de tormentas» (Montero, 2010). Del mismo modo nos ofrece el relato del modelo maternal que Antonia representa.

Antonia considera que se aleja por completo de la norma del modelo maternal. Por eso se refiere a «las otras madres» para marcar la distancia que separa su práctica de la maternidad con la forma socialmente impuesta y aceptada. Ella era menos cuidadosa con los horarios domésticos, fumaba, era impuntual para llevar y recoger a Gabi de la guardería, no era emocionalmente estable, ni evitaba la presencia de Gabi al hablar de sus sentimientos arriesgándose a que aquellas palabras de alguna forma pudieran herir al niño:

Las madres, las otras madres, podía haber dicho él si hubiera sabido siquiera reconocer su posible defensa y verbalizarla; esas madres que abundaban en la puerta de la guardería y que no eran como yo, que se levantaban los sábados antes de las once para que el hijo no vagabundeara descalzo y solitario por la casa; las madres que llevaban una vida ordenada, que no se teñían el pelo de ese rojo que contrastaba tan llamativamente con las cejas negras; las madres que no se quedaban durmiendo en el sofá de madrugada con la tele puesta; que antes de irse a la cama tiraban a la basura las colillas que desbordaban el cenicero para que la casa no apestara a tabaco a la mañana siguiente; las madres que llegaban a su hora a la guardería, a llevar a sus hijos y a recogerlos; las madres que no tenían esa cara permanente de disculpa; las madres que no hacían a los niños llegar tarde a un sitio y a otro; las que iban siempre con el mismo hombre porque ese hombre era el padre del niño; las madres a las que no les cortaban la luz porque se acordaban de pagarla o de domiciliarla en el banco; las madres que no lloraban por las tardes cuando llamaba el padre por teléfono desde una cabina, ni pasaban una hora hablando con él en voz muy baja para que el niño no pudiera escuchar lo que decían, pronunciando unas palabras de contenida desesperación, «decidete de una puta vez, por el niño y por mí». Las madres que no eran como yo, podría haberme dicho el niño cargado de razón, saben que los niños lo escuchan todo, en especial aquello que las madres no quieren que escuchen.

Las madres, las otras, no cantaban canciones tristes que el niño aprendía como si fueran melodías infantiles pero que inoculaban en su corazón infantil un poso de melancolía que le habría de acompañar siempre. Las madres no le cantaban al niño *Cuesta abajo*, aquella canción del hombre que daba tanta pena porque tenía voz de muerto. Aquélla no era una canción que las madres, las otras madres, considerasen adecuada para la felicidad de un hijo. Esas madres, las otras, nunca pasaban horas hablando por teléfono, nunca, ni mataban el rato riéndose a carcajadas con un amigo, que no era el padre, mientras el niño se aburría en el baño, rodeado de espuma y de juguetes flotadores, con el agua ya fría. El niño celoso, que empezaba a llamarla, «¡mami, mamá!», cuando la oía reír, porque tenía pavor a sentirse excluido. El mismo niño al que luego le latía el corazón cuando volvía a sonar el teléfono, como una amenaza, a las ocho y media de la noche, porque sabía que la madre lo abandonaría todo, la cena, la máquina de escribir, a él, que era el único ser en este mundo que no la abandonaría nunca, para hablar con el padre. (Lindo, 2010a, pp. 34-36)

Será en el celebrado capítulo de «El huevo Kinder» donde se vea esta circunstancia de maternidad negligente con mayor claridad. Antonia recuerda que su hijo la veía como una madre «firme, dura, poderosa como una roca, [...] en la que confiaste ciegamente, aunque no lo mereciera», la madre que le proporcionaba el apego incondicional pero que también se sentía sobrepasada por la crianza:

Yo te apretaba contra mi pecho pero tú no me veías, parecías poseído por el diablo, más que llorar, chillabas, y me hacías llorar a mí también y a veces creía que tus gritos en medio

de la noche podrían llegar a volverme loca y acabaría tirándome por la ventana contigo en brazos. (Lindo, 2010a, p. 223)

Cuando llegan finalmente al cine para ver *Un pez llamado Wanda*, la sala estaba vacía a excepción de tres parejas: dos drogadictos, una prostituta y su proxeneta, Antonia y Gabi. Reconoce que quizá debería haberse llevado a su hijo a otra sala porque aquel no sería el lugar adecuado, pero el signo de los tiempos consideraba «reaccionario tener desconfianza del lumpen» y, realmente, Antonia no ve que ellos desentonaran en ese ambiente porque aunque de forma diferente también estaban al margen de la norma (Lindo, 2010a, p. 238).

Si el personaje, en términos generales, era poco heroico, su maternidad no encaja tampoco en los estrechos moldes del concepto patriarcal de «la buena madre». Como apuntaba Potok (2015), lo que más ansiedades genera en los personajes que representan el rol de madre es, sin duda, el cumplimiento con el ideal de madre perfecta, entendido como «un modelo social y un agente disciplinario» que se entrega de manera absoluta a sus hijos, lo que Adrienne Rich denominó, en *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia y como institución* (1996), «altruismo maternal», concepto que Potok define como «la entrega incondicional de la madre al hijo» con los «riesgos» que eso conlleva, como convertirse en «esclavas de su prole, renunciando a su propia realización» (Potok, 2015, p. 58). Recordemos los relatos de Katherine Mansfield que estudia pormenorizadamente Gerardo Rodríguez (2007, p. 377), donde los personajes femeninos reproducen «una visión agria de la maternidad», en absoluto rechazándola, pero sí mostrando que hay modelos de madre más allá del arquetipo tradicional y patriarcal. Si bien Lindo y Mansfield no reproducen modelos de maternidad parecidos, sí coinciden en la ruptura que provocan de los moldes machistas en los que se han construido las imágenes de la maternidad. Biruté Ciplijauskaitė (2004) observa cómo se produce en las letras españolas a finales del siglo XX un cambio de paradigma en cuanto a esta representación, pues mientras que durante los siglos previos y bien entrado el siglo XX la madre aparecía como una mujer dedicada con absoluta devoción al cuidado familiar y doméstico, capaz de mantener el orden del hogar y la unidad familiar, en la narrativa de finales del siglo XX las escritoras han optado por ofrecer un particular enfoque sobre la maternidad. Podríamos insertar la novela de Lindo en esta corriente, pero veamos cómo expresaba la escritora su visión del modelo de madre que reproduce su personaje:

En la actualidad hay una tendencia a dibujar a las madres como seres heroicos y perfectos justo en una época en la que los niños están peor criados que nunca; hay más información que nunca, yo quería hacer algo que demostrara todo lo contrario: encontrarte con el desamor, la maternidad y otras cuestiones de la vida y reaccionar ante ellas de la forma menos heroica posible. (Peces, 2010, p. 52)

Lejos de desempeñar un papel maternal basado en la sobreprotección y la visión de la maternidad como el centro de su universo, Antonia contagia al niño de los males que la aquejan, «de la necesidad de ser querido y la dificultad de conseguirlo; del dolor de la pérdida, de la muerte y la culpa», y protagonizarán juntos escenas que se convierten «en un perfecto retrato de la desolación», como el «brutal e inolvidable» capítulo de «El huevo kinder» (Montero, 2010).

Y en la madurez, superada la tristeza de la juventud, Antonia siente hacia su hijo no la deuda sino el eterno agradecimiento. Sin pretender dotar de demasiado sentimentalismo a todos los obstáculos que juntos hubieron de sortear, Antonia reconoce que fue él quien la protegió a ella, y una vez recuperada de su dolor, siempre velará por su hijo:

[...] no fui yo quien protegió al niño. O lo protegí, pero —no busco atormentarme— no en la medida en que debía. Fue él quien me protegió a mí, quien me sobreprotegió, porque en aquellos años en los que vivimos solos su presencia, siempre vigilante, atenta y correctora me obligó a sobrevivir.

El recuerdo todo lo literaturiza, lo sé, la nostalgia embellece lo perdido y crea símbolos donde no los hay, pero ese temor a la cursilería no debiera tampoco convertir en prosaico aquello que fue conmovedor. (Lindo, 2010a, p. 248)

Por último, llamaremos la atención sobre la escena narrada sin atisbo de dramatización en que Antonia acude a una clínica a abortar. Esa desdramatización del relato del aborto es intencionado por parte de la autora, pues como explicaba en una reciente entrevista, en la vida de una mujer hay circunstancias mucho más traumáticas que un aborto, y si asumimos la narrativa de la interrupción del embarazo como el antes y el después en la vida de quien se somete a esa intervención, se debe a que para justificar la práctica de algo tan censurado por los poderes más conservadores y patriarcales hay que crear a la «víctima perfecta» (Iglesias y Marín, 2021). Apunta Díez de Revenga (2012, pp. 167-168) que éste es un relato que encuadra en un marco histórico muy concreto, cuando en los primeros años de la democracia «la mujer ya toma decisiones de este tipo sin muchos problemas éticos al parecer» y demuestra el libre ejercicio de su sexualidad porque, como advierte también el crítico, no se hace explícita alusión a quién puede ser el hombre que deja embarazada a Antonia¹⁴⁶. Pero la escena del aborto ofrece mucha más información que la hasta ahora reseñada. Antonia destacará las preguntas inculinatorias a las que fue sometida por los médicos de la clínica, las advertencias de que el aborto podría aumentar su inestabilidad y la culpabilidad con la que trataron de hacerla cargar, ejemplo, sin duda, de violencia obstétrica. Lo podemos ver en este diálogo que mantiene con Jabato a la salida de la clínica:

—Bah, da igual. Fueron sólo dos o tres preguntas.

—¿Cuáles?

—La que me esperaba, que por qué había tomado la decisión y todo eso —sabía que no me dejaría escapar con las respuestas a medias, así que opté por acabar cuanto antes—. Que por qué me había quedado embarazada.

—Y le dijiste...

—Le dije que no estoy pasando una buena época, que no tengo la cabeza en mi sitio.

—Ya...

—Y entonces me dijo que el hecho de haberme quedado embarazada y abortar podía agravar mi estado de ánimo. La subida y bajada de hormonas... Que aun estando inmersa en una depresión hay que ser consciente de las consecuencias de nuestros actos. (Lindo, 2010a, pp. 168-169)

Lo que sí valora Díez de Revenga (2012, pp. 167-168) es que Lindo ofrezca además unas imágenes realistas de «las propias respuestas fisiológicas» que experimenta el personaje, «gestos realistas que, sin duda, dotan a la novela de encomiable verosimilitud», como las sensaciones que su cuerpo sintió durante y después de la intervención:

¹⁴⁶ Lo podemos corroborar con los pensamientos no pronunciados en voz alta de Antonia cuando está con la tía Celia, a quien quisiera, pero no se atreve, contarle todo acerca de la situación de profunda inestabilidad que atraviesa por los vaivenes del marido del que acaba de separarse y sobre la práctica de su sexualidad más que como ejercicio de libertad para llenar ciertas ausencias: «Tía, no sé en qué situación estoy, él se va y vuelve y ya no controlo sus idas y venidas. No tengo dignidad, la he perdido. En sus ausencias, hay otro por medio, o dos, pero los hago desaparecer en el momento en que él decide volver. Yo no decido nada» (Lindo, 2010a, p. 133)

Comencé a sentir dolor en las piernas. La consecuencia de haber tenido los músculos en tensión en aquella postura innoble en la que se tienen hijos y en la que se pierden. Una quemazón me invadió el bajo vientre con la misma intensidad con que duelen las menstruaciones a los quince años. Parecía que todo en mí hubiera empezado a despertar, incluso el recuerdo de aquel aparato que entró en mi cuerpo y aspiró violentamente lo que allí se gestaba desde hacía dos meses. No había optado por la anestesia general y no fue por una cuestión económica. Siendo yo tan temerosa del dolor físico no encuentro la razón por la que preferí someterme a la intervención con plena lucidez. Tal vez fuera una manera de infligirme un castigo. Hay razones que la memoria pierde. [...] Un coágulo de sangre se abrió paso en mi vagina hasta provocarme una desagradable sensación de humedad pero también de claudicación, de abandono. (pp. 178-179)

6. Gabi o el ángel de la guarda

Decíamos que en la relación maternofilial se produce una suerte de transposición de papeles, y Gabi, el personaje que *a priori* habría de ser el más vulnerable por su corta edad, se convierte en la «tabla de salvación» de Antonia, pues aunque es evidente que él precisa de la atención y la protección de su madre, ella «también necesita a alguien por encima» (Peces, 2010, p. 52), y así más que un niño frágil, que también lo es, Gabi será «el superhéroe, el salvador», como lo define Giner (2010). No hablamos de un superhéroe en términos épicos ni de ciencia ficción, sino de un heroísmo inadvertido por el mundo excepto por su madre, quien entenderá que para Gabi su supervivencia dependía de velar por la de ella; así, el terror que supo que su hijo sentía ante la idea de que ella pudiera marcharse se convierte en el empuje que necesita para soportar los envites de la vida. Apunta Antonia que «nunca en la vida, nunca, he visto con más claridad en la mirada de alguien el miedo a la desaparición de un ser querido» (Lindo, 2010a, p. 249). Unos meses después de haberse intentado quitar la vida, Antonia tuvo esa epifanía al ver en los ojos de Gabi el horror porque una ráfaga de viento le había levantado la falda a su madre y él creyó que saldría volando y jamás volvería a verla:

Llegaría septiembre, con su renovada energía escolar y la melancolía de los últimos días amarillos del verano, y tras ir a los almacenes para comprar el nuevo babi, la mochila y los lápices de niño parvulario, volveríamos a casa, con la mano en la frente para impedir que un viento violento e inesperado nos metiera la arena del parquecillo en los ojos. Mi falda se hincharía como un globo y, luego, la fuerza del aire la subiría para arriba como un paraguas vuelto del revés. Y entonces descubriría en los ojos del niño qué es lo que ocurre cuando en una mente, que aún bascula entre lo mágico y lo real, se presenta el temor de que su madre sea arrancada de la tierra y se aleje en el cielo hasta desaparecer, como el globo que se le escapa a uno de la mano. (Lindo, 2010a, p. 264)

Asegura Muñoz Molina (2010) que «retratar niños pequeños en la ficción es tan difícil como hacerlo en la pintura». No era ésta tarea sencilla, y por eso Lindo tuvo que dotar a Gabi de un «pensamiento de cristal», un grado de transparencia que a Antonia le permitiera imaginar lo que el niño estuviera pensando para así narrarlo (Foronda, 2010). Cuando en el capítulo segundo –aunque lo vemos prácticamente en toda la novela– Antonia ha salido a comprar, se distrae en la corsetería y Gabi llama a Alberto para que vaya a casa ante la ausencia de su madre, Antonia narra lo que imaginaba que Gabi habría estado haciendo y pensando mientras aguardaba, por un lado, la llegada de la madre que se demora y, por otro lado, al padre que acude a su rescate:

Se sentó en el sofá. Luego se tumbó en el suelo. Qué difícil era esperar. Cuando se esperaba a alguien que te había dicho «No te muevas, que voy para allá», uno no podía concentrarse ni aun leyendo ese libro que siempre le emocionaba, *Tintín en el Tíbet*, sobre todo en aquel momento crucial en el que Tintín le tiene que decir adiós para siempre al Abominable Hombre de las Nieves, y el Abominable se quedaba para siempre solo en sus montañas. Además, sabía el niño que si leía el libro sin estar su madre lloraría sin tener a nadie en quien encontrar consuelo. Su madre se lo había escondido durante un tiempo, pero como hacía dos semanas que no tenía pesadillas había vuelto a colocarlo en la estantería. Y ahora que lo tenía a mano no le apetecía leerlo. Él nunca lloraba estando solo. Nunca, para qué. (Lindo, 2010a, p. 79)

Es, sin duda, un gran mérito, como señala Parades (2010), haber creado al complicado personaje del «hijo avisgado, despierto, listísimo, solitario [...] sin caer en la cursilería o el tremendismo» y dotarle de los mismos «matices» que caracterizan a los adultos. Si consultamos el artículo que Kiko Ruiz Huici publica en 2003 como adelanto de la que sería su tesis doctoral¹⁴⁷, veremos que en la narrativa de los años noventa no se contempla ya la figura infantil del «héroe problemático» de influencia decimonónica, sino que ese «héroe épico de los cuentos y narraciones tradicionales, con el héroe capaz de llevar a cabo acciones fuera de lo normal», deja paso al conocido antihéroe o «héroe doméstico», en su mayoría de veces representado por protagonistas que encajan en el concepto de «normalidad» –entiéndase como adjetivo opuesto a los héroes con rasgos sobrenaturales como la magia o cualquier otro poder– que distan mucho de los personajes míticos pero también se enfrentan a adversidades (Ruiz Huici, 2003, p. 136). Veremos que Gabi es simplemente un niño de cinco años, que no posee rasgos sobrenaturales que puedan hacerle parecer un héroe clásico de los cuentos tradicionales, por más que la vigencia de este tipo de personajes se intente justificar con la «necesidad del niño en creer en héroes y, además, en héroes de verdad». En el caso de Gabi no estaría de más reformular el concepto, considerarlo, en efecto, un héroe de verdad que se enfrenta a adversidades que pueden hacer tambalear su universo infantil y tendrá que desarrollar una serie de comportamientos impropios en niños de su edad para salvaguardar el orden de su mundo y evitar la caída en el caos (Ruiz Huici, 2003, p. 136). Lo hará protegiendo a su madre con los recursos que estén a su alcance.

Antonia verá que su hijo tenía todos los rasgos que ella poseía también en la niñez y que fueron censurados por su madre. De este modo, observaba en él «pequeñas pero implacables manías» que, lejos de reprimirlas, las «toleraba con cierta grima, porque las interpretaba como imitaciones de un carácter neurótico, como había sido el mío de niña», explica la narradora (Lindo, 2010a, p. 30). Y no solo se verá en esas obsesiones, en la sensibilidad para el arte y la fecunda imaginación, sino también en su condición de extranjero para el resto de niños de Valdemún cuando ante el «espectáculo» protagonizado por los jóvenes corriendo delante de un toro, Gabi llora de miedo y la tía Celia lo lleva a casa. En esa situación, Antonia sostiene que Gabi era «un forastero, como lo era yo» (Lindo, 2010a, p. 109).

Lo que está claro es que Gabi no era como «los otros niños», sino que, además de tener manías y un carácter poco rudo, poco masculino, más propenso a la fantasía que a la acción, era un niño de una madurez impropia, fruto de la condición de hijo de padres

¹⁴⁷ *Análisis de narraciones infantiles para niños de 6-12 años, escritas en castellano entre 1990 y 2002* fue defendida en 2002 en la Universidad del País Vasco.

separados, que aprendería a mantener bien separados el mundo de su madre y el de su padre pese a ser él su nexo de unión (Lindo, 2010a, p. 34).

Antonia recuerda que, siendo Gabi un adolescente, le preguntó si su infancia había sido feliz, algo que él no dudará, aunque sí reconociera que no fue una niñez convencional:

Recuerdo haberle preguntado cuando tenía unos catorce años: «¿Te gustó tu infancia? ¿Crees que fuiste feliz?» Y su reacción fue extraña, tanto que aún hoy, al recordarla, no la entiendo del todo. Me dijo que sí, que nunca había envidiado la infancia más convencional de sus amigos. Dicho esto, comenzó a evocar los largos ratos en el despacho amarillo, aquella intimidad de pequeños rituales establecidos entre una pareja que a veces dejaban de ser madre e hijo para parecer hermanos. Los bailes, las canciones, los Tintines, el cuento de un gusano que yo inventé y que escenificaba con mi propio dedo. Era tan inocentón que más de una vez me rogó que dejara al gusano que se quedara a dormir con él. Nos reímos mucho evocándolo, sintiendo que hay un humor secreto e infantil por el que estaremos unidos siempre. (Lindo, 2010a, p. 38)

La prueba más evidente de que su infancia fue a la par «feliz» y «diferente», adjetivos que con mayor exactitud la definen, se halla en el capítulo séptimo, cuando Gabi se sentía «afortunado» por estar una noche de diario con su madre caminando por la Gran Vía en dirección al cine, aunque ignorara el sentido verdadero de aquella escapada, pues él sabía que el resto de sus amigos «estarían ya en la cama o dándole el beso de buenas noches a sus padres con el pijama puesto». Pero no, Gabi no era como sus compañeros del colegio, él era «un hombrecillo» (Lindo, 2010a, p. 234).

Para concluir, recordaremos que en el debate sobre el componente autobiográfico de la novela se dijo que el personaje de Gabi era quien estaba exactamente calcado de la realidad. Lo indica Elvira Lindo (2010b) en el ensayo que escribe para *Qué Leer*: «Por eso la dedicatoria es clara: “A Miguel, por supuesto”. La identificación del niño con mi propio hijo no convierte el libro en unas memorias, tampoco el que sea mi voz quien cuenta» (Lindo, 2010b, p. 75). En definitiva, Elvira Lindo no esconde el orgullo que siente por haber dotado de credibilidad literaria a «un niño de cinco años moviendo los hilos de toda una novela».

7. Las figura de la madre

7.1. El fantasma materno

Si en la literatura española durante la década de los setenta, la cultura asistía a un proceso de redefinición de la figura de la madre creando nuevos discursos que exploraran los vínculos entre la madre y la hija desde parámetros distintos a la tradición patriarcal, la presencia del personaje de la madre desvelaba la necesidad que tenían las protagonistas femeninas de reescribirse y rescatar la genealogía materna (Ordóñez, 1998, pp. 224-229). Así, en *Lo que me queda por vivir*, la conexión maternofilial no se limita a la que se establece entre Antonia y Gabi, sino que también está muy presente en la identificación que Antonia establece con su difunta madre, quien está con ella de manera «constante pese a la ausencia física» (Parades, 2010), aunque su presencia sea incluso fantasmal.

La propia Antonia será la que se refiera a la «presencia fantasmal» de su madre, que durante largo tiempo cobraba vida en sus sueños, donde la esperaba en una casa de un edificio frente a su hogar familiar, una especie de atalaya desde la cual advertía cómo

la vida seguía sin ella y se lo reprochaba a su hija en unas pesadillas que desaparecerían tras el nacimiento de Gabi:

«Papá se ha casado», le decía. «Con una rubia», afirmaba. «Es una rubia, sí, pero teñida», le decía yo suavizando la maldad de mi padre. «Lo sabía, lo supe desde que me imaginé a mí misma muerta.» El nacimiento del niño borró esa presencia, la borró de los sueños y de los pasillos. (Lindo, 2010a, p. 150)

Con el tiempo, no solo la presencia fantasmal se desvanecería, sino que incluso la figura de la madre se va desdibujando en la memoria de Antonia. De este modo, intentará fijarla en su recuerdo y, como consecuencia, la semblanza materna comienza a fusionarse con otras figuras femeninas. Como ya hemos adelantado en páginas anteriores, la apariencia física y la fragilidad de su madre la reconoce en actrices de cine hollywoodiense, como es el caso de Betsy Blair, en quien identifica esos rasgos que caracterizan a los personajes que interpretaba:

Madre a la que la muerte y la ausencia de contacto físico fue robando poco a poco su condición de madre, para convertirla en mujer, en la mujer de las fotografías de los años cincuenta, cuando ella y mi padre eran novios. Mujer que, a fuerza de estar ausente, ha ido presentándose en mi recuerdo en diferentes versiones de sí misma. Ahora, por ejemplo, en estos días, la recuerdo parecida a aquella actriz, Betsy Blair, de rasgos finos y sensualidad sutil, con una melena corta y castaña, un poco moldeada en la peluquería para darle gracia. Cuando veo películas tuyas, *Marty*, *Calle Mayor*, estoy viendo la mirada de mujer frágil y anhelante que tenía mi madre. La imagino también en su piso de recién casada, vestida con esa bata de seda que todavía guardo en el armario, sola tras despedir a mi padre en la puerta, desamparada en una ciudad nueva, teniendo como única compañía la vida que casi desde el primer mes de matrimonio le latía en el vientre y cantando boleros frente al espejo que hay encima del aparador italiano de cerezo. (Lindo, 2010a, p. 41)

La otra mujer es la cantante Peggy Lee, cuyas canciones Antonia canta en la cocina de su casa. Así, entonando *Black Coffee*, sus voces «se encuentran y se confunden, como en un bello rito, en el filo del espejo, en el hilo de la historia, dentro de la memoria, donde más duele» (Parades, 2010):

Pero ahora ya no canta boleros en mi memoria. En estos últimos tiempos, la voz de Peggy Lee, que me ha acompañado en mis tareas caseras en los pasados meses, se me ha impuesto a la suya, tan apagada ya en el recuerdo, y la imagino de manera incongruente entonando una canción, *Black Coffee*, que lamenta la suerte de las mujeres. Tal vez la razón de tanto equívoco se deba a que mi voz se parece mucho a la de mi madre y soy yo la que merodea ahora por la casa, como ella hiciera, llenando mi soledad con canciones, y al escuchar mi propia voz tengo de pronto el estremecimiento de estar escuchando de nuevo la suya, nasal y dulce, pequeña y maullante.

A man is born to go a loving

a woman's born to weep and fret, to stay at home and tend her oven and drown her past regrets

in coffee and cigarettes. (Lindo, 2010a, p. 42)

Esa letra nos sirve para contextualizar el modelo educacional que recibió la madre de Antonia. Si la protagonista la imagina entonando una canción que lamenta el destino de la mujer en un mundo androcéntrico será porque se crio en un universo que más que concederle las mismas libertades que a los hombres, le imponía un modelo de conducta y

de vida basado en la desigualdad y la discriminación. Antonia la evoca fantaseando algo que quizá su madre nunca pensara.

Cuando la recuerda lo hará en espacios que ella cree fueron liberadores, «habitaciones propias» como la cocina, por contradictoria que pueda parecer esta analogía, o la galería comercial del barrio, repleta de tiendas con clientela fija y un ambiente agradable en las mañanas de sábado, donde las mujeres de la generación de su madre caminaban con las manos cargadas de bolsas para preparar la comida. Antonia desea fijar esas escenas porque en ellas se imagina a su madre gozando de un buen estado de salud, aún no golpeada por la enfermedad que se la llevaría:

Mi madre es tan joven ahora. Un deseo inconsciente ha trabajado por mí y ha borrado los años de enfermedad y deterioro. En mi memoria vive siempre en esa foto, en ese baile con mi padre. Tiene veinticinco años. La vida no la ha tocado casi. Sólo ha padecido la muerte temprana de su madre pero, ahora, comparada con el dolor que podría sufrir si pierde a ese hombre del que está tan enamorada, esa herida se le antoja minúscula. Se ha ido de su pueblo y quiere tener más mundo que el que han tenido sus hermanas mayores. Lo tiene ya, porque es intuitivamente elegante. Escribe cartas a su familia fechadas en los años cincuenta desde esa ciudad del sur a la que yo iría muchos años más tarde a trabajar en la radio; escribe con una caligrafía redonda y coqueta, dibujando rabillos caprichosos a las «ges» y a las «bes», cuidando mucho la puntuación y revisando la ortografía. (Lindo, 2010a, p. 43)

Pero no es sencillo para ella creer que su memoria ha eliminado realmente esas escenas. Vemos que cuando está en Valdemún recordará que sobre la cama en la que está recostada hablando con la tía Celia estuvo descansando su madre, recuperándose de la operación de corazón, «ese corazón que, según contaba mi padre muy melodramáticamente, acodado en la barra del bar del Rubio, había pasado por unos momentos cruciales fuera del cuerpo para volver a él con unas válvulas de plástico», que le dejaría una cicatriz que Antonia llamaría «ciempiés» porque «le cruzaba el torso del cuello a la cintura» (Lindo, 2010a, pp. 92-94). Y tampoco olvidará aquella tarde de verano, causante del trauma que la marcaría durante gran parte de la vida, en la que mientras se probaba un bikini escuchó un «gemido ahogado», «un llanto de auxilio» de la madre que estaba muriendo:

Fui hasta la habitación y la vi. La boca y los ojos muy abiertos. Tendió una mano hacia mí. Me acerqué.

«Esto no es como otras veces. Sé que esto es la muerte. No es como otras veces, escucha, hija, ahora lo sé, lo sé, y tengo miedo a morir.»

«No digas tonterías, mamá, que me asustas», debí de decir, algo que a mí también me sirviera de consuelo, porque por el tacto febril de su mano delicada, por la ferocidad de sus palabras, y el olor raro que emergía de su cuerpo, un olor espeso a descomposición que yo nunca había oído antes, presentí que estaba de verdad asistiendo al paso aterrizado con que el moribundo entra en la muerte. (Lindo, 2010a, p. 127)

7.2. La galdosiana tía Celia

Uno de los personajes secundarios más interesantes que encontramos es la tía Celia, sin duda, aunque según Ricardo Senabre (2010), con ella nos encontramos ante arquetipos «previsibles y cercanos al tópico». El que más fielmente representa, según Díez de Revenga (2012, p. 166), es el de «la soltera de la familia que será un personaje de novela española tradicional de lo más rancio, pero al mismo tiempo bien conseguido». No obstante, quizá el empleo del adjetivo «rancio» sea algo inicuo para hablar de este personaje que ocupa un lugar central en el capítulo dedicado a la arcadia infantil de la narradora.

Como se comentó en capítulos anteriores, existen las sustitutas de la madre, que pueden ser tías o maestras o cualquier otra mujer que cumple la función maternal en el desarrollo de las jóvenes (Alborg, 2000, p. 15), y efectivamente Celia tras la muerte de su hermana se convierte en una madre para la protagonista. Aunque pueda reproducir ciertos tópicos del arquetipo de la solterona, al que ya aludimos en el capítulo dedicado a *El otro barrio* partiendo del estudio de Sonia Cajade (2010), la tía Celia es la «reina de una casa grande» que nos devuelve el valor de la memoria familiar porque «vive entre estampas y fotografías de antepasados muertos» y nos demuestra la fugacidad del tiempo y la inmutabilidad de ciertas tradiciones:

Cuando, pasados los años, una Celia mucho mayor cuida y mimaba a Gabi repitiendo los mismos gestos y diciendo las mismas palabras, sentimos el irremediable paso del tiempo. Los personajes han envejecido, otros son nuevos, pero las costumbres, representadas por la tía Celia, permanecen. (Satorras, 2010)

Por el influjo de tía Celia, la idea de la muerte estará muy presente en la infancia de Antonia. Su tía se preocupaba por mantener vivo el recuerdo de los muertos de la familia, de quienes construía una épica sobre sus vidas. Los invocaba, de alguna forma, rindiéndoles homenaje con fotografías que cada vez iban acumulándose más en el recibidor de la casa, como si ese pequeño mueble representara una Comala en miniatura, Antonia reflexionaba sobre si esa constante referencia a los muertos no era algo cultural que todas las solteras hacían:

La muerte era una circunstancia de otro tiempo, de otro siglo, casi un cuento de fantasmas. Los fantasmas de los familiares poblaban todas las casas y, en particular, en la casa de mi abuelo, eran invocados a diario por mi tía Celia. No sé si era una peculiaridad suya o una especie de costumbre arraigada entre las mujeres solteras. Las madres cuidaban a los vivos; las solteras, a los muertos. Mi tía les llamaba, con un gran sentido de la propiedad, «mis muertos». Los retratos de sus muertos estaban colgados en el sombrío recibidor, muy a tono con el tresillo de madera y enea de la misma época de los retratados. Era ese tipo de fotos de principios del siglo xx, de gran calidad, que nos acercaban con enorme precisión la presencia de seres humanos remotos. Parecían verdaderamente fotos de fantasmas. Yo las miraba una y otra vez a la luz pobre de la bombilla, queriendo descubrir algún detalle nuevo que me uniera a esas mujeres, mi bisabuela, mi abuela, subidas a un coche de caballos, vestidas como heroínas de novela, aunque lo novelesco quedara frustrado por el gesto adusto y desconfiado de la gente de pueblo, para la que ser retratada era algo amenazante y excepcional.

Yo los sentía, a los muertos, en la cambra más que en ningún otro sitio, en la buhardilla en la que seapiñaban muebles viejos que finalmente acabarían en manos de esos anticuarios que en los setenta esquilmaron las casas de los pueblos, abusando de la ignorancia de una gente que no daba ningún valor a trastos que consideraban pasados de moda. Había baúles llenos de ropa antigua, baúles con escopetas y fotos, libros apilados por todas partes. Los objetos de los muertos olían a rancio, a alcanfor y a humedad. (Lindo, 2010a, p. 96)

Además, la tía Celia representa para su sobrina el papel de una matriarca, no solo por ser quien reina en la casa familiar sino porque junto con el resto de amigas que comparten su condición de solteras conforma una comunidad de mujeres donde precisamente su soltería es la que les proporciona la libertad. Así lo expresa Antonia:

Por un lado me aterraba la idea de convertirme en una de ellas, pero por otro no podía evitar la fascinación que me producían esas mujeres que, llegada la madurez, después de

haber sufrido tantas burlas por su condición de solteras, comenzaban a hacer su voluntad. (Lindo, 2010a, p. 135)

La soltería podía ser una opción para librarse del yugo marital, aunque trajera consecuencias nefastas como la marginalidad. No es necesario demostrar que las condiciones de vida no eran las mismas entre hombres y mujeres en la época, pero vemos en el subtexto que la cultura del régimen franquista fomentaba una educación que reforzaba el modelo femenino impuesto. Por ejemplo, la educación literaria de los niños, representados en el tío Amado, se basaba en novelones de aventuras que fomentaran el espíritu independiente, y la educación literaria de las niñas subrayaba a través de historias de amor el sentimentalismo y la dependencia emocional:

Mis tíos solteros, Celia y Amado, eran los únicos adultos a los que yo veía coger algún libro de esa peculiar biblioteca abandonada, pero su elección era tan monótona que los gustos literarios se convertían en una especie de prolongación empecinada de su personalidad. El gesto diario de mi tío Amado metiéndose en el bolsillo del mono una novela del Oeste de Lafuente Estefanía antes de montarse en la vespa para hacer su guardia en la Central Eléctrica era más un rasgo de su carácter, introvertido y refractario a la conversación, que un amor por la lectura. En mi tía Celia su afición literaria era la consecuencia de la ensoñación tan habitual a la que se entregaban las mujeres solas, a las que el amor por las novelas se añadía como una característica más de su rareza. La literatura, de la que se desconfiaba por sistema, como casi de cualquier actividad que supusiera un mundo privado y ajeno al de los otros, era vista como la compensación a una vida frustrada. (Lindo, 2010a, pp. 99-100)

De ahí el éxito que en los años sesenta y setenta tuvieron las novelas radiadas entre el público femenino, cuyas historias de romances calaban especialmente entre las mujeres solteras, que recreaban en su imaginación lo que no pudieron experimentar en vida:

[...] nos metía prisa, porque a las cuatro empezaba la novela de la radio y quería tenerlo todo recogido y que desapareciéramos de su vista. Las niñas la ayudábamos a fregar y luego yo me sentaba junto a ella, que se encorbaba hacia la radio, en una actitud de rendición absoluta. [...] Yo deseaba seguir el argumento novelesco pero me daba vergüenza; había aprendido de mis hermanos y de mi madre a burlarme de esos sentimentalismos rancios y, en cuanto veía que en su cara se dibujaba un gesto de pena por las desgracias de la protagonista o que una lágrima estaba a punto de escapársele, olvidaba mi lealtad hacia ella y llamaba a los chicos para que la observáramos y reírnos juntos de eso que ya juzgábamos como algo patético (los adultos eran los primeros cómplices de nuestra burla): el romanticismo de las mujeres que nunca habían experimentado el amor en carne propia. (Lindo, 2010a, pp. 100-101)

A nivel ideológico, Antonia recuerda que una referencia de cabecera para su tía Celia eran los textos de Primo de Rivera, pero por su comportamiento y su actitud ante la vida cuestionaba si esos postulados de moral falangista eran los que realmente conformaban su esquema mental. Antonia abogaba más por ver a su tía como una mujer cuya moral era heredera del pensamiento del siglo XIX, fruto de la literatura que consumía. Según la protagonista, «su conexión con la historia de España eran los *Episodios Nacionales* de Galdós, y su apasionamiento político se apagaba enseguida para rendirse ante Clarín, Galdós o Dickens» (Lindo, 2010a, p. 102). Su actitud ante la vida que le había tocado en suerte, aceptada dignamente, «eran el eco de otro siglo», igual que su religiosidad no exenta de crítica hacia esos párrocos cuya «pulsión sexual» y abuso de poder les llevaba a abusar de niñas y niños (Lindo, 2010a, pp. 102-103).

Por eso podemos hablar de Celia como un personaje galdosiano o decimonónico si se quiere. Antonia la describía como una mujer que podría haber sido la inspiración de Benito Pérez Galdós para haber creado alguno de sus poderosos personajes femeninos. De hecho, la comparará con doña Lupe de *Fortunata y Jacinta*. Si presentan alguna similitud tía Celia y doña Lupe es que fueron educadas bajo los mandatos patriarcales de la sumisión y el silencio como pilares centrales de la «subjetividad femenina», pero a diferencia del personaje galdosiano, tía Celia no reproduce el arquetipo de la mujer fálica, de aspecto andrógino, dura y despótica. Además, no es siquiera soltera, sino viuda (Jiménez Gómez, 2018, p. 130). Pero la similitud estriba especialmente en la forma de hablar del personaje, en cuyo idiolecto aún vive el siglo XIX: «Ella siempre hablaba igual, como si viniera de un ayer que estaba dispuesto a desaparecer» (Lindo, 2010a, p. 105).

También servirá de refuerzo para nuestra hipótesis sobre Celia como heredera de los personajes de la novela decimonónica que Elvira Lindo la elija como único personaje en toda la novela cuyas cartas transcribe¹⁴⁸, un recurso que como hemos comentado en capítulos anteriores era muy característico de la novela realista del XIX.

Y, como si se tratara de una heroína de la novela decimonónica, Antonia advertía en su tía «el signo de un feminismo primitivo, defensivo, puritano, que considera que la ruina de una mujer empieza inevitablemente cuando se enamora de un hombre» (Lindo, 2010a, pp. 128-129). Lo percibimos también en la forma en que trata de derribar los comportamientos de una masculinidad tradicional en los chicos de su familia porque odiaba «la brutalidad masculina» por medio de una cercamiento a su lado más sensible, haciéndoles entrar en contacto con sus emociones, por más que los hombres de la familia consideraran que esas eran cualidades reservadas a las mujeres y a los homosexuales:

Ella protegía con mimo especial a los varones, como si tuviera por misión proporcionarles esos cuatro o cinco años de un paraíso del que serían arrebatados por los hombres de la familia para que no se amariconaran. Crío que anda entre faldas, malo, malo. Pero yo, que de niña luché tanto por formar parte de ese sistema de tradiciones inflexibles, soy ahora (ese ahora que me trae intacto el recuerdo de una escena en la que estamos mi tía, Gabi y yo) madre de un niño medroso de cuatro años y defiendo mi extranjería y la del niño. Si se amaricona, que se amaricone. Qué coño me importa. Es un niño imaginativo y solitario, acostumbra a perderse en fantasías entre las cuatro paredes de un piso y aquí, en la abrumadora libertad del pueblo, se asusta. (Lindo, 2010a, p. 110)

8. Viejas y nuevas masculinidades

8.1. Alberto, izquierdista comprometido

La aparición de Alberto en la novela es circunstancial, pero su sombra está muy presente en toda la historia, pues su abandono es el que activa el trauma de la orfandad de Antonia, y con su comportamiento, en absoluto ejemplar, empuja a la protagonista a un abismo al que casi se arroja. Cuando Antonia habla de él, reconoce no haber mencio-

¹⁴⁸ «Sus palabras escritas eran una transcripción exacta de su forma de hablar. No había literatura, ñoñerías o sentimentalismo en ellas. Leyendo hace poco una de sus cartas me encontré con este párrafo: *El viaje en autobús fue muy malo. Hacía tanto frío que cuando llegué a Valdemún estaba heladica, malucha, con una fiebre de 38. Me fui acordando de vosotros todo el viaje. Me deprimía sólo de pensar que ya no os veré hasta el verano. Eso si al final venís porque ya tengo asumido que cada vez vais más a lo vuestro. Lo que está claro es que yo a Madrid, después de la muerte de vuestra madre, ya no pienso volver. Qué se me ha perdido a mí allí.*» (Lindo, 2010a, p. 105).

nado jamás el apelativo «mi marido» para llamarlo. No porque no quisiera o no lo considerara como tal, sino porque el compromiso político de él con la izquierda impedía que los términos tradicionalmente empleados para nombrar a la institución más burguesa de la sociedad, el matrimonio, fueran usados para definirle¹⁴⁹. Haber sido nombrado así hubiese sido «una traición a la ideología o a la misma esencia de uno» (Lindo, 2010a, p. 12).

Si Alberto era crítico con la institución del matrimonio, mucho más lo era con la clase media, a la que pertenecía la familia de Antonia. En un diálogo que Antonia recrea en el primer capítulo, recuerda cómo se quejaba de que él todo en la vida lo contara «en términos económicos» ante los ataques que indirectamente le había dirigido por su supuesta «vida regalada» y jamás tuviera en cuenta que hay circunstancias que están por encima de la clase social y afectan a todos por igual, como es la orfandad, la muerte prematura de una madre; un argumentario que Alberto considera infantil y poco intelectual:

—Para ti, lo que se tiene o no se tiene ha de contarse sólo en términos económicos. Así de simple. Si pierdes a tu madre, por ejemplo, ¿qué pasa? ¿Cuenta menos que si a tu padre le echan del trabajo o le suben el sueldo?

—No mezcles, lo sentimental está fuera de esta discusión. Estás haciendo trampa incluyendo aspectos sentimentales en algo mucho más objetivo. No digo que no sea traumática la muerte de una madre...

—¡De la mía! La tuya no ha muerto. Ni la suya. ¿Qué me importaba a mí lo que ganara mi padre?

—No digo que no fuera trágica su muerte, no digo que no marcara tu vida. Digo que la posición económica de tu padre te facilitó el futuro, como a otros se lo vuelve imposible. (Lindo, 2010a, p. 25)

Su posición autoimpuesta de intelectual comprometido con los valores progresistas, entregado a las lecturas políticas, confronta con la ausencia de destrezas sociales y sentimentales, un «distanciamiento de las emociones» que a Antonia le provocaba «antipatía» (Lindo, 2010, p. 66). Es incuestionable que esta alusión que hace Antonia a la carencia de inteligencia emocional de Alberto nos remite al concepto de «masculinidad hegemónica» que ha sido tan estudiada en los últimos años por los estudiosos de las nuevas masculinidades. Así pues, Antonia García y Alba de la Cruz hablan en una reciente investigación del año 2022 de una serie de rasgos que el modelo canónico de masculinidad no reconoce: «El hombre que llora, el hombre que cuida, el hombre que es sensible», por eso, el sistema patriarcal asienta una serie de comportamientos basados en aspectos biológicos y esencialistas que sí se adaptan a este modelo, como es «la dificultad para el desarrollo de la inteligencia emocional» y «el poder del conocimiento», entre otros; rasgos que Alberto comparte con el ideal tradicional de «ser hombre» (García y Cruz, 2022, p. 36).

Y mucho menos su ideología de izquierdas le libraba de comportamientos machistas. Si se llega a ser hombre en el sistema patriarcal, además de por una serie de rasgos basados en el esencialismo, por actitudes en la esfera social y cultural, como «sentirse superior» a las mujeres «y con el derecho de dominarlas» (García y Cruz, 2022, p. 36), en el caso de Alberto lo comprobamos en el pasaje en que Antonia recuerda que, tras su boda, se mudaría de inmediato con su marido a un lugar de la periferia, y allí, él le rebatiría la necesidad de que para desarrollar su trabajo Antonia tuviera un espacio propio:

La chica del disfraz de novia también será una extraña en su piso de recién casada a las afueras de Madrid. Tratará de buscar un rincón que hacer propio, sin ningún éxito. De

¹⁴⁹ Como vimos en el ensayo autobiográfico «Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor» (2000), Elvira Lindo hablaba de esta clase de hombres cuya ideología les empujaba a evitar esos términos y abogar por otros como «compañero/a».

aquella casa, en la que el marido al que nunca llamará marido le discute su necesidad de tener su «habitación propia», sólo le quedará el recuerdo vívido, sensual y gozoso de su embarazo. (Lindo, 2010a, p. 65)

8.2. La reescritura de la vida en Jabato

En cuanto a su apelativo, porque Jabato realmente se llama Javier Comesaña, veremos que en una actitud de empoderamiento infantil, se apropió del que fue un insulto y lo resignificó en términos de héroe, algo que hizo también en sus novelas Manolito Gafotas:

Él había exhibido siempre con orgullo ese apelativo de superhéroe pobretón y castizo; era una tarjeta de presentación más que una carga. Se lo asignaba sin problemas en el colegio, nombrándose a sí mismo en tercera persona, con una soltura de héroe de tebeo, como si el nombre respondiera a una leyenda, lo que provocaba un efecto cómico porque las leyendas que perseguían a Jabato no eran en absoluto memorables. (Lindo, 2010a, p. 146)

Quizá se trate del personaje que, tras conocer su historia personal, más sorprende por el giro copernicano que da el destino que parecía tener escrito. Jabato era hijo de un hombre que tenía dos familias y la suya era la adicional, «la segunda en el escalafón» (Lindo, 2010, p. 147). Antonia recuerda al padre de Jabato como «un chuleta» que nunca reconocería a su hijo, «un mentiroso que iba lidiando torpemente con la señora oficial y con la otra» (Lindo, 2010a, p. 147).

Se reencuentran en la radio, donde él ejerce las funciones de técnico de sonido para el programa de Martín Ramos, y entonces surge una conexión entre ellos porque ambos supieron leerse los traumas infantiles, que en su caso tenían que ver con «la muerte de su madre» y sus «melancolías» de niño por una figura paterna que jamás tuvo (Lindo, 2010a, p. 160). Si tenemos en cuenta que sufre el abandono paterno y que se cría bajo la responsabilidad de una madre que económicamente se siente sobrepasada, o tenemos presente la manera en que otros personajes lo daban por perdido –«notemos la escena en que el padre de Antonia lo trata con tanto desdén»–, Jabato es el personaje «que con mayor soltura y calidad llega a buen puerto» (Satorras, 2010).

8.3. Homosexualidad y feminidad en Martín Ramos

Por último, Martín Ramos es un locutor de radio que dirige un programa sobre sucesos paranormales, un hombre «considerado» con la madre de Jabato, cuya historia escuchó cuando ella trabajaba de camarera en el bar que había bajo el estudio de radio, y con Jabato, el hijo que «andaba por ahí, con las manos en los bolsillos, pasando el día en los bancos, liándose porros», como él mismo se define ante Antonia (Lindo, 2010a, p. 220). Antonia lo definirá como un hombre delicado, cuya masculinidad no encajaba en los parámetros de la tradicional, algo que en ocasiones era motivo de burla entre los hombres como el padre de Antonia, quien sí advirtió que cuando se hablaba de Ramos como un hombre poco masculino se estaba encubriendo, bajo un eufemismo, su condición sexual:

Había algo blando en su complexión y en sus gestos, una blandura que yo interpretaba entonces como el lenguaje corporal de un hombre ponderado, tranquilo, el nuevo hombre de maneras femeninas, como decía aquel columnista vivaz que mi padre leía en voz alta. «¡El hombre femenino!», repetía mi padre, «eso, que yo sepa, se ha llamado siempre de otra manera». (Lindo, 2010a, p. 151)

Aquí vemos también características que no encajan en el esquema restrictivo de la masculinidad hegemónica, como ser un «hombre que cuida», un hombre «que es sensible» y, además, «que tiene gestos, actitudes corporales, formas orales o estéticas semejantes a las de las mujeres», de tal modo que, como ocurre con Martín Ramos, será «estigmatizado como lo es el colectivo femenino» (García y Cruz, 2022, p. 36).

Queda en el aire la insinuación de la homosexualidad de Ramos hasta el sexto capítulo, cuando Jabato asume el poder del monólogo interior de Antonia y su voz se cuele con fuerza en el recuerdo de aquella conversación en la radio. Allí, Jabato confesaba que había estado tan preocupado por sus cosas que nunca fue capaz de adivinar que apenas sabía nada de su mentor, ni siquiera conocía cuál era su sexualidad. Ramos tampoco se lo diría jamás porque por encima de las nuevas libertades que en ese momento estaban llegando a España, la homofobia seguía imponiéndose, y salir del armario era un acto de valor que no todo el mundo estaba dispuesto a realizar, mucho menos quienes habían sufrido la discriminación y el terror por su condición sexual durante los años del franquismo:

¿Todo lo que sabes de mí es en relación a tu propia vida? Te estoy preguntando por mí, ¿qué coño sabes tú de mí? Entonces me quedé callado porque intuía que me iba a confesar algo en lo que yo jamás había pensado hasta ese mismo instante. “Soy homosexual.” Homosexual. La palabra estaba en mi mente antes de que él la pronunciara. Como si en ese diminuto fragmento de tiempo lo hubiera visto como era por primera vez: pulcro, delicado, el homosexual melancólico.

»Le pregunté aquello que creía que él estaba esperando: “¿Por qué no me lo dijiste?”; “¿Decírtelo? No quise perturbar al machito de barrio, luego no me di cuenta de que no tenía que hacer ningún esfuerzo por ocultarlo, no tenías demasiado interés sobre lo que yo hacía cuando tú no estabas”. (Lindo, 2010a, pp. 223-224)

Y es que la masculinidad hegemónica aparte de subordinar a las mujeres y excluir las del orden público, también lo hará con otros modelos de masculinidad que Domínguez y Otero (2018) enumeran como «hombres racializados, hombres gays, transexuales o transgénero, hombres sin recursos económicos, hombres con algún tipo de discapacidad física o psíquica», modelos que habrían de ser incluidos en la norma para «ofrecer opciones sanas y viables capaces de generar relaciones de horizontalidad» (García y Cruz, 2022, pp. 37-38). No podemos comparar la situación en la que vive el personaje de Elvira Lindo allá por la década de los ochenta, cuando la conquista de libertades e igualdad para el colectivo LGTBI no formaba parte de la agenda política, con el momento que afortunadamente vivimos. Pero el miedo de Martín Ramos a decir quién es él se ha reavivado, si es que alguna vez llegó a apagarse, en el contexto de las políticas neofascistas del presente en que escribimos estas páginas.

Homenaje a los «niños de la guerra» en *A corazón abierto*

1. La novela que se gestó durante toda una vida

Como escribió Anna Caballé (2020) en «El reencuentro íntimo de Elvira Lindo», la primera crítica que se publicó sobre *A corazón abierto* en *Babelia* el 6 de marzo de 2020, Elvira Lindo «da la impresión de venir escribiendo este libro desde muy lejos». La propia escritora así lo corroboraba. Había estado escribiendo durante gran parte de su madurez cuentos cómicos sobre su padre, aunque quizá como un ejercicio íntimo porque esos relatos no fueron publicados (Il Libraio, 2021c)¹⁵⁰. Éste podría ser el germen de la novela que nos ocupa, pero no creemos que ese sea el único origen de la que podría considerarse la «obra maestra» de Elvira Lindo, como expresó Manuel Rodríguez Rivero (2020) en «Liberaciones y descubrimientos». De hecho, el 30 de agosto de 2006, publicaba en la *Revista de Verano* de *El País* una historia familiar a la que titulaba «Corazón abierto»¹⁵¹. Ya empiezan a encajar todas las piezas del puzzle, porque ese mismo relato aparece perfectamente cohesionado entre las páginas 159 y 165 del capítulo cuarto «Mirando al mar». Aunque Anna Caballé (2020) se detuvo en interpretar el sentido del título desde una perspectiva semántica y otra metafórica, no hizo alusión a este relato. No obstante, la especialista apuntaba muy atinadamente que el juego semántico del título nos revela explícitamente «la realidad de la madre de la autora, intervenida “a corazón abierto” debido a una estenosis mitral», y en un sentido metafórico, y por tanto más literario, ese título era un compromiso de Lindo para «enfrentarse a una historia familiar difícil, condicionada por las consecuencias de aquella intervención en el seno de la familia Lindo».

Casi un mes después de que el libro acaparara la atención de la crítica literaria, se hace alusión por primera vez a esta semilla que nos demuestra que, al menos, *A corazón abierto* llevaba gestándose catorce años, y en ese relato publicado en *El País* está contenido «el germen de toda esta historia, la de la familia Lindo», como subrayaría Sergio Royo (2020) en su crítica para el diario *Heraldo*.

Desde estas primeras señales hasta los momentos previos al estallido de la pandemia por coronavirus en España, que coincide con la publicación de *A corazón abierto*, habíamos podido ver en la obra de Lindo algunas apariciones de las figuras capitales en

¹⁵⁰ El 13 de mayo de 2021 la editorial Guanda publicaba *A cuore aperto*, la traducción que Roberta Bovaia hizo de la novela de Lindo. Como promoción, el canal de YouTube Il Libraio publicaba diez días antes tres vídeos titulados «Una vita in movimento», «Il processo creativo» y «La figura del padre».

¹⁵¹ Recordamos, de nuevo, que puede leerse a través de esta dirección https://elpais.com/diario/2006/08/30/revistaverano/1156888828_850215.html

su vida, sus padres. Por ejemplo, en sus textos autobiográficos –*Noches sin dormir*, como vimos en capítulos anteriores–, en algunos artículos de opinión de los que nos ocuparemos en la última parte de esta tesis, o en personajes de ficción, como la difunta madre de Antonia, la protagonista de *Lo que me queda por vivir*.

Las sospechas de que Elvira Lindo se encontraba buceando en el territorio de su infancia empiezan a cobrar sentido cuando en 2018 publica *30 maneras de quitarse el sombrero*, donde uno de los hilos conductores de los treinta retratos de mujeres es la infancia, la etapa vital que más importancia concede en las semblanzas. Ya vimos que ese volumen de ensayos alberga el capítulo «Autorretrato. Una mujer inconveniente» donde apuntaba que su predisposición para la comedia se encuentra precisamente en su niñez.

Pero en noviembre del mismo año la certeza es cada vez más evidente cuando anuncia que representará en los teatros un cuento musical, u ópera contada, a la que titula *El niño y la Bestia*, donde el foco de la narración no está puesto sobre su infancia, sino sobre la del padre. Esta historia no se limitó a ser únicamente un cuento narrado sobre un escenario con acompañamiento musical, sino que cierra magistralmente *A corazón abierto*, y en ese último capítulo, que Pozuelo Yvancos (2020) considera uno de los mejores no solo por la trama sino por las conexiones que establece con la obra de Juan Eduardo Zúñiga¹⁵², Elvira Lindo nos habla sobre la génesis del cuento. En las últimas páginas de *A corazón abierto*, la autora cuenta que en julio de 2016, cuando hacía tan solo tres años del fallecimiento de su padre, se gesta esta obra literaria.

Una sobrina lejana de Aranjuez, María Lindo, cornetista en Berlín, le propone escribir una «ópera contada», definida como un relato «que se cuenta con palabras y música», donde la voz se convierte en «un instrumento más» (Lindo, 2020, p. 334). Ese encargo se debía a que tenía la intención de que Lindo escribiera un cuento y se sumara al proyecto que desarrolla Linien Ensemble¹⁵³, agrupación musical de la que María Lindo forma parte y que persigue una mayor experimentación musical.

Como las une el vínculo paterno y Aranjuez fue una suerte de territorio mítico de la infancia de Manuel Lindo, Elvira Lindo explica que eligió la historia de un pequeño Manuel que con nueve años siente el desamparo y la búsqueda de afecto en el Madrid de 1939. No era una historia inventada, sino que la conocía de sobra gracias al relato paterno. Pero ahora, llevándola a la literatura, podía responder a una pregunta que nunca le hizo a su padre en vida: «¿Papá, tuviste miedo?» (Lindo, 2020, p. 337).

¹⁵² Se hace preciso recordar que Juan Eduardo Zúñiga es uno de los mayores exponentes en la literatura española sobre la temática de la guerra civil. Véase *La trilogía de la Guerra Civil*, publicada en el año 2011, donde se incluyen *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *Capital de la gloria* (2003), los dos compendios de cuentos más significativos, y *La tierra será un paraíso* (1989). Como explica Luis Beltrán Almería, que tanta atención le ha prestado a Zúñiga, en «La Guerra Civil en los relatos de Zúñiga» (2018), *Capital de la gloria* está integrada por diez cuentos cuya ambientación corresponde a los últimos meses del asedio de las tropas franquistas a la ciudad de Madrid, y en ellos explora «la quiebra íntima que produce la pérdida de la esperanza en una situación sin retorno». Aunque a diferencia de *El niño y la Bestia*, en estos relatos «no se esconden vivencias reales» (Beltrán Almería, 2018, p. 12), podríamos hablar, en la línea de Pozuelo Yvancos (2020), de una suerte de herencia literaria que Elvira Lindo recibe y pone al servicio de su cuento musical, pues si bien en *Algo más inesperado que la muerte* dedica uno de los pasajes más aclamados por la crítica al ambiente de la guerra, no será hasta *El niño y la Bestia* y, posteriormente en *A corazón abierto*, donde aborde la recreación de esta etapa de la historia de España.

¹⁵³ Linien Ensemble está compuesto por Rodrigo Bauzá al violín, Lander Echevarría a cargo de la viola, Ander Perrino al contrabajo, Laura Ruiz interpretando el clarinete, María Lindo el corno inglés y Jarkko Riihimäki en el piano.

Lindo realiza una profunda inmersión en el pasado y en el pensamiento de su padre influida por la corriente del psicoanálisis. Lo hace acompañada y guiada por la especialista Mariela Michelena, gracias a quien descubrió de qué manera los acontecimientos dramáticos de la infancia son vividos en ese momento con la prevalencia del instinto de supervivencia, pero si en la edad adulta se experimenta algo similar, el dolor se incrementa «sumándose dos sufrimientos, el del pasado y el del presente» (Lindo, 2020, p. 338). Una vez escrito el cuento, Lindo comprende que el comportamiento paterno revelaba que sintió terror aunque él se hubiera pasado la vida convirtiéndose a sí mismo en un personaje épico de esa narración:

Ahora sé que lo tuvo. Realicé una cronología hacia el pasado. Todos esos comportamientos, miedos, terrores mal disimulados, iras, paranoias y desconfianzas que yo había observado desde pequeña, primero con fervor y luego con mirada crítica; su afición a las fantasías como manera de controlar el mundo, su amor posesivo hacia nosotros, la grima y el rechazo que le producía la enfermedad, toda esa personalidad indescriptible y abrumadora, se me presentaba ahora como el camino más eficaz para llegar hasta el niño que fue, el crío perspícaz, de brillante inteligencia, al que se le negó el estudio y escatimó el cariño. El miedo a la soledad ya no le abandonó nunca, marcó su carácter a fuego. Pero jamás de su boca brotó la palabra *trauma*. La escribo yo ahora porque he rastreado el origen de su tormento. (Lindo, 2020, pp. 337-338)

En noviembre de 2018, *El niño y la Bestia* se estrena en Berlín, un espectáculo que la Embajada de España incluye en la agenda de actividades que conmemoran el hermanamiento entre las capitales alemana y española. Elvira Lindo cuenta que se representó en un teatro mítico, construido en 1910, superviviente de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. El lugar no podría haber sido más apropiado. En escena, Elvira Lindo acompañada de Linien Ensemble, puso voz con su relato a la banda sonora que creó el compositor finlandés Jarkko Riihimäki tras visitar con ella los escenarios del Madrid por el que vagabundeaba el niño Manuel:

Yo quería que sonara Madrid bajo los pasos de mi pequeño héroe, que viviéramos aquella ciudad de 1939 en la que no se vivía la paz sino la derrota. Jarkko Riihimäki, el compositor finlandés, vino a verme. Era la primera vez que visitaba Madrid. Paseamos por los barrios en los que el niño vive su aventura, y no pasó mucho tiempo hasta que yo pude escuchar las primeras piezas, tituladas con nombres que me llenaban de emoción, *El Rastro*, *Reminiscencia de mi padre*, *Atocha*, *Manolo*, *A mi hermano*, la *Marcha fúnebre*. Me parecía asombroso que hubiera experimentado tanta conexión con el texto, porque en aquellas notas yo sentía viva la presencia de ese crío audaz y desamparado que camina por una ciudad que apenas conoce. (Lindo, 2020, p. 340)

Elvira Lindo contempla en el público de origen alemán y español los paralelismos de su historia familiar con la de muchos asistentes. Sin importar la edad, los hombres y mujeres allí presentes tuvieron familiares que pertenecieron a una generación que, en Alemania y en España, sufrió la situación de una posguerra y descendieron de «niños que vagaron sin amparo por una ciudad destruida, que jugaron entre escombros, que padecieron miseria» (Lindo, 2020, p. 344).

Tras el estreno en Berlín, el público español pudo disfrutar de la representación de *El niño y la Bestia* en la Sala Jardiel Poncela del Teatro Fernán Gómez, en Madrid, entre los días 22 de noviembre y 15 de diciembre de 2019¹⁵⁴. Pocos meses después llegaría *A*

¹⁵⁴ El 19 de noviembre de 2019, el canal de YouTube Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa publicaba un breve extracto de la función teatral, donde podemos ver a Lindo interpretando un pasaje de *El niño y la*

corazón abierto, con el azote de una pandemia que nos obligaría a confinarnos durante meses y paralizó la actividad cultural, aunque los esfuerzos por mantener activo el sector del libro fueron titánicos a través de las redes sociales. Hasta el verano de 2021 no empezamos a ver pequeños rayos de luz que nos devolvieran el recuerdo de la vida cultural previa a la expansión mundial del virus. Con ese nuevo impulso de la cultura, Elvira Lindo representaría esta ópera contada con su corte musical en la edénica Villa Rosita, espacio donde se celebraba el «Festival dels Horts: música de cambra amb sabor a terra»¹⁵⁵, en la localidad valenciana de Picanya, entre el 15 y el 17 de julio, donde cosecharon un éxito arrollador.

2. La aclamación de la crítica

Si con *A corazón abierto* estamos ante la novela «más ambiciosa y, sin duda, más íntima» de Elvira Lindo, como subrayaría Luisa Martínez (2020), se debe a que es el resultado del crecimiento literario de una escritora que, según Anna Caballé (2020), «ha ido evolucionando en busca de una voz propia, madura y progresivamente comprometida».

Para alcanzar ese grado de madurez literaria, Elvira Lindo confesaba que no podía haber escrito antes esta novela porque «es necesario vivir toda la infancia, la adolescencia y la juventud» no solo para «tener una mirada más compasiva hacia tus propios padres y hacia ti misma», sino también para «comprender mejor ciertas decisiones y actitudes» de los padres, porque «la paternidad y la maternidad están llenas de amor y de equivocaciones», y eso es difícil de entender durante la juventud (Fernández, 2021).

La madurez no solo le permite comprender a quienes van a ser los protagonistas de su obra, sino que gracias a ello, y aun teniendo la novela una fuerte carga sentimental, «la autora mide bien los tiempos» y «el lector no tiene la sensación de que la novela se escribiera con las tripas, con dolor o duelo, sino con la madurez y el respeto que exige todo homenaje» (Royo, 2020). Ese tributo es también, en palabras de Marta Maldonado (2020), «un ejercicio de incontenible honestidad».

Estas consideraciones no escaparon a la atención de la crítica ni de los jurados de los premios literarios. Así lo pudimos ver con los Premios Librerías de Madrid, donde la Junta de la Asociación de Librerías de Madrid otorga anualmente los galardones a mejor obra de ensayo, ficción, cómic, álbum ilustrado y poesía. A finales de 2020, con la recepción tan positiva que *A corazón abierto* tuvo durante el periodo de confinamiento, Elvira Lindo recibe esta distinción en la categoría de Mejor Libro de Ficción. Junto a ella compartieron nómina Kitty Crowther que con *Madre Medusa* se hizo con el premio a álbum ilustrado, Irene Vallejo el de ensayo con *El infinito en un junco*, Juanjo Guarnido y Alain Ayroles el de cómic con *El Buscón de las Indias*, Ana Luisa Amaral el de poesía con *What's in a name?* y la distinción a Premio Leyenda, por toda una vida profesional, a Juan José Millás. El jurado falló que en la novela de Lindo, su «lenguaje cercano y cálido» consigue «un difícil equilibrio entre el reproche y el afecto» para narrar «un retrato generacional

Bestia. Con título «El niño y la bestia. Un cuento musical de Elvira Lindo/ 2019», puede visionarse en la siguiente dirección <https://www.youtube.com/watch?v=tOSclCqtzcy>

¹⁵⁵ La Societat Filharmònica de Picanya, dirigida por el pianista Antonio Galera, organizó el III Festival dels Horts, en cuyo programa, Elvira Lindo interpretaba la adaptación a escena de su ensayo *Literatura al compás*, acompañada por el propio Galera, y el cuento musical sobre su padre acompañada de Linien Ensemble. También podemos visionar el vídeo «III Festival dels Horts – EL NIÑO Y LA BESTIA» publicado el 7 de julio de 2021 en el canal de YouTube FESTIVAL DELS HORTS a Elvira Lindo interpretar *El niño y la Bestia*. El hipervínculo es el siguiente <https://www.youtube.com/watch?v=qY3G9ucGgKQ>

del último siglo, a través de la sincera mirada de una mujer que entiende, acepta y admira con amor a unos padres ya ausentes» (La Vanguardia, 2020 y Ugarte, 2020).

Es interesante que el «tiempo de la escritura» de gran parte del libro que, como sostienen Cabo y Rábade (2006, p. 226), es el que sitúa la producción literaria en su contexto originario, se produjera en Lisboa, alejada de su entorno, y favoreciera un clima especial, del mismo modo que durante el proceso de escritura representara *El niño y la Bestia* en el Teatro Fernán Gómez (Mitre, 2020 y Il Libraio, 2021a). Pero quizá la cuestión de la distancia geográfica de aquellos lugares de su vida favoreciera lo que ella llama un diálogo interior con sus padres porque, pese a no considerarse religiosa, sí le concede cierta importancia a la espiritualidad, lo cual ha dado lugar a que, aunque no fuera algo premeditado, la creación de *A corazón abierto* haya supuesto un ejercicio de escritura terapéutica (Mitre, 2020 y Il Libraio, 2021b).

Lo que Lindo no quiso crear fue una suerte de anecdotario o recopilación de recuerdos. Por eso, la estructura del argumento es como la de «un puzle, contando una historia tras otra y que, al final, el lector encajara las vidas de esos dos personajes» (Ferrer, 2020). Esa estructura fragmentaria se consigue «sin incomodidad» gracias a las analepsis y a los «cambios en el punto de vista que agrandan la novela» (Royo, 2020 y Morales, 2020).

Críticas como «La historia más personal de Elvira Lindo», de Ascensión Rivas (2020), apuntan que en *A corazón abierto* están presentes los puntos fuertes de la narrativa de Lindo, que tienen que ver con la construcción de personajes cuyas voces son individuales y dotadas de personalidad, la reconstrucción de situaciones y el humor como herramienta para equilibrar el componente trágico:

Su técnica, centrada en personajes y situaciones, que da cabida a diversas voces y que incluye un componente metaliterario, se muestra muy eficaz; pero, por encima de todo, destaca su sentido del humor, que atenúa un contenido a veces desgarrador. Escritura testimonial de la buena en la que muchos lectores se verán reflejados. (Rivas, 2020)

El crítico Jordi Gracia (2020) ha puesto en valor «la sutileza analítica» de la autora al abordar la psicología de sus personajes y «la valentía moral con que usa el microscopio para examinarse a sí misma», porque escribir sobre una misma es quizá una de las empresas literarias más arriesgadas. Así lo manifiesta la booktuber Laura Gomara (2020), que dedica un vídeo completo a analizar los siete recursos más sobresalientes de la escritura autorreferencial de Elvira Lindo en *A corazón abierto*.

La primera cuestión sobre la que Gomara (2020) se detiene es el punto de vista narrativo y el empleo de la primera persona a través de la cual Lindo nos desvela, desde su perspectiva de hija y escritora, la manera en que percibía a sus padres en diferentes etapas de su vida, sin apropiarse en ningún momento del punto de vista de ellos, incluso cuando habla de la infancia de Manuel Lindo no lo hace desde los ojos de él, sino que ella se convierte aquí en una narradora omnisciente o en un pasaje donde la narradora rememora su infancia veremos que lo hará disociándose, empleando una tercera persona narrativa.

Destaca de forma sobresaliente la «cronología de los recuerdos», porque el retrato de los padres no es fijo y estático, más bien dinámico, y aun sin ser cronológico ni pormenorizado los vemos en diferentes etapas de su vida, manteniendo un complicado equilibrio, al separar todo el espacio de vida que quiere narrar en ocho capítulos, que operan como ocho cuentos, donde el lector inmediatamente se ubica temporal y espacialmente

sin dificultades, un recurso que le permite saltar en el tiempo con absoluta libertad¹⁵⁶. El hecho de no seguir un orden cronológico agiliza el ritmo de la narración, gracias a técnicas como la elipsis, pero la que Gomara (2020) considera más interesante es «el contraste», que podemos ver, por ejemplo, entre las páginas 230 y 241¹⁵⁷, donde, por un lado, nos situamos a finales de la década de los setenta, la narradora experimenta los achaques de la adolescencia junto con el trauma inaugurado de la orfandad, y el padre aunque ha envejecido, se ha vuelto a casar y ostenta cierto poder; y, por otro lado, nos situamos a finales de la primera década de los 2000, donde el hombre que gozaba de poder ahora es un anciano sin apenas autoridad y la joven perdida ahora es una adulta que ha cosechado grandes éxitos gracias a su oficio. Una inversión de roles que de manera natural se da en cualquier relación paterno-filial, pero que puesta al servicio de la literatura consigue el efecto esperado por medio de técnicas como el contraste.

Del mismo modo, la contención es una opción que Gomara (2020) estima necesaria cuando se escribe sobre la propia vida. No ha de contarse necesariamente todo, ni concederle a todo el mismo grado de importancia. En el caso de *A corazón abierto* lo vemos en situaciones como la operación de Antonia, donde la narradora se detiene durante varias páginas en narrar los momentos previos y posteriores concediéndole una gran importancia porque es uno de los acontecimientos más dramáticos de la novela. En cambio, aunque supusiera para ella una gran impresión, las segundas nupcias de su padre apenas gozan de algunas breves alusiones que la narradora incluye de forma diseminada. Lo vemos en el segundo capítulo, que apenas concede un párrafo a retratar a la que fue la segunda esposa de su padre:

Su mujer, muy rubia, como cualquier mujer que se lo proponga, era generosa conmigo, y a pesar del insistente mensaje de mi madre desde el más allá para boicotear aquel matrimonio, yo la acabé apreciando aunque estuviera aleccionada también por mis tías para no quererla. La quise. (Lindo, 2020, p. 87)

Esto se produce, en el primer caso, a través de una «pausa narrativa» donde, al transcurrir el tiempo con mayor lentitud, da pie a pasajes descriptivos, y en el segundo

¹⁵⁶ Estos capítulos se titulan «Manuel, a los nueve años», «Doña Sagrario», «Amapola», «Mirando al mar», «La siempre viva», «Cada vez que el viento pasa», «¡Gracias a todos!» y «El niño y la Bestia». En el caso del primer y último capítulo podemos ver que Lindo inicia la novela narrando los últimos días de su padre en los que recuerda su infancia y finaliza con la muerte de Manuel y la rememoración ahora por parte de la narradora de su niñez, dándole una estructura circular que cierra magistralmente la novela. El segundo capítulo hace honor al personaje central, la abuela paterna. En el caso del tercer capítulo, «Amapola» se refiere al título de la canción homónima de José María Lacalle compuesta en 1920 que cobra una gran importancia en la infancia de la narradora y desvela un significado que tendrá que ver con su madre. El cuarto capítulo, donde se cuenta la etapa en la que la familia vive en Mallorca, se titula igual que la canción con que despiden la isla, «Mirando al mar», de Jorge Sepúlveda. El protagonismo de la madre se hace evidente en el quinto capítulo que, como la flor que nace de la siempreviva, nos habla de su delicadeza y fragilidad. «¡Gracias a todos!» es el título del séptimo capítulo, frase transcrita de una autobiografía que Manuel Lindo escribió en la que finalizaba el repaso de su vida mostrando agradecimiento a su familia, público de la gran obra de su vida.

¹⁵⁷ Se evidencia el contraste de un hombre que aun habiendo perdido a su mujer, ostenta un cierto poder, y en páginas siguientes, cuando da un salto en el tiempo y lo vemos en la vejez, asistimos a descripciones como la siguiente: «Su cara de otro tiempo, cuarteada y morena por una afición irreductible a la intemperie se ha quedado pálida en el último año. Ha envejecido en cuestión de meses. Hay signos en él que evidencian un declive, la lentitud en los pasos o esa voz asmática de los enfermos de EPOC, pero no acepta haber entrado en el último acto y sigue practicando aquellos excesos de señor de barra de los años setenta» (Lindo, 2020, p. 241).

caso, a través de «elipsis implícitas», porque aunque no hay evidencias de que haya un vacío, el lector lo percibe (Valles Calatrava, 2002).

Asimismo, es importante que la «verdad emocional» y la «verdad factual» vayan de la mano, y que la segunda no determine la primera, pero sí le dote de cierto sentido. Es decir, si bien la verdad «literaria» en el pasaje de la muerte de Antonia deja al lector la sensación de que la narradora ha experimentado una interrupción brusca del curso de su vida, la «verdad factual» viene a demostrarnos que hay en toda la obra un esfuerzo de la autora por comprender a la madre y, en cierto modo, perdonarla por su abandono, y lo logra porque consigue llevarnos por el mismo camino que ella recorre.

También es importante que Elvira Lindo en ningún momento busque la sorpresa en su lector, sino que vaya gestando el suspense. En *A corazón abierto* se hace a través del recurso del «sumario», que consiste en narrar en un pequeño espacio textual un gran periodo de tiempo (Valles Calatrava, 2002). En la página 38¹⁵⁸, Gomara (2020) advierte cómo la narradora nos destripa toda la historia, lo cual no solo demuestra una gran capacidad de síntesis, sino también el dominio del *cliffhanger*¹⁵⁹ porque aun sabiendo lo que va a ocurrir, se hace necesario continuar la lectura. Por último, Gomara (2020) explica que el dominio de Lindo sobre las diferentes edades de su vida se produce a través del léxico y la sintaxis, claramente diferentes en la voz infantil y la voz adolescente, por ejemplo. Y las voces del resto de personajes aunque no están presentes a través de escenas, rayas de diálogos o cualquier otro recurso de la escritura guionizada, en este caso, Elvira Lindo hace uso de las técnicas de la escritura propiamente novelística y vemos, efectivamente, las voces de los demás personajes a través de discursos directos e indirectos¹⁶⁰, derribando así una de las constantes quejas que los críticos vertían sobre sus obras anteriores, el uso de diálogos como un supuesto residuo –negativo, al parecer de la crítica– de un pasado guionista (Gomara, 2020).

En suma, para hablar de la vida de una misma, como para abordar cualquier otro género literario, se hace necesario gozar de referentes literarios de calidad. Aunque presente más similitudes con *Lo que me queda por vivir*, Javier Morales observa los rastros de la literatura de Alice Munro porque en *A corazón abierto* Elvira Lindo hace uso de «la escritura sin vanidad», exactamente la misma etiqueta que Lindo empleó para referirse a

¹⁵⁸ En esa página, la narradora dice «Muchos años después, cuando tantas cosas nos habían pasado, la larga enfermedad y la muerte de mi madre, el matrimonio rápido de mi padre, en menos de un año, con una mujer alegre y adinerada, quiso el destino que su nueva esposa viviera en la calle Maudes, y que su terraza diera al hospital en el que había trabajado la Bestia» (Lindo, 2020, p. 38).

¹⁵⁹ Laura Gomara emplea este término, que hoy en día está más en boga de la ficción audiovisual, para referirse al clímax, «el punto culminante del proceso de ascenso de la intensidad o tensión narrativa», como explica Valles Calatrava en su *Diccionario de Teoría de la Narrativa* (2002, p. 260).

¹⁶⁰ Si recordamos que Cabo y Rábade (2006, p. 218) definían el discurso directo como aquel donde se citan las palabras literales del personaje y el indirecto aquel que se caracteriza por la ausencia de literalidad, sino más bien la recreación por parte de la voz narrativa del discurso de un personaje, en *A corazón abierto* podemos verlo en las páginas iniciales de la novela, cuando la narradora está en el hospital en el penúltimo ingreso de su padre, y describe la camaradería que se ha creado entre él y su compañero de habitación, Clemente. Vemos que las conversaciones entre ellos son reproducidas a través de estas modalidades del discurso: «Clemente es el gracioso de esta aula hospitalaria, el ocurrente, el chinche; poseedor de una sabiduría mundana no al alcance de cualquiera. Afirma que el pollo del Hospital Gregorio Marañón es de lejos el mejor de los que se sirven en los centros sanitarios de Madrid. Mi padre, sofocado, pero sin resignarse a no dar su opinión, apostilla, «con diferencia». Y Clemente añade «y eso que el de la Beata es también excelente, pero no llega a este nivel ni de coña. Nivelazo». Mi padre asiente con la cabeza y con un hilo de voz dice que en la Clínica del Rosario también se come muy bien» (Lindo, 2020, p. 21).

la obra de la autora canadiense¹⁶¹. Y es que aunque estemos hablando de un tipo de escritura autobiográfica que veremos más adelante con más detalle, la estructura es muy similar a la de los cuentos –ocurría igual con *Lo que me queda por vivir*– y una prueba de ello es la influencia de autores como Dickens en capítulos como «El niño y la Bestia», donde la niñez de Manuel se tiñe de rasgos de «infancia dickensiana», o el capítulo «Doña Sagra-rio», donde la huella de *Cuento de Navidad* la estudiaremos al final de estas páginas (Helvia, 2020). En cualquier caso, los autores que han inspirado la construcción de un argumento que se basa en la vida familiar han sido los grandes referentes en esta materia, como Albert Cohen con *El libro de mi madre*, Richard Ford y *Mi madre* o Natalia Ginzburg con *Léxico familiar*, obras donde los autores recuperan la memoria familiar¹⁶² (Vicente, 2020).

En el caso de Elvira Lindo, rescatar la memoria de su familia ha sido un ejercicio muy honesto porque no todos los escritores están dispuestos a mostrar los rincones más oscuros de sus progenitores desde una visión sana, sin ajuste de cuentas, sino redimiéndoles de sus responsabilidades, comprendiéndolos y perdonándoles para perdonarse a sí mismos también, a través de lo que Anna Caballé (2020) denomina «posición en espejo»:

Lindo ahonda tanto en el componente fantasmático de su figura, imagen viva de la dislocación, que consigue descargarlo de responsabilidad, descargándose a sí misma de culpa, de la agotadora obsesión por detener la desgracia de su madre y que marcaría su infancia. Para ello adopta una posición «en espejo» que le permite intuir, imaginar, comprender el origen del comportamiento de ambos progenitores, especialmente del padre, mucho antes de que este fundara una familia. (Caballé, 2020)

La autora no falsea información, ni transgrede el pacto de verdad que ha de tener cualquier texto que se diga autobiográfico. Al comienzo del capítulo tercero, la voz narrativa hace una confesión sobre el primer recuerdo de su vida. Nos dice: «No tengo memoria anterior a la vida en esta sierra, no tengo pasado» (Lindo, 2020, p. 101). Claro, si no hay rastro en su memoria a su vida anterior a 1966, ¿cómo es posible que narre acontecimientos anteriores a su nacimiento?

Al estar relatando la historia de su familia, muchas de las situaciones relacionadas con la vida previa a su llegada al mundo o la misma infancia de los padres la conoce porque forman parte de la historia familiar contada oralmente. Sin embargo, aunque Lindo podría haberse limitado a literaturizar esas anécdotas contadas por su padre, sobre todo, realiza un trabajo mucho más profundo gracias al cual *A corazón abierto* goza de la inquestionable credibilidad que la caracteriza.

¹⁶¹ El texto al que se refiere es «La vida secreta de Alice Munro» que originalmente fue publicado en *Babelia* el 4 de diciembre de 2010 tras el lanzamiento de *Demasiada felicidad*, de la autora canadiense, y que más tarde, en 2018, aparecería en *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 123-131). En ese texto, Lindo utiliza la frase «La escritura sin vanidad» para referirse a la práctica literaria de los hombres de la comunidad a la que pertenecía su padre, los Laidlav, «grandes lectores de la biblia» que escribían diarios que según Lindo han pasado a la historia canadiense como «relatos de la vida de los pioneros», de manera humilde, sin aspavientos, porque «cualquier tipo de veleidat ajena a la vida común era considerado un pecado de vanidad» (Lindo, 2010).

¹⁶² El libro de Cohen, publicado en 1954, fue traducido en 1992 por Javier Albiñana para la editorial Anagrama. En él, Cohen escribe unas memorias que realmente nacieron diez años antes, cuando escribió impregnado por el dolor, la frustración y la rabia, el relato *Chant de mort*, tras la muerte de su madre, que padecía una enfermedad de corazón, durante la ocupación nazi de Marsella. El libro de Richard Ford, donde se despide de su madre con emotivas palabras por la vida dramática y precaria que padeció, fue escrito en 1988 y traducido para Anagrama por Marco Aurelio Galmarini Rodríguez en 2013. Por último, *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg, escrito en 1963, cuenta el relato de la infancia y la adolescencia en el seno familiar de la autora en Turín. Fue publicado en Lumen en 2007 bajo la traducción de Mercedes Corral.

La voz narrativa nos va dando pistas sobre los materiales empleados en la reconstrucción de la narrativa familiar, entre los cuales destacan las fotografías. Pero también vemos que en el sexto capítulo la narradora nos cuenta que ha encontrado las cartas de sus padres durante sus años de noviazgo, unos textos que desvelaron ante sus ojos una obviedad de la que los hijos no siempre somos conscientes, y es que la pasión amorosa también la sintieron los padres, incluso que ese amor puede haber sido dependiente, tóxico, como diríamos en nuestro presente, tal y como fue el

de los padres de la narradora:

En las primeras cartas que se intercambiaron y que viajaban de Ademuz a Málaga hay una desesperación de amor novelesco en la letra de mi madre, «te quiero más que nunca y mejor que siempre. Ya te lo he dicho muchas veces, si me dejas, me muero, me moriré». Están hechos el uno para el otro. Comparten un amor excesivo, celoso, desconfiado, que puede en cualquier momento desembocar en desgracia. (Lindo, 2020, p. 248)

Cuando Manuel Lindo ya ha fallecido, y la narradora va a la casa familiar, encuentra las fotografías del noviazgo de sus padres, imágenes de los años cincuenta que, sin duda, sirvieron de soporte para que Lindo escribiera esta novela. En ellas no solo lee los códigos corporales de sus progenitores, sino también los culturales, el contexto, la forma en que una época está enfrascada en una imagen, como veremos al final de este capítulo:

Y hay fotos de mis padres en las páginas de un álbum de cartulinas negras medio rotas, pequeñas fotos en blanco y negro con los bordes ondulados que yo fotografío con mi móvil para agrandar sus caras y estudiar sus expresiones. Las he visto muchas veces pero es ahora cuando las encuentro sorprendentes. [...] se tumbaban en la hierba abrazados, sonrientes, con gestos de picardía, desvergonzados, rendida mi madre en los brazos de él, incapaz de controlarse y poniendo su mano bajo el pecho de ella, como sosteniéndolo. No había reparado en esa expresividad, idiota de mí, en esa fogosidad tan patente en sus sonrisas, no lo había visto, yo, condescendiente, que como todos los hijos pensaba que la pasión es un invento del presente y que ellos, nuestros padres, fueron ajenos a ella. (Lindo, 2020, pp. 322-323)

Quizá fuera este hallazgo el que hiciera que Elvira Lindo cambiara el proyecto inicial de los cuentos cómicos sobre su padre. Es posible que el descubrimiento de esta pasión fuera el verdadero impulso para escribir su gran novela. La narradora sigue buceando en el pasado familiar contenido en trozos de papel y lo va testificando en su relato. Desentrañará el significado de los gestos, de las miradas, estudiará las fotografías de la humilde y sencilla boda que la fotógrafa de Ademuz inmortalizó para la posteridad, una mujer «que se convertiría sin ella pretenderlo en cronista de aquel universo rural» (Lindo, 2020, p. 249).

Así cumple Lindo el que fue su propósito, «convertir a sus padres en personajes y recuperar la memoria itinerante, alegre y dolorosa de su infancia y adolescencia» (Zabalbeascoa, 2020a). Y en ese camino hacia la realización de un sueño, Lindo halla gratas sorpresas, como haber tenido la oportunidad de recrear conversaciones con su madre que, quizá para evitar ese dolor, expresa Lindo «había apartado de mi memoria» (Iglesia, 2020). Ocurre cuando gracias al hallazgo de unas cintas de vídeo en Super 8 puede recuperar la imagen en movimiento de su madre en los meses posteriores al postoperatorio. Así lo narra: «Nunca la había visto en movimiento desde que murió. Se acerca a la cámara saludando, saludándome. Regresa de pronto al mundo de los vivos» (Lindo, 2020, p. 286).

Pero también el inconsciente puede ser el encargado de revelar un acontecimiento que como ocurre con el poema que abre el capítulo quinto estaba almacenado en un lugar recóndito de la memoria: «Voy a contarte un sueño/ que he tenido esta noche/ un sueño que debía encontrarse/ cobijado en el almacén/ de los sueños/ de 1978», dirá la voz poética de la narradora a un interlocutor implícito que sospechamos ha de ser su padre (Lindo, 2020, p. 183). Ese sueño construye la imagen de su madre que, en lugar de haber muerto, se marcha a un piso del barrio vecino de La Estrella, sola y olvidada por todos, hasta por la hija que un día fue su protectora. La comunicación entre ellas se hace imposible, pero sí puede escucharla lamentarse por haber traído al mundo unos hijos que la han desterrado de sus vidas. Y aunque siente que se le ha abierto «una herida de otro tiempo» (Lindo, 2020, p. 183), descubre que aquello no es una invención de su mente, sino que el inconsciente le está devolviendo de alguna manera algo que realmente ocurrió en la adolescencia de la narradora, su madre discutió con su marido y se marchó durante tres días a la casa de una amiga en ese barrio vecino, tres días en los que aguardó el «rescate» de sus hijos y sintió la decepción por lo poco importante que le parecía su presencia en la casa familiar.

Experimenta esta epifanía cuando se mira con la atención «que sólo presto a los otros», explica la narradora, frente al espejo, sin reprimir la ternura y la empatía que merece sentir hacia sí misma. Como ella dirá, empleando un recurso metaliterario, la revelación de la identidad femenina que las protagonistas de las historias escritas por mujeres experimentan al mirarse al espejo, ella también lo experimentará. Esta imagen es muy frecuente en la escritura femenina, como advierte Ciplijauskaitė (1989), y tiene una función que, según las teorías psicoanalíticas, permite a las mujeres conectar con la imagen de la madre. Veamos qué ocurre en el caso de la narradora de *A corazón abierto* porque, si bien no se produce una identificación o una crítica con el modelo femenino maternal – «espejo positivo y negativo»–, quizá sí podríamos interpretarla como una conexión que se establece entre ellas, un vínculo madre-hija, que en este caso se centra en el entendimiento de la hija hacia el comportamiento de la madre, alejada de cualquier mirada masculina porque, precisamente, la figura del hombre se presenta en este poema como la desencadenante de un conflicto que la narradora había olvidado:

Me senté frente al espejo
para pintarme,
como hacen las mujeres
en los poemas
escritos por mujeres.
Como hacen siempre
lánguidas
las heroínas de las novelas.
Mis ojos me devolvían
una mirada intensa
como cuando atiendo
a lo que me cuentan otros
esa mirada que provoca
un desconcierto
jamás buscado.
Las mujeres de las novelas
se buscan a sí mismas en el espejo.
Así podía ver yo a una mujer de 54 años
su rostro derrotado
tras una jornada

perseguida por un sueño
que yo creía devuelto del oleaje de
pesadillas de 1978
cuando murió
mi madre.
Pero no. (Lindo, 2020, pp. 183-184)

Entiende, entonces, el poder de la mente, cómo crea mecanismos de defensa haciendo olvidar lo doloroso para así poder sobrevivir, y cómo en el momento menos esperado, regresan: «El tiempo/ que se afana/ en su labor de/ aliviar el dolor/ no cura las heridas/ las almacena/ y las devuelve/ el día menos pensado» (Lindo, 2020, p. 187). Finalmente, se dirigirá a su madre, tratando de encontrar la explicación al porqué de ese sueño, de ese recuerdo que la memoria ha desbloqueado tanto tiempo después, y quizá sea la razón que ella misma da a lo largo del poema. Si no hubiera olvidado aquel acontecimiento, es probable que no hubiera querido a su padre de la forma en que lo quiso hasta el final de sus días.

Con todo, el ejercicio de memoria que la autora practica en *A corazón abierto* solo puede ser definido como «hondo y catártico», sin duda fruto de una madurez literaria conquistada. «Solo es posible escribir así cuando se ha alcanzado una determinada altura vital y se ha hecho una inmersión sincera en la propia realidad», dirá Ascensión Rivas (2020).

3. Novela familiar, memorias... El género literario a debate

Elvira Lindo explica que para equilibrar el trasunto autobiográfico con los elementos novelescos y para conseguir su objetivo de provocar en el lector la intriga del género novelesco, «que hasta que no terminara el libro no tuviera una idea total de lo que se contaba», el esfuerzo residió en «la construcción del libro» (Iglesia, 2020). No obstante, a diferencia de su predecesora, *Lo que me queda por vivir*, en *A corazón abierto* todo es «verdad de principio a fin» (Mitre, 2020). Así, esta obra presenta un logrado equilibrio entre realidad y ficción porque no hay invención en los hechos ya que estos responden a la verdad biográfica de la autora, pero Lindo confiesa que al introducir acontecimientos que conoció en boca de sus familiares, porque ella no los vivió, hubo de fabular para recrear escenas, ambientes y conversaciones (Fernández, 2020).

Pero lo verdaderamente importante para la crítica es la forma en que Elvira Lindo hace uso de todo ese material autobiográfico y se desmarca de una tendencia cada vez más recurrente de componer una «narrativa autobiográfica que encara la figura del padre problemático», porque, aun exponiendo todas sus contradicciones y actitudes reprochables, «se perciben rasgos de ternura en la hija» (Ezkerra, 2020).

Por esta razón, Álex Vicente (2020), en «Literatura en nombre del padre (y de la madre)», habla de los «tintes psicoanalíticos» en la forma en que Elvira Lindo construye su historia. Pero realmente, como apuntaba Anna Caballé (2020), abordar la escritura autobiográfica requiere de «un esfuerzo de objetivación» para, en un sentido estructural, «inferir el conjunto de fueras que han intervenido en una historia de vida», algo que en el panorama literario español estaba dando lugar a textos que escamoteaban las historias «en beneficio de un relato esterilizante» que configura una tradición de escritura autobiográfica «cobardona, automutilada, poco dispuesta a abordar los conflictos vitales». No obstante, Caballé contempla una fructífera maduración en los últimos años, donde cada

vez más escritores de distintas generaciones han adaptado «la línea confesional más explorada en la literatura europea y anglosajona» –con Knausgard a la cabeza– para ofrecernos un escenario de relatos de vida «inédito» en la literatura española (Caballé, 2020).

Esta novela de Lindo, junto con otras también muy actuales, como *Ordessa* de Manuel Vilas u *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás, están llenando un vacío en las letras españolas que tiene su origen en el peso rector de la Iglesia durante los cuarenta años de dictadura. Pertenecen estas obras a lo que Álex Vicente llama «la nueva literatura biográfica española», que alterna las técnicas del biógrafo, del novelista y los análisis sociológicos, «siguiendo el ejemplo de esa literatura del yo de raíz bourdesiana que triunfa en Francia con Annie Ernaux, Didier Eribon o Édouard Louis» y que tantos éxitos ha dado en España con *Demonios familiares* de Ana María Matute, *Con mi madre* de Soledad Puértolas o *El monarca de las sombras* de Javier Cercas (Vicente, 2020). Por su parte, Jordi Gracia (2020) se aventura a asegurar que en este panorama en el que las mujeres son tanto autoras como protagonistas –independientemente del género literario– donde despunta *A corazón abierto*, junto con *Boulder* de Eva Baltasar y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli, la voz de las mujeres «ha dejado de ser excepcional y minoritaria».

Aunque Elvira Lindo decidiera deliberadamente no discutir acerca del género literario al que pertenece este libro, a diferencia de lo que hiciera con *Lo que me queda por vivir*, lo cierto es que la crítica no deja este asunto en un segundo plano (Iglesia, 2020). Pese a que exista cierto consenso al hablar de escritura autobiográfica, porque así mismo la define su autora y la editorial¹⁶³, vemos etiquetas muy variopintas que pueden llegar a confundir. Elena Helvia (2020) y José Luis Ibáñez (2020) se decantan por la «memoria literaria» mientras que Antaxu Zabalbeascoa (2020a) hablará de «memoria familiar». Pero sorprende que la categoría de «memoria» haya tenido tan poco apoyo, cuando en *Lo que me queda por vivir* se insistió hasta la saciedad en que era un libro de memorias pese a que el propio texto mostrara evidencias de que era una novela. Tampoco tendrá mucho recorrido el intento de encasillarla en el marbete de la autoficción, aunque el jurado de los Premios Librerías de Madrid así la catalogara o a que alguna crítica, aislada ciertamente, como la de Carlota E. Ramírez (2020) también lo hiciera: «Esta novela de autoficción es un viaje por distintos años y lugares a través de los ojos de una niña que siendo ya adulta ha visto en sus padres a “dos personas atractivas que estaban muy enamoradas”».

Pozuelo Yvancos (2020) se decanta por analizar *A corazón abierto* desde sus propios presupuestos teóricos, las llamadas «figuraciones del yo» a las que ha dedicado artículos y monográficos. Señalará las diferencias entre el yo autobiográfico y el yo novelesco, las cuales radican en el que considera el punto de mayor lucidez de la obra, la verdad contada:

No es una novela. Ignoro la razón de la insistencia en confundir el yo autobiográfico y el novelesco. Tratándose en ambos casos de figuraciones, el modo de lectura al que invitan al lector es muy distinto. Y su verdad. No sería esta narración tan eficazmente lúcida, si sospecháramos que Elvira Lindo se ha inventado lo que cuenta. (Pozuelo Yvancos, 2020)

Dos años más tarde, Pozuelo Yvancos publica en *Signa* el artículo «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción», donde plantea la posibilidad de nombrar como «autofiguraciones», dentro de ese gran término paraguas que es el de figuraciones del yo,

¹⁶³ Si bien, vemos en la página de Planeta Libros que la editorial la califica primero como «novela literaria», más adelante dirá que «Elvira Lindo convierte a sus padres en personajes literarios para aproximarse a ellos con libertad, lucidez y sabiduría». Puede consultarse en el siguiente enlace de la ficha de *A corazón abierto*: <https://www.planetadelibros.com/libro-a-corazon-abierto/310608>

aquellas narraciones autobiográficas confesionales presentadas como novelas donde aunque el «yo» sea literario, no siempre será ficcional (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 679). Así ocurre en algunas autoficciones y en los «libros de duelo», donde incluye *A corazón abierto*, un subgénero de la escritura autobiográfica que se caracteriza por ser «la evocación del ser querido muerto el que nos mueve y desde el que deben leerse, pues lo principal de lo contado se circunscribe a la figura de quien ya no está», como haría Rosa Montero con *La ridícula idea de no volver a verte*, Philio Roth, Giralt Torrente con *Tiempo de vida* y Menéndez Salmón con *No entres dócilmente en esta noche quieta* (Pozuelo Yvancos, 2020 y 2022). Pero *A corazón abierto* se distancia de estas dos últimas obras nombradas «tanto en la tonalidad como sobre todo en el propósito» porque no estamos ante «una dialéctica» entre la hija y el padre, sino frente a un ejercicio de honestidad y «un acto de amor que se edifica en el esfuerzo por comprenderle, sin que haya hurtado al lector en ningún caso las aristas menos edificantes de su figura» (Pozuelo Yvancos, 2020). En este mismo marbete la incluye Javier Morales, que somete *A corazón abierto* a la comparación con dos libros capitales en este subgénero autobiográfico. Por un lado, frente a *La carta al padre*, donde Kafka escribe a su difunto padre con un «dolor macerado» volcándole las responsabilidades sobre su carácter frágil, Elvira Lindo mantiene una conversación con su padre «desde la empatía, la comprensión y el amor», pese a todo; y por otro lado, mientras que Paul Auster confiesa en *La invención de la soledad* que nunca pudo conocer a su padre y por eso busca su figura en este texto, Lindo, que sí conocía a su padre, emprende un rastreo no de su figura pero sí de una explicación, la de su relación con él (Morales, 2020).

Probablemente dentro de este subgénero, o en paralelo, se sitúe la llamada «novela familiar», por la que Ascensión Rivas (2020) y Anna Caballé (2020) se decantan al hablar de *A corazón abierto*, un tipo de escritura que destila «una clara voluntad de autoanálisis» de ahí su estrecho vínculo con las teorías psicoanalíticas:

El concepto de novela familiar procede de Freud cuando en su artículo «La novela familiar del neurótico» analizaba la tendencia de niños y adolescentes a fantasear en relación a la propia vida: la sospecha del niño de ser adoptado, el deseo de tener otros padres idealizados en la mente infantil, la presencia de hermanos invisibles... (Caballé, 2020)

Este tipo de literatura, considera Caballé (2020), ayuda a su creador a «superar situaciones conflictivas, decepcionantes o abrumadoras y que, con los años, el adulto puede olvidar, o no (y de ahí nace la literatura que se enfrenta a los mitos infantiles con la voluntad de esclarecerlos)», los cuales, en el caso de Elvira Lindo, son sus progenitores.

4. Elvira Lindo en todas las edades de la vida

4.1. La narradora de *A corazón abierto* y la crítica

Llegados a este punto, decir que la voz narrativa de la novela es la de Elvira Lindo es quizá una obviedad que no necesita demasiada argumentación que la demuestre. No ya solo porque la autora así lo aclare o la crítica lo haya señalado con insistencia, sino porque en el propio texto narrativo hay una serie de marcas que lo van corroborando a lo largo de la lectura. Las señales evidentes de que es Elvira Lindo narrando la historia de sus padres están en las alusiones al apellido de su padre y la recurrencia con que lo nombra. La posición de hija está clara, pero también lo está la identidad profesional de la narradora, indiscutiblemente ligada a la figura de la autoría. Primero lo vemos en las páginas iniciales cuando relata el acompañamiento a su padre en el hospital. Allí, Manuel pide

que le lleven a la habitación la agenda escolar de Manolito Gafotas que usa a modo de diario y listado telefónico. Se refiere al niño carabanchelero como «mi personaje» (Lindo, 2020, p. 19).

Clemente volvió a llamar, que no se os olvide la agenda de Manolito, por favor, que la necesita. Es una agenda escolar, para niños de primaria, que se publicó en 1996 sobre mi personaje, y es en ella donde tiene anotados caóticamente todos los teléfonos y las direcciones que le importan. Nuestros teléfonos, nuestras direcciones, y las de aquellas personas, amigas, jefes, compañeros nuestros que podrían ayudarle a localizarnos si es que no le contestábamos al teléfono. Le hemos regalado varias libretas de teléfonos, pero él se niega a deshacerse de esta agenda infantil en la que él mismo ha escrito en las esquinas de las páginas las letras del abecedario. (Lindo, 2020, p. 19)

Al final del capítulo segundo, la narradora explica cómo consiguió casi por azar su primer trabajo en la radio. Esa experiencia que también está narrada en el primer capítulo correspondiente a los textos puramente autobiográficos es la misma. A través de su hermana conoce a un locutor de radio que estaba preparando un taller en los estudios de la calle Huertas, la invita a colaborar cuando solo era estudiante de periodismo, el taller acaba, ella permanece en la radio y su verdadera formación se gesta no en las aulas de la facultad sino en los estudios radiofónicos. Sin embargo, aquí la narradora está corroborando la veracidad de su relato transcribiendo una anotación escrita a máquina que apuntó en un papel y que encuentra durante el proceso de búsqueda e investigación del material familiar:

Llegué a la radio a las seis de la mañana un día de primavera de 1981. Fui a la planta 8.^a en aquel montacargas sin puertas al que había que subir en marcha. Allí, en aquel simulacro de redacción donde en contadas ocasiones vería escribir a alguien, me esperaba Izaguirre, mi jefe, un viejo exiliado cubano: me hizo entrega de sus enormes tijeras, y yo, supervisada por él en la tarea, recorté de los periódicos las noticias que luego leeríamos en antena. Por un infantil afán de agrandar, me dejé contagiar por su acento y dimos el noticiero local con acento habanero. Cumplida la primera misión informativa de mi vida bajé a tomar el primer café con porras de mi carrera en el bar El Diario de la calle Huertas. Allí, entre taxistas y repartidores, vi amanecer y me sentí, acodada en la barra de cinc, una gran profesional del periodismo. (Lindo, 2020, pp. 93-94)

Pero esquivaba el peligro que toda escritura autobiográfica corre de convertirse en narcisista. Aquí está en una intencionada posición secundaria. La propia escritora así lo justificaba, que en ningún momento persiguió el propósito de ser el centro de la historia, sino que el papel que ella quería representar era el de «observadora» (Lakunza, 2020). Y ésta es la cuestión que a Sergio Royo (2020) le parece más poderosa, que en la trama familiar conceda el protagonismo a los padres, de tal modo que Lindo acaba por configurar «toda nuestra historia, la de todos los hijos del mundo». A propósito de esta cuestión, Pozuelo Yvancos (2020) subrayará la «originalidad del yo autobiográfico» porque pese a «una breve incursión en la adolescencia y la primera juventud de la narradora», Lindo contará la historia desde su lugar como hija. Ese yo tiene a su vez una suerte de simbiosis entre la llamada «focalización cero» y la «focalización interna», caracterizada la primera por poseer la voz narrativa la posición privilegiada del narrador omnisciente que penetra en la psicología del personaje, y la segunda porque su percepción se restringe a la visión de un único personaje (Cabo y Rábade, 2006, p. 201).

No solo la posición adoptada será lo sobresaliente en la caracterización de la voz narrativa, sino que la «forma poliédrica de distintas voces» de la autora ha sido también aclamada por la crítica. Así lo manifestaba ella: «Todas son la mía, pero en diferentes

edades» (Fernández Abad, 2020). Esta elección se debe a que Lindo no quería que el libro tuviera el tono de unas memorias (Mitre, 2020). Este juego de voces es, en palabras de Royo (2020), «el acierto de la novela», porque todas esas voces «son creíbles», tanto la voz adolescente de una «joven rebelde y comunista» entristecida por la muerte de su madre, como la voz de la madurez y, especialmente, la de la infancia, quizá la etapa mejor y más ricamente retratada en la novela, ya que, como revelaba la autora en el podcast *Estirando el chicle* a Carolina Iglesias y Victoria Martín (2021), «la infancia es un tesoro de material narrativo», porque la suya fue una «infancia atípica y a la vez corriente con algunos momentos de incompreensión» por su carácter tan peculiar de «niña charlatana, neurótica, con desarrollado y precoz sentido de la responsabilidad, poco femenina, expansiva, gregaria y risueña» (Zabalbeascoa, 2020a e Ibáñez, 2020). Y esa voz es aún más creíble por la similitud lingüística que presenta con la voz de Manolito, como advirtió Teresa Argilés (2020), una apreciación que cobra fuerza si tenemos en cuenta lo que apuntábamos en el capítulo primero, donde recogimos una cita en la que Lindo evidenciaba que la voz de su personaje infantil era una recreación de la suya.

4.2. La niña del pensamiento mágico

Realizar una serie de rituales diarios, evitar algo porque, de no hacerlo, se nos va a conducir al desastre, tener la certeza absoluta de que así estamos guiando nuestra vida por el camino seguro. A esto hace referencia la locución «pensamiento mágico»¹⁶⁴ empleada en el ámbito de la Psicología. Así se siente la narradora en el segundo capítulo, cuando relata los acontecimientos de su niñez:

Yo había comenzado a desarrollar un pensamiento mágico. Ya era proclive a ello pero mi carácter neurótico se había desatado con la posibilidad de perder a mi madre y padecía muchas manías. Pero entonces no existían los diagnósticos, sino las descripciones rudas del carácter: la niña es maniática. (Lindo, 2020, pp. 76-77)

Fue en 1973, cuando la familia realizó una ruta por toda la Península en el coche y a su paso por Portugal hicieron parada para agradecer a la Virgen de Fátima que la operación a corazón abierto de Antonia hubiera salido bien. La narradora se adentra en su mente infantil y desvela el que entonces era su convencimiento: «No creía que la Virgen pudiera hacer más de lo que ya habíamos hecho el cirujano y yo» (Lindo, 2020, p. 75). Uno con la intervención quirúrgica, la otra con manías que si no llevaba a cabo le haría temer el peor de los desenlaces. Algunas eran «tocar el suelo tres veces, rascar la pared, guiñar los ojos, apagar y encender la luz, andar mirando al sol», también «volver la cabeza mientras caminaba» o incluso rascar la pared: «Si lo hacía tres veces y luego repetía la secuencia, aquello no volvería a ocurrir» (Lindo, 2020, pp. 77 y 119).

Su madre no comprendía aquel comportamiento e intentaba corregírselo, de tal modo que no solo haría que esas manías fueran más intensas, sino que también le provocaron una gran vergüenza de sí misma. Como «a veces se tarda media vida en mirarse a una misma con compasión» (Lindo, 2020, p. 77), podrá perdonarse con ayuda de una terapeuta, aunque sienta terror de que, al cerrar esa herida y curar el trauma, el recuerdo materno se desvanezca:

¹⁶⁴ La expresión «pensamiento mágico» también da título a una de las obras más celebradas de la escritora estadounidense Joan Didion, autora y texto del que nos ocuparemos en capítulos más adelante a propósito de la crítica que Lindo escribió al respecto.

Por doloroso y obsesivo que sea mi empeño llevo años tratando de oír el timbre de la voz de mi madre, su manera susurrante de cantar, visualizar el balanceo peculiar de sus andares y la sonrisa. También tengo que lidiar con momentos que mi memoria censuró durante un tiempo por ser en exceso desgarradores, pero de qué serviría ignorarlos. Desearía contener el dolor que algunos episodios me producen, pero me da miedo que el pasado se desvanezca. Hay traumas que en vez de brotar de una experiencia brutal se cuecen a fuego lento hasta conformar nuestro carácter. Si borrara mi trauma, ¿se desvanecerían los años de mi infancia? (p. 79)

Finalmente, no solo perdonará a la niña que fue, sino que también le concederá la posibilidad de tratarse con la compasión que toda la vida se negó y darse el cariño que necesitó en los duros años del fin de su infancia:

Iba andando y creía haber tomado en brazos a aquella niña. Ven aquí, mi feïlla, le decía. Sentía una ternura insólita por ella, por mí, me convertí en mi propia madre, me di la protección que me había faltado por ese afán de convertirme a los nueve años en cuidadora precoz, en niña que cree contar con poderes que salvarán a su madre del dolor y de esa depresión en la que se hundía aferrándose a las manos de sus hijas, para salvarse o para hundirse definitivamente con ellas.

Inmersa en estas fantasías tuve la sensación de haber acudido en mi rescate tras toda una vida de desamparo. Un reencuentro íntimo que a nadie podía confiar. A quién contarle esta experiencia insólita: he vuelto a casa caminando con la niña que fui. (Lindo, 2020, p. 80)

El relato de la infancia también nos revela la temprana pasión por la lectura. La narradora recuerda el que fue su primer libro, que leía en los inviernos gélidos de la sierra de Madrid a orillas de El Atazar. Se titulaba *El muñeco de papel*, «la historia de un crío con decimillas, como solía tener yo, aburrido y quejumbroso, que recortaba un muñeco de un libro de su madre. El muñeco cobraba vida y se lo llevaba a participar en extraordinarias aventuras», y ese no fue más que el germen de su vocación lectora, que poco tiempo después, cuando vivían en Palma de Mallorca, se convirtió en un hábito que jamás desaparecería –recordemos que en esta etapa descubre la novela de May Alcott y se inicia su vocación literaria– (Lindo, 2020, p. 109).

También en los años del pantano, la narradora recuerda que su comportamiento no era el que se esperaba de una niña pequeña. La perspectiva de la madurez le permite comprender que muchos de sus enfados infantiles se debían a que era consciente de que el trato que recibían las niñas era distinto al que recibían los niños, y que esa especie de agobio que sentía se debía a los barrotes impuestos en el restrictivo universo femenino de la delicadeza y la protección. Ni siquiera se ve femenina en las fotografías de su primera comunión:

Los niños no daban pena, sólo envidia, envidia de que mi padre los sumara a sus aventuras, a irse de pesca al amanecer o a llevárselos a la obra y ponerles el casco, y de que a mí me dejara fuera, como si hubiera de habitar siempre el universo protegido de las niñas. Yo era medio niño. Así me veía también mamá que, intuyéndome menos femenina que mi hermana, me libró de lazos, de horquillas y de cursilerías: siempre llevé el pelo corto, tieso, *à la garçonne*, decía ella, y aunque yo hubiera querido llevar un tutú para mi comunión me compró un traje de monja, de novicia, que era lo moderno por más que las monjas reales se empeñaran en desmentirlo, y cuando fuimos al fotógrafo a Madrid yo puse cara como de creer en Dios, pero se ve en las fotos que eran unas creencias falsas, porque por no tener no tuve, como otras niñas, ni crisis religiosa. (Lindo, 2020, pp. 125-126)

Poco tiempo después, la voz infantil que domina la narración del capítulo cuarto se ve «muy elegante» porque se ha dejado crecer el pelo como su referente femenino, la cantante Marisol: «Admiro tanto a Marisol que a veces me siento poseída por ella, sonrío con el mismo salero y hasta me sale acento andaluz» (Lindo, 2020, pp. 144-145). Algo que no debía suponerle mucho esfuerzo porque en todos los lugares en los que vivió adaptó rápidamente su acento al lenguaje de allí. Por ejemplo, nos dice que nota la diferencia entre su habla y el del resto de niñas del colegio mallorquín, pero que rápidamente «para pasar desapercibida», hablará como ellas, y unas líneas más abajo dirá: «Lo sabía y lo sabía, ha pasado menos de un mes y ya soy mallorquina. Digo «pero» siempre al final de las frases, mucho más que las otras niñas, hablo como cantando» (Lindo, 2020, p. 154).

Pero en ese mismo capítulo asistimos al que será el declive de la familia. El relato «Corazón abierto» que altera el punto de vista que hasta el momento tenía este capítulo – de una narradora autodiegética en presente a una omnisciente en pasado¹⁶⁵ – nos revela el momento en que su infancia se aproxima al fin. Anticipado y abrupto, tiene lugar cuando ve a su madre por primera vez después de haber sido sometida a la operación que un médico, al que define como «una eminencia», le realiza en una clínica madrileña (Lindo, 2020, p. 161). Cuando ve a la madre, no la reconoce por el deterioro físico que ha experimentado durante el postoperatorio: «la mujer que la niña ve allí no es la madre», y en ese momento «acepta que sus días de la infancia están contados» cuando una de sus tías dice que ahora ha de cuidarla: «la niña, al oírlo, alberga los dos sentimientos que ya no habrán de abandonarla nunca, el de la responsabilidad y el de la amenaza. La responsabilidad es una presión en el pecho, la amenaza de la muerte, el apretón de una garra en la nuca» (Lindo, 2020, pp. 163-164).

Automáticamente sentirá que su papel en la vida es el de la salvadora materna, teoría que cobrará todo el sentido para ella cuando a petición de su madre, se quede en Madrid durante los meses de recuperación mientras continúa con los estudios por correspondencia. En su tarea como cuidadora experimenta una madurez anticipada, como vemos en el pasaje en que nombra perfectamente la medicación que le da a su madre tres veces al día, «el Lentoquine, el Sintrom, el Valium», y conoce muy bien que el sonido del latido del corazón materno es así porque «lleva dentro unas válvulas de plástico» (Lindo, 2020, pp. 167-168).

En su anticipado camino hacia la madurez, su comportamiento manifestará el influjo de la educación paterna, como la represión de sentimientos que denoten vulnerabilidad. Así ocurre cuando finaliza el capítulo cuarto, cuando la familia se despide para siempre, desde el barco, de su vida en Mallorca, acompañada por un hilo musical muy particular en boca de Jorge Sepúlveda: «Y aunque pueda parecerlo porque a punto estoy de llorar, no siento nostalgia. Una vez más obedezco a mi padre, y no, no siento nostalgia» (Lindo, 2020, p. 176).

4.3. Los años convulsos de la adolescencia

El relato de la adolescencia se inicia cuando la narradora tiene dieciséis años y su madre ha fallecido. Se recuerda como una chica inestable, sin un rumbo en la vida ni una vocación más allá de la poética, que le permitía componer «malos poemas directamente en la Olivetti, sin mucha reflexión», y no como si fuera un estilo de escritura automática

¹⁶⁵ «A la niña que sonríe a la cámara le quedan pocos meses para dejar de serlo. Conozco su futuro de tal forma que me acongoja no poder evitar lo que se le vendrá encima» (Lindo, 2020, p. 159).

del surrealismo, sino con la impulsividad adolescente y una «indocumentada conciencia política» (Lindo, 2020, p. 86).

Pero veremos a lo largo de la novela que el fin de la infancia e inicio de la adolescencia tiene lugar cuando los sentimientos de enfado y rabia sustituyen la dulzura de su niñez hasta convertirse en alguien extraña para sí misma, con quien no se identifica en absoluto la narradora adulta. Vemos cómo descubre que «el momento en que todo se hizo pedazos» y su ternura incondicional hacia los padres y la creencia de su papel como salvadora materna tuvo lugar una madrugada cuando su padre regresó a casa muy tarde sin ninguna justificación y la que siempre había sido una madre dócil y sumisa se rebela contra el marido, una rebelión que también emprende la hija fascinada por el padre:

Yo me quedé frente a él. Yo, en el principio de mi adolescencia, sobreponiéndome a mi propia inmadurez y diciéndole, qué horas son estas de volver a casa. Sintiendo cómo mi frase, una frase de esposa o de madre, se quedaba flotando en el aire, ridícula e impropia, después de que yo me hubiera ido. (Lindo, 2020, p. 189)

En su carácter adolescente, empieza a advertirse su reticencia hacia la autoridad materna y paterna con comportamientos algo temerarios que habrían enfurecido a su madre, como ir desde Moratalaz hasta su instituto en el Retiro atravesando los descampados inseguros e inhóspitos que había entre el barrio y el centro, separados «tras la frontera de la M30» (Lindo, 2020, pp. 190-191). También eran los años en los que conservaba escondido el carné de las Juventudes Comunistas a las que se afilió por el influjo de sus hermanos mayores aunque ella no supiera realmente si su compromiso político era sólido.

En ese retrato, a propósito de los cambios fisiológicos que advierte en su cuerpo, nace el rechazo hacia la pulsión sexual de los varones adultos que cosifican a las chicas jóvenes. Por esos, sus pechos, «unas tetas redondas y duras como dos manzanas reineta» –no olvidemos el poema en *Noches sin dormir* donde les rinde homenaje–, las escondía a toda costa, especialmente cuando el padre de una de sus amigas le demostró lo atraído que se sentía por ella, una experiencia tan desagradable que sembró en su interior un recelo hacia la humanidad que compartía con el gran personaje mítico de las adolescencias enfurecidas, el Holden Caulfield de J. D. Salinger:

Fue vomitivo. Estaba leyendo precisamente ese momento de *El guardián entre el centeno*, cuando a Holden Caulfield se le insinúa un profesor en el que confía, y él piensa, este mundo está podrido. Así mismo lo pienso yo muchas veces, el mundo se pudre. (Lindo, 2020, p. 195)

A ese rechazo se suma el que le provocan los hombres que ostentan cierto poder y abusan de su posición para obtener tratos sexuales a cambio, como ocurría con su profesor Luis Ernesto y el de Literatura.

Una de las cuestiones más interesantes de este buceo en la adolescencia es el descubrimiento de la sexualidad. La misma narradora nos apunta que los aires estaban cambiando en España y que incluso la profesora de Filosofía instaba a las chicas a que buscaran su propio placer. Pues bien, en un primer momento, mostrará su profundo rechazo hacia los chicos, aunque sí fantasea con que llegue aquel que le haga disfrutar de su sexualidad, no como le ocurre con Manolo el Macarra, su compañero de las Juventudes Comunistas:

Sé que está empalmado, pero pienso, pues mira, así te vas a quedar. Es un tío guapete, está bueno, pero el mote en sí me echa para atrás. [...] La otra tarde, Manolo me estaba tocando

ahí, sin ton ni son, y me dice de pronto, ¿te duele? Y de verdad que no sabía de qué me estaba hablando, yo es que había perdido el hilo hacía rato. (Lindo, 2020, p. 197)

Pero la educación sexual brilla por su ausencia, y si conocía algo sobre el sexo era gracias a experiencias de amigas, como Amanda, la bella y exótica joven que se afilia al PCE y que representa el modelo de mujer liberada al que ella aspira, aunque llegue a hacerle sentir que está en un escalafón inferior: «Amanda me hace sentir completamente subnormal, pero regreso a ella porque me fascina, me atrapa y me acompleja» (Lindo, 2020, p. 201). Amanda no solo le incita a que tenga relaciones sexuales, sino también a que se masturbe porque le explica que esa es una práctica de independencia y emancipación, y también le enseña que ha de preocuparse por su salud sexual y acudir al ginecólogo:

Me dice: mastúrbate, ¿te masturbas? Y antes de que yo me decida a contestarle, ella me aconseja como lo haría una madre, te tienes que masturbar. ¿Y en quién pienso?, le pregunto yo. ¿Y quién coño te ha dicho a ti que tienes que pensar en alguien? Tú te masturbas sin más, por gusto, para correrte, para ser independiente de cualquier tío. (Lindo, 2020, p. 201)

La narradora ve a Amanda como una chica completamente libre porque, a diferencia de ella, no tiene madre, una figura que aquí se nos presenta como una suerte de autoridad carcelaria: «Ella es libre, sale de la reunión y la veo perderse por las calles oscuras y estrechas del centro, no vuelve al barrio, pero yo voy corriendo al 20 porque mi madre ya estará en la ventana mirando el reloj» (Lindo, 2020, p. 202).

Incluso con las cuestiones sexuales se nos presenta como una chica obsesiva. Véase el pasaje en el que lee un tratado científico sobre la sexualidad y cómo lo que realmente pensaba que era un pene que le estaba naciendo en la vagina, era su clítoris:

Si leo un libro de sexo en plan científico que tiene mi hermana pienso que puede que me esté creciendo un pene y que más tarde o más temprano dirá aquí estoy yo. Después de leerlo me miraba cada vez que iba al váter en el espejo en que mi hermana se depila las cejas. Por el gráfico del libro super que el bultillo era el clítoris, pero un día me entraron sudores al vérmelo enorme. Esto está creciendo, pensé. Le había dado la vuelta al espejo y lo estaba mirando por el lado de aumento. Menuda subnormal. Vivo como si dentro de mí hubiera algo que más tarde o más temprano se va a torcer. (Lindo, 2020, p. 211)

No fue hasta que murió su madre cuando tuvo su primera relación sexual plena, descrita como algo natural, para nada marcada por el dolor que se presupone del primer coito:

Una tarde de enero, medio año después de que muriera mi madre, recogí a mi padre del banco para subir a casa. Me irritaba que esperara en la calle con ese frío hiriente. Me molestaba sentirme responsable de su miedo no confesado y de su soledad. Le dije: hola, sin más, y caminé hacia el portal sin cruzar la mirada con él. Venía de acostarme con un chico. Era la primera vez, y había sido tan fácil, indoloro, natural, que el tío me había dicho: «¿tú no eres virgen, verdad?». Yo le dije: pues claro que lo soy, pero con una sonrisa maliciosa, para que sospechara que le estaba mintiendo. Por hacerme la interesante. (Lindo, 2020, pp. 232-233)

La sexualidad va de la mano del descubrimiento del erotismo del propio cuerpo adolescente. Así lo describe un verano en el que observa su cuerpo desnudo y siente ganas de tener sexo: «No soy una belleza, pero estoy buena y eso me gusta. Tengo las tetas morenas porque en cuanto no me ve mi padre me quito la parte de arriba del bikini. Quiero

tener un novio y que me las toque. Me duelen» (Lindo, 2020, pp. 227-228). En ese auto-descubrimiento del erotismo habla sobre la sensualidad que encuentra en sus piernas e ingles depiladas que contrastan con su vello púbico abundante, «espeso, negro, rizado, duro» (Lindo, 2020, pp. 228-229). Y las menstruaciones adolescentes tampoco eran iguales que las del fin de la infancia, sino que eran mucho más abundantes ahora y contribuían también a que su necesidad de tener relaciones sexuales fuera irrefrenable:

Tengo la regla, por eso hoy no he bajado a la playa. Traté de ponerme un tãmpax pero, por más que lo intento, no me cabe. Dicen que si estás nerviosa el agujero se cierra. Sólo de recordar que alguna vez pensé que me saldría pene me da la risa. Aunque no puedo reírme de quien fui, porque las obsesiones no han desaparecido de mi mente. Mi regla es caudalosa y, al contrario de lo que les sucede a mis amigas, a mí me gusta. Siempre he sido un poco morbosa. Me gusta mi sangre y disfruto con ese estado febril que me invade. Hay veces que caen unos coágulos en el váter que alucino. Son como trozos de hígado del que se fríe. Me siento como aquella niña febril que faltaba al colegio y es una buena sensación. Cuando tengo la regla quisiera acostarme conun chico. Es cuando más ganas tengo. Me he propuesto que será este año. Es mi reto. No puedo esperar más tiempo. (Lindo, 2020, p. 228)

Pero la razón más poderosa que explica la vulnerabilidad e inestabilidad adolescente, más allá de que sea típico en la edad, es su prematura orfandad. Vemos que en el séptimo capítulo reflexionará sobre lo distintas que han sido las orfandades materna y paterna. Si bien el fallecimiento de su madre se produjo en un momento en que su vida se ve truncada, la muerte de su padre «es la muerte de un viejo», y su partida «no desbarata un hogar ni deja cuentas pendientes» (Lindo, 2020, p. 303). Cuando su madre muere, ni siquiera acude al entierro y se siente dominada por los sentimientos del enfado y la incompreensión ante el abandono en un momento en que debía, tras toda una infancia cuidándola, separarse de ella en busca de la independencia adolescente:

La muerte de mi padre me provoca una tristeza sin aristas, pura, carente de miedo o remordimiento. Todo lo contrario a lo que ocurrió con ella. Tal vez se debiera a que mi adolescencia encubrió el dolor, o lo rechazó, y sólo dejó la rabia. No subí al cementerio cuando la enterraron a ella. [...] Había crecido aferrada a la madre enferma y ella había decidido morirse cuando yo acariciaba planes, a veces insensatos, de despegarme de ella, de ser libre. ¿No había elegido entonces el peor momento para irse? Su muerte fue una rendición que se gestó mucho antes, cuando la abandonaron las ganas de vivir. (Lindo, 2020, pp. 301-302)

En ese momento, se gestará en la narradora la necesidad de indagar en aquellos acontecimientos de la vida del padre y narrarlos. Es, por tanto, tras su muerte cuando la voz narrativa siente la necesidad de contar esta historia:

El entierro de mi padre ha sido sereno. Su muerte no desbarata un hogar ni deja cuentas pendientes. Es la muerte de un viejo. Como suele ocurrirles a los hijos, echo en falta no haber indagado más en algunos capítulos de su vida que a él le resultaban dolorosos. El no haber sido el hijo elegido para tener una carrera, el haberse visto desamparado en Madrid a los nueve años, aquellos muchos planes que se le truncaron, por mala suerte, por falta de respaldo; el origen de sus miedos, los días en que padeció un colapso nervioso en Cádiz y que él solía atribuir al azote del viento de Levante por no admitir que su mente era frágil, propensa al delirio. Ahora, trato de imaginar lo que no sé, todo aquello que se me revela como un misterio, la vida llena de incógnitas de mis padres, y camino entre algunas certezas y muchas incertidumbres. (Lindo, 2020, p. 303)

5. Manuel Lindo, un padre extraordinario

Si Anna Caballé (2020) sostenía que los tintes psicoanalíticos de la novela favorecían la construcción de mitos paternos, el primero de ellos sin duda es el del «excéntrico padre» que ha fascinado a la escritora desde niña porque «son muchas las referencias paternas que pueden espigarse a lo largo de su obra»¹⁶⁶. El punto de partida narrativo de Manuel Lindo en esta novela es el episodio de su infancia en el Madrid de 1939, y desde ahí ya advertimos la personalidad de un padre «explosivo, arbitrario, original», extraordinario por sus contradicciones, porque es «conservador en algunos aspectos, pero abierto en otros, profundamente anticlasista y con actitudes machistas» que, sin embargo, fueron corrigiéndose a lo largo de los años, como ejemplo de la evolución ideológica que vivieron los hombres de su generación, que mostraron una predisposición para reeducarse en según qué temas (Ortiz, 2020 e Iglesia, 2020).

La crítica valora que Manuel fuera «un hombre que se tuvo que hacer a sí mismo» y, de este modo, Ezkerra (2020) concibe con absoluta normalidad que en su retrato psicológico afloran cantidad de contradicciones y defectos: «autoritario y a la vez reacio a la autoridad, apolítico, arbitrario, machista, celoso, víctima en cierto modo de su desmedido carácter y al mismo tiempo culpable del trato que le dio a su esposa». En su papel como padre, sus hijos coinciden en que vivían «intimidados y fascinados» por su astucia, su nerviosismo, o su rechazo a la melancolía y lo dramático (Ibáñez Salas, 2020), pero incluso sus imposiciones tuvieron grandes frutos, como el influjo sobre Elvira Lindo, cuya propensión hacia el humor en su carrera literaria, advirtió muy atinadamente Anna Caballé (2020), se debe a él.

El padre de Manuel era capitán de la Guardia Civil y, contra el tópico, un hombre sumiso ante la autoridad viril de su esposa, doña Sagrario, ama de casa primero y regenta de una casa de huéspedes una vez enviudó. Con el estallido de la guerra civil, el padre marcha al frente de batalla y durante dos años lo dieron por muerto al no tener noticias de su paradero. En 1938 aparece, por sorpresa, en la plaza del pueblo donde vivían. Allí, Manuel lo vio y se quedó tan impresionado de ver al padre que creía perdido que su nerviosismo y su paranoia posteriores fueron sin duda consecuencia de este acontecimiento:

[...] un hombre que se le antojó una aparición, un tipo tambaleante, amarronado, que se cubría los hombros con una manta. Hubiera jurado que era un fantasma o el mismo hombre del saco que venía a llevárselo por alguna trastada que aún no había recibido su castigo. En aquellos interminables segundos en que el hombre tardó en llegar hasta él pensó que iba a raptarlo o a matarlo. Al tenerlo cerca lo reconoció: era su padre. De la impresión, se le cayó el pelo, y fue durante un tiempo un niño calvo al que con el tiempo le volvió a crecer su precioso y abundante pelo rizado. En su nueva melena brotó un mechón blanco, un lunar, que le daría un aire de galán desde la niñez. (Lindo, 2020, pp. 28-29)

La reconstrucción de su infancia la podemos contemplar perfectamente en *El niño y la Bestia*. En este cuento, Manuel ya tiene el mechón blanco, ya ha transcurrido más de un año desde que su padre regresó moribundo del frente y ha sido enviado por su madre a Madrid para que su tía se haga cargo de él para ahorrar. Así, el niño llega a la Estación de Atocha, solo y sin miedo, porque todo el terror que había de pasar ya lo experimentó

¹⁶⁶ Caballé se refiere al personaje del padre de la protagonista de *Tinto de verano*, para quien somete a caricaturización las excentricidades de su padre. Y aunque aparezca fugazmente, en *Lo que me queda por vivir*, el padre de Antonia presenta también grandes similitudes con Manuel Lindo por su gregarismo, sociabilidad y peculiaridades.

durante la guerra, aunque le haya traído como consecuencia «un estado de alerta que conforma su carácter y que le ha de durar toda la vida» (Lindo, 2020, p. 352). En este cuento, la narradora lo describirá físicamente como un niño muy alto pese a su edad, delgado, como consecuencia de las hambrunas, y de rasgos muy marcados:

[...] una narizota bien dibujada que casidescansa sobre la boca carnosa; la barbilla, cuadrada y rotunda, revela un carácter decidido, y tiene unos ojos demirada intensa, aguda, entre temerosa y agresiva. Las orejas parecen tirar de su rostro hacia atrás como si fuera un animalal acecho. Si fuera un animal no hay duda de que sería un zorro. (Lindo, 2020, p. 352)

Aun siendo la escasez económica lo que le lleva hasta Madrid, su imagen no es como la del resto de niños de la ciudad. A diferencia de los pobres críos madrileños de clases populares, él viste «zapatos con suela» y no alpargatas, puede llevar una chaqueta aunque sea heredada del hermano mayor y unos pantalones decentes; pero lo que sí puede conectarlo con el resto de niños que ve en el Madrid derrotado es la situación de desamparo que, en su caso, despierta un terror irrefrenable a enloquecer en soledad (Lindo, 2020, p. 352). Por eso, se lanza a la calle y vemos a través de sus ojos el retrato del Madrid popular de la posguerra.

En esta etapa de su vida ya empiezan a atisbarse los primeros rasgos de un carácter propenso a la sociabilidad y a la expansión que encuentra su escenario perfecto en las barras de bar:

A fuerza de saludar a quien no conoce ya ha conquistado al dueño del bar de la plaza. A veces se gana un refresco a cambio de hacer recados y luego pasa un rato acodado a la barra, como si fuera un hombre, rodeado de mutilados del frente. (Lindo, 2020, p. 357)

Cuando se relaciona con el resto de niños acapara toda la atención, desvela el que será su sello de adulto, ahora como un «niño locuaz, charlatán, egoísta», que sin embargo está invadido por una melancolía que enmascara identificándose con su héroe, Tarzán, con quien cree que comparte la situación de abandono en una tierra caótica y peligrosa, aunque a diferencia del niño de la selva, él no esté recibiendo ningún atisbo de cariño por parte de quien le acoge (Lindo, 2020, p. 357). Se aferra a la creencia de que si está allí es porque ha sido elegido entre sus hermanos como el más válido para vivir esa aventura. Mantendrá durante años esta versión, aunque, llegada la vejez, la máscara se deslizará de su rostro y quedará al descubierto la imagen verdadera de un niño que siempre supo que su madre le había abandonado a su suerte. A ello hubo de sumar el enmascaramiento del trauma que le provocó la violencia con que su tía lo trataba. Por eso, contagiado por el espíritu aventurero de su ídolo en *La fuga de Tarzán*, decide emprender la suya hacia Aranjuez, donde sabe que vive un hermano de su padre. Traza todo un plan para comprarse el billete de tren y una manzana y, tras un viaje amparado por la amabilidad de una anciana que con su sola presencia le dio la protección que precisaba, llega a una pequeña urbanización de casas modestas que nada tenía que ver con la imagen palaciega que había visto en las postales de Aranjuez. Encuentra allí el Edén en una huerta que provee de alimento y en el calor de una familia que le da cobijo: «Le rodean los primos cuyos nombres en dos días se le harán familiares. Alejandro, Lázaro, Ángel, Isabel, Amado, Lucio, Anselmo. Manuel recordará siempre que ese día comió una ensalada de tomate» (Lindo, 2020, p. 378).

Esa necesidad de pertenencia a una comunidad en la infancia también estaría presente en su vida adulta, solo que evoluciona a una necesidad de posesión, de saber que

para ser alguien ha de tener algo: «nos convertimos, todos, en una propiedad que le reafirmaba, que le hacía hombre. Su identidad éramos nosotros» (Lindo, 2020, p. 112). Pero no todos los rasgos infantiles de su carácter evolucionarían, porque su sociabilidad y su gregarismo de barra de bar se mantendría hasta la vejez, así como algunos miedos irracionales que, en la edad adulta, cobran tintes de paranoia:

A los peligros de aquella obra monumental en la que se construía la bóveda volcada para contener el agua, se sumaban los miedos irracionales de papá. El miedo a las tormentas que le llevaba a desconectar todos los aparatos eléctricos y a encerrarnos en una habitación interior en cuanto se oscurecía el cielo. El miedo al viento que rugía huracanado y se levantaba de pronto, violento, sin avisar, como cuando aquella vez me sorprendió a mí volviendo de casa de las amigas.

[...] El miedo a las alturas, en aquella casa pegada al precipicio, estaba siempre latente. El miedo a que nos perdiéramos. A que nos ahogáramos. A que la noche se nos tragara cuando volvíamos de casa de la vecina. Papá estaba acogotado por el miedo. Ni él mismo sospechaba el esfuerzo que le costaba mantener su prestigio de hombre valiente. A veces sofocaba sus temores a tortazos. Desataba la ira para desahogar un miedo antiguo cuya procedencia desconocíamos. (Lindo, 2020, pp. 117-118)

Aunque sin duda el miedo que regresaría con más fuerza fue el terror infantil a la soledad que marcó su época de desamparo y abandono en el Madrid de 1939. Casi tres décadas después vuelve mientras vive en Cádiz, en un pasaje titulado «Días de locura». Manuel pasará unos días solo en la ciudad andaluza mientras Antonia está en Ademuz recuperándose de su último parto. Él tiene treinta y dos años y está en un momento laboral de gran efervescencia, comportándose como hacían los hombres con cierto éxito de la época, cuya única preocupación era el trabajo, jamás la vida en el hogar, porque para ello ya estaba la esposa, contemplada como un elemento estabilizador del orden doméstico. En su soledad descubre que no sabe hacer las tareas más básicas para su supervivencia. Pierde la noción de la realidad y enferma hasta el extremo de que el psiquiatra le dé la baja. Su familia ha de regresar a Cádiz y así él irá recobrando el sentido, apoyándose en la creencia, fruto de su obsesión, de que lo que le ha ocurrido se debe a que en esos días había llegado a Cádiz un viento de Levante «que, dicen, alimenta la locura» (Lindo, 2020, p. 254). Aterrado ante la posibilidad de enloquecer aún más, evitaba quedarse en casa, vagabundeaba por los bares, bebía, fumaba... Es éste un episodio que él siempre contó tratando de contrarrestar la gravedad, buscando el humor a una situación que él consideraba simplemente incoherente y resaltando el sentimiento de heroicidad cuando, en realidad, lo que le ocurrió fue que el trauma infantil revivió y le golpeó con mucha más fuerza.

En la vejez también aflorarían una serie de excentricidades como, por ejemplo, que en la mochila siempre llevara a mano diferentes paquetes de tabaco porque sabía diferenciar bien qué marca de cigarros iba acorde a una determinada situación, y recortes de artículos de periódico de su hija y su yerno, que va regalando a los colegas de los bares:

Más miedo me da lo que lleva dentro de la bolsa. Hay fotocopias de artículos nuestros que regala a algún parroquiano de barra si lo ve oportuno. Sabe que eso me disgusta, que su vanidad retrae y encoge la mía, pero mi marido me dice que se pierde energía luchando contra lo inevitable. (Lindo, 2020, p. 242)

También ha desarrollado una gran hipocondría que le ha llevado a entablar amistad con su médico de cabecera, a quien le recomienda, produciéndose una inversión de roles en la consulta del ambulatorio, que se tome unos días de descanso para soltar todo el estrés que padece, y le presta para ello su casa en Ademuz.

Convertirse en un hombre viejo lleva consigo una pérdida de autoridad que Manuel no sabe cómo asimilar. Ahora es corregido y reprendido por su hija, que no soporta sus excesos y algunas excentricidades, por más que él trata de imponer «una necesidad imperiosa de reconocimiento» (Lindo, 2020, p. 264). Desarrolla así unas obsesiones enfermizas por mantener el orden, especialmente «contra el abuso y la corrupción» (Lindo, 2020, p. 266). Por eso en la vejez se convierte en un Quijote que necesita «intervenir en el equilibrio del mundo y no ve la manera de hacerlo» (Lindo, 2020, p. 264).

El retrato de la vejez de Manuel Lindo ha llamado la atención de Pozuelo Yvancos (2020), que define esos pasajes de la decadencia del gran protagonista como escenas de inspiración quijotesca por la forma en que aborda «la figura del viejo gruñón, inadaptado ya a un mundo que no es el mismo, perdida su fuerza, que proporciona páginas impagables tanto por la emoción del tema como por la madura contención de su relato» (Pozuelo Yvancos, 2020).

Y es que ese carácter quijotesco que aflora en los últimos años de su vida no solo está presente en sus obsesiones por luchar contra las injusticias, sino también en su propensión al delirio que sin las obligaciones de la rutina previa a la jubilación se manifiestan mucho más sobresalientes: «Ahora, habitando la jornada sin reglas de los hombres jubilados, tiende a frecuentar en exceso el terreno de sus fantasías» (Lindo, 2020, pp. 266-267).

No cambiará su rechazo a la melancolía, lo cual le lleva a modificar el relato de todos los pasajes más o menos dramáticos de su vida. Por eso reforzó siempre la faceta humorística de la escritura de su hija. O incluso cuando tras su muerte la narradora encuentra en la casa paterna una breve autobiografía que escribió en sus últimos años y descubre cómo relata con objetividad y rigurosidad cronológica los acontecimientos de su vida empleando un estilo que a la narradora le recuerda a los diarios del padre de Chéjov que el escritor ruso encontró cuando su progenitor había fallecido:

Tengo setenta y siete años. Desde el año 1973 vivo en este barrio, que para mí es mi pueblo. Mi resumen de sitios en los que he vivido es: con mi padre, siete traslados, y veinte por mi cuenta (doce de ellos con mi mujer y mis hijos). Además de los períodos entre un traslado y otro pasamos temporadas en el pueblo de donde era mi mujer, que me dio felicidad, mucha felicidad. Soy hijo de militar. Mi padre se jubiló de capitán. Yo tuve siempre un sentimiento liberal. Por eso, a los dieciséis años comencé a trabajar de contable. No quise ser guardia civil. A los dieciocho años comencé el servicio militar en la Guardia Civil, en la serranía de Málaga, muchas noches a caballo por la sierra, desde el 47 al 50. Fueron años muy duros. Se me destrozaron las uñas para siempre por las botas de dos números menos que el mío. Uso un 44. Pero siempre me sentí libre, yo me mantenía casi desde niño, no como mis hermanos, y aprendí a tener independencia y disciplina. En formación lo probé todo: estudié contabilidad con doce años. Luego comercio. Contabilidad en la CCC con doce años. Ingresé en la Escuela de Arquitectura en Barcelona. Lo tuve que dejar. Preparé oposiciones a policía que se desconvocaron a última hora. Quise irme de emigrante a Canadá, pero no me dejaron salir por ser menor de veinticuatro años. Y ya en Madrid, con mis hijos adolescentes, hice tres años de Derecho en la Complutense, con el acceso a mayores de veinticinco años, consiguiendo varias matrículas.

A los veinticuatro años volví a la constructora en la que había empezado a los dieciséis. Abrí las oficinas en el protectorado de Marruecos, ascendí, y monté mi primera casa en Ceuta tras casarme con una mujer maravillosa. Con ella, pese a su estenosis mitral, tuve cuatro hijos. A los veintitrés años de casado, murió. Estoy orgulloso de una vida en la que destaco la honestidad y haber educado a cuatro hijos que son honestos también, inteligentes y buenos. Me volví a casar. Fue distinto al primer matrimonio. Ella era una viuda

también con cuatro hijos. Pero aliviamos nuestra soledad y fuimos felices. La terraza del piso en el que viví con ella daba al Hospital de Maudes, donde a los nueve años, cuando mi madre me mandó a Madrid solo, yo recogía por las tardes a mi tía, que era enfermera en aquel hospital de heridos de guerra. ¡Qué vueltas da la vida! Mi segunda mujer murió de cáncer. ¡Otra vez solo! Luego sobreviví con ayuda de externas, hasta que llegó la que hoy es mi escudera, que lleva cuatro años interna y encontró en esta casa un remanso de paz. Ahora se ha ido por un mes, del 20 de agosto al 20 de septiembre, a disfrutar de unas merecidas vacaciones. Esto es, a vuela pluma, un resumen de mi vida: ¡Gracias a todos! (Lindo, 2020, pp. 317-318)

La vejez se le presenta también con el achaque físico de su enfermedad de EPOC, que va día tras día mostrando el declive, una patología que la hija considera consecuencia de los excesos que tanto él como el resto de hombres de clase media de su generación experimentaron durante la llegada de los años de Modernidad a España:

Se celebra esa modernidad que llegó a España con las tribus de los ochenta, pero nadie parece haber reparado en los ejecutivos de una década anterior, que descubrieron el whisky, las barras de escay con remaches dorados, los ligoteos a deshora, la inevitable música de fondo, el tabaco rubio americano, la infidelidad. A su manera golfa, rompieron con el estereotipo rancio del oficinista, aunque de esa modernidad estuvieran excluidas sus mujeres. (Lindo, 2020, pp. 241-242)

Esa patología lo lleva al hospital en numerosas ocasiones. Con su último ingreso previo al fallecimiento la narradora inaugura *A corazón abierto*, con un Manuel que se nos presenta anciano y asustado porque sabe que la muerte le acecha y siente terror ante la posibilidad de morir en soledad. Por eso entabla una conversación fraternal y amistosa con Clemente, su compañero de habitación, con quien forma una pareja al más puro estilo cervantino. Pero ahí ya la narradora advierte los signos de que Manuel está llegando al fin. Ya no relegaba al silencio a sus interlocutores, no acaparaba la atención de todo el mundo ni ostentaba el papel de protagonista. Su ironía ha desaparecido y le cuesta enmascarar las tragedias que azotaron su vida para revelarse como lo que verdaderamente fueron, traumas infantiles. Los visita con frecuencia en estos últimos momentos de su vida y se enfrenta a ellos sin esconder el dolor que le generaron:

Como suele ocurrirles a los viejos, se ha sumergido de lleno en el universo de su infancia, y el niño que él antes describía como un Huckleberry Finn, un pícaro audaz que sorteó sin dificultad las penurias de la guerra y la posguerra, se está revelando ahora, en su relato de hombre viejo, como una criatura desamparada que si bien sobrevivió a todo aquello, quedó marcado para siempre por heridas profundas. (p. 26)

[...] Ahora soy consciente de que su fortaleza era, sin lugar a dudas, física, pero no psicológica. (Lindo, 2020, p. 26)

Su muerte está contada en forma de poema¹⁶⁷, donde la voz de la narradora relata cómo va perdiendo poco a poco la vida en la UCI, acompañado por sus hijos, los grandes teloneros de la función de su vida. Como se dice popularmente, al morir uno ve pasar la vida por delante de sus ojos. De esa creencia se aprovecha la narradora, y nos conduce por el viaje que su padre emprende hacia los primeros años de su vida. De esta forma, como si ella fuera testigo de ese periplo, nos introduce el relato de *El niño y la Bestia*:

Tal vez hayas emprendido ya el pedregoso camino del recuerdo, tal y como aseguran es el ritual de los moribundos para poder encontrar la luz del reposo eterno.

¹⁶⁷ El poema está compuesto por 7 estrofas de 77 versos en total.

Padre mío, padre, déjame acompañarte en ese viaje, en un viaje por un tiempo en el que yo aún no existía. (Lindo, 2020, pp. 349-350)

El niño y la Bestia finalizaba con la llegada de Manuel a Aranjuez. Así querrá la voz poética que concluya su vida, quedándose allí, en aquel recuerdo. Cuando Manuel pierde la vida suelta su mano y lo deja en su verdadero Edén:

Estás perdiendo ya el calor de los vivos.
Antes de que me invada el frío que dejan los muertos a su paso te beso el dorso de la mano, esta mano
a veces protectora, a veces cruel,
tan amada siempre por mí y te digo adiós.
Qué alegría dejarte aquí, jugando
entre los otros niños, con tu nombre pronunciado
a cada momento
por todas sus bocas:
¡Manuel, Manuel, Manuel! (Lindo, 2020, p. 380)

Si bien la novela finaliza con estas últimas palabras, es en el penúltimo capítulo donde la narradora nos relata cómo fue el entierro de su padre. Obedeciendo a su voluntad, le dieron sepultura en Ademuz, en la tumba de su esposa. Tras ello, la voz narrativa realiza un ejercicio de comprensión. Le perdona por la rapidez con que volvió a casarse, le exculpa de haberla abandonado cuando él rehízo su vida y abandonó la casa familiar, y si le concede el perdón es porque con el tiempo reconoce que el albedrío con el que él guio su vida, le proporcionó a ella la autonomía que necesitaba: «Tu independencia me beneficiaba, iba ligada a la mía. Si no me necesitabas, podía ser libre» (Lindo, 2020, p. 293).

Reconocerá así que los rasgos más sobresalientes de su carácter son fruto de la educación que él le proporcionó. Pero, por encima de todas esas neurosis que afloraron en su psique bajo el influjo de un padre extraordinario, la voz narrativa jamás negará que él le proporcionó todo lo que necesitaba, su amor, aunque no siempre fuera ejemplar:

Podría decirte: papá, me hiciste ansiosa, inestable, obsesiva, me arrebataste la parte de vanidad que me correspondía, antepusiste tus deseos a los nuestros, tu ejemplo me predispuso a pensar que cualquier hombre me abandonaría en cuanto advirtiera en mí una señal de debilidad. (Lindo, 2020, p. 300)

Podemos escuchar en la entrevista que Cristina Mitre (2020) le realiza a Elvira Lindo en su podcast que algo que preocupaba a la autora era que las excentricidades de su padre no fueran bien recibidas. No obstante, este personaje provoca en el lector, como bien advertiría Zabalbeascoa (2021a), «fascinación, miedo, ternura y curiosidad», signos indiscutibles de la complejidad y profundidad con que Lindo dota a su personaje literario y derriban el «horizonte de expectativas sociales» que Jauss definía en *Experiencia estética y hermenéutica* (1977) como la manera en que una lectura influye en el comportamiento del lector; en este caso, en el buen trato hacia el personaje de Manuel Lindo y el cariño que se gana entre la comunidad lectora de Elvira Lindo (Navas Ocaña, 2000, pp. 358-360).

6. Antonia Garrido, la madre que no conoció un futuro más igualitario

Si Manuel era uno de los mitos que la narradora construye en su autoanálisis, el materno lo crea a partir de la «vulnerabilidad» de Antonia, un rasgo que comprendemos si tenemos en cuenta que su punto de partida es el mismo acontecimiento que provoca

un cambio radical en la narrativa familiar, su operación de corazón, el mismo hecho que despertará en Lindo los mitos freudianos que analiza a lo largo de la novela (Caballé, 2020).

Antonia ha sido analizada por la crítica como el contrapunto de Manuel. Lo vemos, por ejemplo, en el texto de Javier Morales (2020), donde se dice que «si el padre es ubicuo, la madre es como un fantasma [...] que se define más por su ausencia que por su presencia». También en el texto de Braulio Ortiz (2020) podemos subrayar que con respecto a Manuel, Antonia «estaba en las antípodas» porque «era una mujer reflexiva, sosegada» y «dulce», aunque tendrá una menor presencia que él tanto por su temprano fallecimiento como por la diferencia de caracteres entre ambos, definidos por Lindo muy sintéticamente en la entrevista para Elena Helvia (2020): «Mi padre era un huracán y ella, una brisa».

La madre de la narradora se nos presenta como una mujer profundamente enamorada de su marido, envuelta «en un halo fascinante de misterio», de una dulzura, delicadeza y sensibilidad que no estaban reñidas con que fuera «reservada, muy recta en su comportamiento, melancólica y elegante» (Iglesia, 2020 y Villacastín, 2020). Anna Caballé (2020) advirtió que este personaje es el de una mujer que proyectaba sobre sus dos hijas toda «su carga de victimismo, lágrimas e inseguridades», pero quizá, como la misma Elvira Lindo explica, por no poder «hacer nada a las claras», sino «por corrientes subterráneas», como tantas mujeres de la época, erraba al exigirle el apoyo a su hija pequeña que no sentía por parte de su marido y al reclamarle además que jamás creciera, que siempre fuera la niña cariñosa que suplía sus carencias, encontramos una razón por la que la autora sospecha «que su propia personalidad quedó muy aferrada a la infancia» (Zabalbeascoa, 2020a).

Por estas circunstancias, Lindo ha subrayado la importancia de no juzgar las acciones de las mujeres de los complicados años de la dictadura franquista con los conceptos teóricos e ideológicos ni con los parámetros morales del presente, sino que aboga por entender que las mujeres de la generación de su madre no tenían independencia en ningún ámbito de su vida:

Si miramos los años setenta desde un punto de vista feminista, tratamos de que los personajes actúen según los condicionamientos del presente, y eso no fue así: ellos tenían los suyos. Nuestros hijos tendrán otros. Creo que mi madre hubiera cambiado con el tiempo. Pero no hubiera sido fácil: no tenía dinero propio. Y sin dinero propio no se puede ser casi nada. Todo esto lo he visto con la edad. Los años cambian el punto de vista. (Zabalbeascoa, 2020)

Anna María Iglesia (2020) apuntaba que la vida de la madre de Elvira Lindo se basó en la renuncia «a una vida propia» y a seguir «a su marido en sus constantes desplazamientos por motivos laborales», ya que se resignaban a que «en nombre del progreso del marido» sus vidas tuvieran grandes limitaciones de movimiento y acción (Iglesia, 2020). De este modo, apostilla Ezkerra (2020), Antonia representa «un retrato convincente de un sacrificado modelo generacional de mujer que no llegó a disfrutar, como hubiera merecido, de los cambios sociales y las libertades que traería para su sexo la etapa democrática». Unos progresos a los que Lindo cree que su madre se hubiera adaptado con total naturalidad:

Yo creo que ella ya apuntaba maneras. Por un lado había sido una mujer con un papel subordinadísimo a mi padre en cuanto a sus movimientos, en cuanto al dinero. Pero por otra parte, en sus últimos años se le notaba cierto cansancio ya de esa especie de asumir, de no tener voz, capacidad de decisión... Tenía un empeño muy fuerte en que sus hijos,

sobre todo sus hijas, estudiáramos, tuviéramos dinero en el bolsillo, no tuviéramos que pedírselo a nadie. Ella hacía compatible su formación tradicional con las nuevas ideas que estaban entrando en los años setenta en la cabeza de todas las mujeres. (Fernández Abad, 2020)

Y es esa una de las grandes frustraciones de la autora, que su madre se quedara en la casilla de salida de la nueva vida que les esperaba a las mujeres que se criaron bajo la doctrina nacionalcatólica y dependieron, por imposición, de una figura masculina (Maldonado, 2020). Veamos algunas cuestiones que la crítica parece no haber advertido.

Durante los años en el poblado de El Atazar, la narradora recuerda que, aun siendo muy pequeña, ya advertía algo diferente en el carácter de su madre, una fragilidad que no era solo física sino también emocional, que despertó en su mente infantil los primeros signos de ese papel protector que tiempo después desarrollaría.

La vida de Antonia fue, especialmente en los años del pantano, la de un ángel del hogar que asumió su rol de madre y cuidadora de los hijos y el marido. La narradora la recuerda «trajinando en su rutinaria vida doméstica, casi enclaustrada, ajena al mundo que no fuera el familiar» (Lindo, 2020, p. 115). Su vida la resumían los versos de la canción que tanto marcó la infancia de su hija, *Amapola*, por la soledad a la que Antonia parecía estar condenada:

Yo trataba de comprender la letra, no podía conformarme con el sentido poético de las palabras, necesitaba encontrarles un significado literal, pero me daba vergüenza preguntarle si la *Amapola* de la canción era ella, siempre sola, escribiendo cartas a sus hermanas, siempre sola, esperando en la ventana a que yo llegara de la escuela, sola, hasta que llegaba papá y era sólo para ella en la penumbra nocturna, ignorando que yo los vigilaba tras la puerta, rencorosa, disputando las dos el amor por el mismo hombre. (Lindo, 2020, p. 124)

Tan solo sirva de somera contextualización recordar que la posición social de la mujer en la vida pública en los años del franquismo se situaba en niveles de dependencia y marginación, considerada poco fiable para el desempeño de labores distintas a las que tradicionalmente le eran asignadas. Como apunta Amelia Valcárcel (2008), durante la vigencia de los fascismos, tanto en el contexto español como en el europeo, las mujeres tuvieron su destino determinado por la biología: la maternidad y el cuidado. No obstante, para llevar a cabo tales tareas, debían cursar una formación mínima:

Por naturaleza, no están hechas para competir, ni para el saber, ni para cualquier esfuerzo, físico o mental. Debe cultivarse su salud, a fin de que sean madres eficientes, y recordarse que todo esfuerzo intelectual mina la sabiduría de sus orígenes reproductivos. La patria espera de ellas orden doméstico e hijos sanos. (Valcárcel, 2008, pp. 47-48)

Con todo, para el desempeño de cualquier actividad, la mujer casada necesitaba la autorización del marido. Del mismo modo, la patria potestad se aplicaba al padre de familia. Y, por si fuera poco, hasta 1963 estuvo recogido en el artículo 28 del Código Penal el derecho del marido a asesinar a su mujer y su amante si ésta era descubierta en adulterio. La única pena que pesaría sobre el marido sería una condena de seis meses de destierro (Larumbe, 2004, pp. 38-39).

Retornando a la historia de Antonia, veremos que la fragilidad que la narradora advertía en su madre acabará tomando forma con el tiempo. Unas fiebres muy altas que Antonia padeció de niña le dejaron un soplo en el corazón que, tras los esfuerzos de los partos, acaba desembocando en una enfermedad mayor. Durante los años mallorquines, la enfermedad empieza a dar los primeros signos de alerta, algo a lo que su marido no

daba importancia porque estaba seguro de que no era sino la nostalgia femenina, una suerte de patología que el discurso científico y médico patriarcal de principios del siglo XX había difundido para mantener la separación de poderes entre hombres y mujeres, como podemos ver en el análisis que Alba Santaella (2021) hace de los misóginos textos médicos y científicos que durante el siglo XX se publicaron en la *Revista de Occidente*.

El momento de mayor alarma tiene lugar cuando la supuesta nostalgia la incapacita hasta el punto de que Manuel se ve en la obligación de ocuparse de las tareas domésticas sumiendo así a la familia en un caos. Esto revela la importancia que la narradora concede, aunque sea a través de un acontecimiento cotidiano y sin aparente profundidad, al papel de los cuidados tan despreciados por el discurso patriarcal.

En el relato «Corazón abierto» vemos que no se trataba de nostalgia, sino de una patología cardíaca. Cuando en este pasaje la niña, sujeto disociado de la voz narrativa que escribe de sí misma en tercera persona, descubre el deterioro emocional y físico de su madre, enmascara las dos marcas más sobresalientes, la cicatriz y el ruido del corazón, a través del recurso de la personificación, la dotación de cualidades humanas o animales a seres inanimados:

Una cicatriz gorda y roja recorre de arriba abajo el pecho agitado de la mujer, un ciempiés con mil patas negras a los lados que se ondula o se encoge de pronto, según la enferma, con un hilo de voz, pronuncia los nombres de sus cuatro hijos y los mira con ojos espan-tados desde un mundo que no es el de los vivos. (Lindo, 2020, p. 163)

Aunque su estado de salud empeorara progresivamente y acabara quitándole la vida con poco más de cuarenta años, Antonia se verá en la tesitura de permanecer largas temporadas en casa. El hogar se convierte en espacio de emancipación. Entre paredes, al estilo conventual, Antonia desarrolla un criterio propio. Se impregnará de los conocimientos literarios por su lectura apasionada de novelas, entrenará su oído musical y forjará una opinión política a partir de la lectura de periódicos con verdadera pasión. Vemos, por ejemplo, que ante la insistencia de su marido para que, como él, comulgue con los principios ideológicos del Partido Comunista, Antonia se impone por primera vez en relato. Cuando llega el día de las primeras votaciones democráticas en España y las mujeres ejercen por vez primera su derecho al voto, Antonia está ya muy enferma, pero acude al colegio electoral acompañada de su hija. Contra la corriente comunista reinante en su casa, tanto por parte del marido como de los hijos, votará al PSOE y experimenta la alegría de una emancipación que llegaba tarde para ella:

Yo no llego a entender el orgullo que siente, pero creo que ahí encuentra algo de satisfacción. A mí me asombra y me da miedo. Es como si se estuviera transformando y no sé en qué mujer se va a convertir. Si a ella le disgusta que yo crezca, a mí me asusta que ella no sea lo que siempre fue. (Lindo, 2020, p. 223)

En el último periodo de su vida, Antonia observa de manera crítica cómo ha sido su existencia desde la perspectiva de la condición de mujer. De este modo transmitirá a sus hijas con empeñada insistencia la educación que ella hubiera deseado recibir, que alcancen la independencia y la soberanía que ella no tuvo:

Mi madre se ha vuelto irónica. Es como si ya no creyera de verdad en nada. Yo creo que ya no confía ni en Dios. Está de vuelta. Lee el periódico y cuando mi padre habla de las elecciones, ella levanta una ceja, como poniendo en duda todo lo que él dice. Nos suele insistir a mi hermana y a mí en que tenemos que estudiar y ganar dinero. Incluso alguna vez se atreve a afirmarlo delante de mi padre y mi padre lo entiende como un reproche al matrimonio, a él, como un resentimiento. Lo entiende bien, porque mi madre en este

momento querría que su vida hubiera sido de otra manera. Mi madre se hapasado la vida pidiéndole dinero a mi padre y ahora se nota que es algo que no puede soportar. Cuando están enfadados memanda a mí para que se lo pida. Mi padre lo da a cuentagotas. (Lindo, 2020, p. 216)

Esa soberanía se pone de manifiesto también cuando se niega a volver a someterse a otra operación, aun sabiendo que estaba fallando la intervención que siete años atrás le prometieron que sería su salvación. Fue en verano cuando Antonia muere y la narradora lo relata de una forma cruda y veraz, similar cuanto menos al pasaje en el que fallece la madre de la protagonista de *Lo que me queda por vivir*. Dos relatos que leídos en paralelo dotan a este acontecimiento, tanto en un texto como en otro, de una verosimilitud aplastante:

Ella me mira con los ojos muy abiertos desde la cama. Desde esa cama de donde casi no se ha levantado desde que llegamos. El escote del camisón se le ha abierto y deja al desnudo la cicatriz y casi todo el pecho izquierdo tan blanco. Más que respirar parece como que gruñera. Tiende una mano hacia mí y yo me acerco. No me tiendo como tantas otras veces a su lado porque no me atrevo a tocarla. Le digo: tranquila, voy a buscar a papá. Y ella me dice: no me dejes sola, porque me estoy muriendo. Yo le digo: no, no es verdad. Ella me dice, esta vez lo sé, lo sé, me estoy muriendo, lo notoy tengo mucho miedo. (Lindo, 2020, pp. 229-230)

El trauma por la temprana orfandad no sanaría pronto en la narradora. Tuvo que morir Manuel para que cerrara esa herida. En la misma escena en que desciende del cementerio de Ademuz y reflexiona sobre lo distintas que son estas orfandades, donde comprende y perdona al padre, también dialoga con su madre. La narradora se reconciliará con su temprano abandono, le confesará que siempre buscó su aprobación y respaldo en aquellos momentos duros, especialmente en los que le hicieron de menos por ser mujer:

Cada vez que peleaba por ser respetada, para no ser tratada con condescendencia, por acusar una falta de consideración, me dirigía a ella: ¿me respaldarías, mamá? Cuando aborté, cuando reivindiqué que otras pudieran hacerlo, cuando fui abandonada, cuando me perdí en la noche, cuando me envolvió el desorden, cuando fui negligente, cuando la vidame pudo, ¿me habrías reprendido o me habrías ayudado a levantarme del suelo? (Lindo, 2020, p. 298)

Pero también le reconoce que tuvo muy presente su figura en los años de crianza de su hijo porque no quería repetir su patrón, no deseaba hacer al niño partícipe de sus momentos de dolor, soledades y angustias:

Tantas veces que elegí llorar a solas para que no me viera mi hijo de niño, tantas en las que pensé: mamá, ¿sabes el daño que me hizo tu llanto, sabes cuánto endureció mi corazón y me hizo refractaria a la gente que llora demasiado? (Lindo, 2020, p. 298)

Por encima de todo, la narradora confiesa haber tratado de mantener su recuerdo vivo encontrando en su carácter la herencia de su personalidad. Reconoce que el comportamiento materno estuvo marcado por otra enfermedad que acompañaba a la cardíaca, la depresión. Haber cuidado desde niña de una madre aquejada de este mal ha dejado en ella un «patrimonio» emocional regido por «una delicadeza que impregna lo que toco, un sentido del humor agazapado, el calor de esa cercanía física que te capacita para amar» (Lindo, 2020, p. 300). Pero también cuando hubo de salir a las calles a reivindicar los derechos de las mujeres, en esos momentos siempre imaginó cómo habría sido la vida de su madre en un futuro más feminista. A lo largo de toda la carrera literaria de Elvira Lindo

hemos visto que el rescate de la figura materna ha sido una sombra que sobrevolaba su narrativa, pero hasta *A corazón abierto* no se había producido lo que consigue en estas páginas, la recuperación absoluta de la genealogía materna:

Y cuando he salido a la calle y he caminado allado de otras mujeres, algunas de ellas ancianas, como seríastú si te hubieras esforzado en vivir, trataba entonces de imaginar si hubieras concluido ese viaje hacia tu liberación que habías comenzado dramáticamente un año antes de morir. Miro a esas ancianas que se han transformado en el tercer acto de su vida y quiero verte a ti, renovada, distinta.

Mi pobre madre, desprendiéndose de su vulnerabilidad, de su injusta dependencia, de su victimismo, mi madre, vieja y libre. Tantas veces imaginada por mí como una de esas viejas empequeñecidas pero perseverantes en su coquetería, como figurillas japonesas, tomándome de la mano para andar por la calle. y yo diciéndole: mamá, ¿qué sentido tuvo sufrir tantopor un hombre, morirse, perderse esto? (Lindo, 2020, pp. 298-299)

7. Doña Sagrario y La Bestia, el arquetipo de la «mujer fálica»

El arquetipo de la «mujer fálica» ha tenido una representación literaria, artística y cultural muy extendida en la historia del pensamiento occidental. Representa, como sintetiza José María Rodríguez Santos (2020), ese tipo de mujeres que ni en su apariencia física ni en su comportamiento, proclive en numerosas ocasiones a la violencia, se ajustan a los roles de feminidad. Veamos cómo lo define el autor:

[...] mujer fálica es un término proveniente del psicoanálisis freudiano que puede servirnos como carácter general para nombrar a aquellas mujeres que en la ficción encarnan las características que son tradicionalmente atribuidas a los hombres, o dicho de otra forma, mujeres que en el reparto binario de cualidades masculinas/femeninas (raciocinio frente a sentimentalismo, acción frente a pasividad, fuerza frente a debilidad, control frente a caos, autonomía frente a dependencia) representan los elementos que definen lo masculino o la masculinidad. (Rodríguez Santos, 2020, p. 67)

Bajo esta definición podemos acoger a dos personajes femeninos: la abuela Sagrario y la tía por parte de padre. En el caso de doña Sagrario, la manera en que la narradora nos la presenta será confrontando su carácter con el de la abuela materna, de tal modo que aquí tenemos un claro ejemplo de dos modelos femeninos que representan el binomio santa/endemoniada, Virgen María frente a Eva. Podemos comprobar que doña Sagrario nada tiene que ver con la «abuela santa y decimonónica» (Lindo, 2020, p. 47), sino que realmente era una mujer sin atisbo de compasión o ternura, a quien recordará siempre como una abuela que físicamente transmitía autoridad, de rasgos masculinos graves. La imagen que su memoria reconstruye es la de un ser andrógino, muy parecido también a los ancianos de las películas del oeste que custodian sus casas con rifle en mano:

Como me suelen impacientar las descripciones físicas de los personajes en las novelas, y me aturdo si el escritor da cuenta de manera prolija de cómo es el rostro de un personaje, resumiré el rostro de mi abuela (mala) con un ejemplo de la pintura universal: se parecía al Papa Inocencio X que retrató Velázquez. En mi memoria se pierden los contornos, transformándose el papa humanísimo de Velázquez en el fantasmal de Francis Bacon. Se trata de hacer sólo un pequeño esfuerzo cambiando el género, no demasiado, porque mi abuela tenía una cara de señor histórico: basta con privar a Inocencio X del bonete papal que lleva en el cuadro y en su lugar calzarle una melenilla rala y peliblanca, con un corte a lo Cristóbal Colón, para que aparezca mi abuela retratada. [...] mi abuela arrastraba los labios hacia abajo y la prominente barbilla sobresalía unos centímetros hacia delante, de

tal forma que pasaba de encarnar a un papa a asemejarse a las ilustraciones clásicas del avaro Mr. Scrooge, algo del todo coherente con su carácter porque, como el clásico personaje de Dickens, mi abuela también practicaba una tacañería orgullosa, sin sombra de complejo. En resumen: el rostro era de Inocencio X; el peinado, de Cristóbal Colón, y el gesto, de Scrooge, a la manera de las primeras ilustraciones del libro de Dickens, que han fijado la idea física que nos hacemos de los avaros. [...] Doña Sagrario, *doña* para todo el barrio, solía esperarnos sentada, muy tiesa, en su sillón de mimbre en el porche. Ella siempre estaba ahí, vigilante, severa, muy doña Sagrario, armada con un gran abanico negro. Yo tendía a imaginarla, y no invento, con un rifle sobre el regazo. Es probable que la imagen estuviera inspirada por una de las películas del oeste que veíamos los sábados por la tarde. En infinidad de ellas había un viejo desdentado sentado en la mecedora del porche con un rifle. Mi abuela, aun con buena dentadura, era para mí como aquel viejo. Nunca sentí que perteneciera al sexo femenino. Tampoco al masculino. (Lindo, 2020, pp. 48-64)

Este alejamiento de los roles femeninos también se manifiesta en la manera en que representa el papel de viuda, absolutamente alejado del modelo tradicional, lo cual no la convierte en una mujer moderna, sino que doña Sagrario decidió basar el resto de su vida no en llorar al marido fallecido, sino en desarrollar su gran interés, el económico, porque el dinero para ella estaba por encima de todo.

Todas estas cualidades son las que la narradora considera que gozan de atractivo y potencia como para que su abuela adquiriera el grado de personalidad novelesca, razón por la que lleva su historia a un capítulo completo en *A corazón abierto*:

Carecía de bondad, pero hoy, cuando ya está tanperdida como la abuela buena en la bruma del pasado, debo admitir que las santas, salvo en contadas y renombradas ocasiones, dan para ilustrar estampas, pero muy poco de sí literariamente; en cambio, esas ancianas a las que jamás llamaríamos ancianitas porque se van de este mundo sin habernos provocado un ápice de piedad, esas viejarracas que amedrentan a sus nietos, son dignas de aparecer en una de esas antologías de cuentos de miedo que roban el sueño a los niños, o en estas páginas que la nieta escribe para explicarse a sí misma por qué se sintió atraída siempre por un personaje que le provocaba tanto temor. (Lindo, 2020, pp. 50-51)

Doña Sagrario es una mujer que la crítica ha definido como «terrible», convertida en uno «de los personajes maléficos» por su incapacidad de mostrar y recibir afecto, no solo en sus hijos, sino también en los nietos, pues en la narradora y autora inspiraría «una mezcla de pavor y fascinación» (Ezkerra, 2020).

Tal y como revela Lindo, la construcción de este personaje tiene influencia de la narrativa del XIX, especialmente de Dickens, cuyo Mr. Scrooge, protagonista de *Cuento de Navidad*, tuvo muy presente a la hora de llevar a su abuela a la literatura (Linares, 2020). De hecho, las similitudes son muy evidentes porque Ebenezer Scrooge es en el mítico cuento de Dickens la representación más fidedigna del «personaje gótico», como advirtió Severino Salazar (2004, p. 223) ya que, como Doña Sagrario, es «grotesco, excesivamente apasionado por su dinero y su soledad, incapaz de una relación humana cordial», que se niega rotundamente a pasar la Navidad en compañía. Efectivamente, doña Sagrario tiene «un sentido exacerbado del ahorro, astucia, perspicacia, fortaleza, inteligencia, valentía, agudeza, determinación» (Lindo, 2020, p. 50), monopolizaba todas sus conversaciones hacia el tema económico porque su gran proyecto vital era dejar una abundante herencia, y para ello había de evitar ciertas situaciones, como la Navidad, lo cual tampoco suponría un gran esfuerzo porque en su soledad se sentía cómoda, no existía en su carácter atisbo alguno de la melancolía:

Mi abuela no sabía lo que era la melancolía, era demasiado calculadora. Incapaz de estar triste. Ni tampoco alegre. También puede considerarse esto como una ventaja. Tenía la actitud y las virtudes de una camaleona: observadora, quieta, de movimientos lentos. Si algo interesante pasaba por delante de ella era capaz de sacarle provecho, de tender la mano como el reptil extiende la lengua. Mi abuela, al contrario que Scrooge, nunca recibió la visita del fantasma de las Navidades Futuras para que reconsiderara su ruindad. (Lindo, 2020, p. 59)

Esa avaricia la podía llevar a ser despiadada hasta el punto de no haber querido ayudar con la operación de corazón de Antonia. En suma, era una mujer «avispada», y sin embargo, no fue capaz de advertir que Fernando, «el homosexual con el que se acostaba», se aprovecharía de ella y la sumiría en la ruina económica (Zabalbeascoa, 2020a). Parece que, como ocurre con cualquier villano de cuento, doña Sagrario recibe una lección, sus propósitos se ven truncados por Fernando, y muere arruinada e invadida por la rabia de haber sido engañada por un estafador.

Con la Bestia nos encontramos ante un caso de «eponimia», es decir, de identificación del título de la obra con el nombre de un personaje, y con una «animalización» al atribuirse bestialidad o deshumanización al comportamiento de un personaje (Valles Calatrava, 2002, p. 289 y 224). Este personaje tampoco encaja en la representación arquetípica de la figura de la tía que ha de cuidar al sobrino como si de un hijo se tratase. Su nombre era Casilda, enfermera de guerra, vivía en la plaza del Campillo del Mundo Nuevo, en Madrid, era soltera aunque estaba «impaciente por encontrar un novio» (Lindo, 2020, p. 351). Y en su trato hacia el sobrino, no es que escatimara el afecto, sino que abundaba la violencia, y «unas veces le pegaba con razón y otras por gusto» tremendas palizas que despertarían en el niño el instinto de supervivencia que le llevaría a emprender su huida hacia Aranjuez. Con todo, Manuel pasaría a dirigirse a ella durante el resto de su vida no como la tía Casilda, sino como la Bestia:

Su tía tiene la mano más larga que su madre, que ya es decir. Unas veces le pega con razón y otras por gusto. Le pegó el día que se comió todo lo que le habían dado en la cartilla de racionamiento, su ración y la de ella. Eran alubias y no pudo evitarlo. Se las comió sabiendo que su tía le cruzaría la cara, pero justo eso hizo que se las comiera con más ansias todavía. [...] La tía tiene un nombre, Casilda, pero él la ha bautizado como la Bestia por la paliza de aquel día, y así será como la llame cada vez que cuente esta historia, una y otra vez, hasta en los días finales de su vida. [...] La Bestia lo maltrató, pero el niño que no sabe perder siente que cada vez que usa ese mote, aunque sea sólo en su pensamiento, se venga de ella. La venganza íntima y tozuda de borrarle el nombre al enemigo para denigrarlo se convertirá en una costumbre. (Lindo, 2020, pp. 355-357)

8. Un recorrido por la España del siglo XX

8.1. Los lugares de una familia errante

A diferencia del resto de novelas de Elvira Lindo donde claramente el espacio más sobresaliente es la ciudad de Madrid, en *A corazón abierto* hay otros lugares de España que, aunque tengan una presencia más pasajera en algunos capítulos, también se convierten en espacios narrativos cuya importancia es sobresaliente para la historia personal de los personajes, relacionados con, al menos, un *topos* narrativo. En el caso de la abuela doña Sagrario, su universo será el barrio malagueño de Ciudad Jardín o el espacio de la familia Lindo durante la temporada mallorquina es, en concreto, la calle Quetglas. Y aunque Manuel Lindo sea de Málaga y Antonia Garrido sea de Ademuz, la familia no tuvo

hasta su llegada al barrio madrileño de Moratalaz una residencia fija, ni mucho menos estable. La familia Lindo-Garrido vivió en «Tetuán, Cádiz, Málaga, Ciudad Real, Guadamar del Segura, Tarragona, Buitrago», Madrid... (Lindo, 2020, pp. 115-116). Por esa característica, *A corazón abierto* refleja magistralmente no solo una época, sino también una gran parte de la geografía española. Contará la narradora que, tras casarse sus padres, el primer lugar en el que residieron fue Ceuta, y que en cada uno de los traslados siguientes nacería un hijo hasta que, en la cuarta residencia, en Cádiz, nació ella. Allí tiene lugar también un acontecimiento muy desagradable en la vida de Manuel Lindo, que traería a su presente viejos fantasmas del pasado. Se trata de un relato en el que traza un mapa urbano de los pasos de Manuel, como son el Bar Brim, el Pai Pai, Casa Manteca o La Viña, y lo adereza con referencias a alimentos típicos de Andalucía que refuerzan aún más la construcción espacial, como las célebres tortas Inés Rosales que Manuel desayuna.

Tras aquello, no llegaron más hijos al mundo, pero los traslados sí tardarían un tiempo en cesar. No obstante, hay otros muchos espacios que no son necesariamente exteriores, otros que pueden estar destruidos por bombardeos de aviones que sobrevuelan la calma de una ciudad, otros que pueden parecer decorados de cuentos tradicionales con aura de magia y encanto. Veámoslos.

8.1.1. El universo materno y doméstico

Apuntaba Anatxu Zabalbeascoa (2020b) que esos lugares van asociados a sentimientos que «se materializan en forma de decoración doméstica, barra de bar con los habituales, descampado urbano o poblado del pantano», porque efectivamente los espacios exteriores, los que en un nivel topográfico nos sitúan en un mapa diegético que puede o no corresponderse con la realidad (Cabo y Rábade, 2006, p. 245), son tan importantes como los interiores, tal y como podemos ver en el espacio que habita Antonia, al que Zabalbeascoa (2020b) llama «patria doméstica» ya que su espacio no era ni la ciudad ni la naturaleza, sino esa patria «formada por cosas», por la decoración que ponía una y otra vez en cada traslado, signo indiscutible de los tiempos donde la dicotomía público (masculino)/privado (femenino) estaba mucho más de manifiesto que en la actualidad.

8.1.2. La capital destruida y la arcadia infantil de Manuel

Sin duda, los lugares vinculados a la infancia de Manuel Lindo están en la ciudad de Madrid, en un momento determinado de la historia, el año 1939; un ambiente que, como dirá la narradora omnisciente de *El niño y la Bestia*, cuya identidad no conocemos hasta el último párrafo¹⁶⁸, representa la capital del horror:

Se respira el aliento de los muertos por la calle. Los que cayeron bajo las bombas, los fusilados que a diario siguen desplomándose en las vallas del extrarradio, los muertos de hambre, de tuberculosis, las muertas de malos partos, de miseria, de infecciones, de miedo, Los muertos de miedo. (Lindo, 2020, p. 384)

El niño Manuel se mueve por lugares como las colas del Auxilio Social donde proveen a las familias del racionamiento de comida, por el Madrid más popular, el de las calles del Rastro:

Hay puestos de cachivaches a diario. De suelas dezapatos, de tornillos viejos, de mesas sin patas o de patas sin sillas. Bajan las lavanderas cargadas como mulas con bolsasde ropa camino del río; pasan las señoras de cara adusta vestidas de luto, a veces

¹⁶⁸ Lo vemos en esta frase: «Contaba mi padre que bajo el sol mesetario e implacable los niños correteaban por aquellas benditas huertas del Edén, que calmaron el hambre de los pobres» (Lindo, 2020, p. 378).

con velo de salir de misa; se cruzan ancianas de rostro pergaminoso y la pañoleta como pegada a la cabeza y con muchachas de negro que habrán perdido al padre o al hermano. Hasta las niñas guardan luto. Por la cuestada Mira el Río Baja todos van y vienen atareados. Las viejas encorvadas, los vendedores de objetos ruinosos y los niños en alparagatas rotas que dejaron la escuela antes de la guerra y ya trabajan. (Lindo, 2020, pp. 355-356)

También deambula por barrios que distingue ya perfectamente no por los paisajes, sino por los olores que contraponen dos clases de espacios bien diferenciados: los de cierto privilegio social aun en tiempos de guerra, quizá por simpatías hacia el bando rebelde, y los de las clases más desfavorecidas. Por eso contrapone las imágenes de los cafés del centro que aún conservan el cosmopolitismo y las calles en las que las prostitutas tratan de buscarse la vida:

Del olor a vino barato, madera vieja y estraza del Rastro al olor a derrumbe de Antón Martín, y de allí a los efluvios dulzones de Sol; del olor a café y a tinta de la Gran Vía al tufo oscuro de la Calle Desengaño, donde las mujeres pintadas de una manera que él no había visto jamás hacen gestos desde los portales a los hombres que pasan; del aroma escolar y a colonia de Chamberí a la peste a fiebre y desinfectante del Hospital de Maudes. (Lindo, 2020, p. 366)

Describirá el Hospital de Maudes también a partir de los olores a «sangre seca, a lejía y a gasa», así como los sonidos que de algún modo corrompieron su mente infantil, como «el grito de un enfermo que rabia de dolor» (Lindo, 2020, p. 361). Cuando Manuel escucha por la radio que esa ciudad por la que él se mueve como un niño aventurero está en guerra, pensará si «guerra» se refiere realmente a «los escombros de la Iglesia de San Sebastián, las chicas de luto, los niños cubiertos de harapos y hambrientos, los mutilados o esos hombres que dice su tía que caen fusilados cada noche al otro lado del río» (Lindo, 2020, p. 364).

Allí, en el Madrid que vemos a través de los ojos del niño, podemos percibir también las diferencias sociales. Por ejemplo, en el Parque del Retiro, Manuel ve a los «niños bien con calcetines blancos y zapatos de cordones, vigilados por madres y niñas que toman el espacio como si fuera suyo» y nada tienen que ver con los otros que él está acostumbrado a ver en el barrio de La Latina (Lindo, 2020, p. 368).

Podríamos asegurar que con este relato, Elvira Lindo se suma a una tradición de escritores españoles que han ayudado a configurar el espacio de la España de la guerra civil, al menos en la ciudad de Madrid, siguiendo la que, según Dieter Ingenschay (2007), es una tónica común en la narrativa española, la representación de las dos Españas en la división social e ideológica que presenta la ciudad de Madrid al final de la contienda. Madrid, como símbolo de la España fracturada. Contrasta este escenario de devastación y diferencias con el lugar al que Manuel se marcha buscando el refugio y la protección del terror que le infunden las dos bestias: su tía y la guerra. Ese paraíso que él tan solo conocía por postales en las que veía el escenario de un cuento de hadas, con palacios y jardines, era Aranjuez, un pueblo que se adornará de adjetivos como «paradisíaco» porque él sabía que allí su padre pasó una infancia feliz, y que tiene tanto de «paraíso bíblico» como de «selva africana», regido por lo que su padre destacaba siempre de su vida allí, la solidaridad y la mutua protección (Lindo, 2020, p. 376).

8.1.3. De «niña del pantano» a «chica de barrio»

Cuando la narradora llega a Madrid por primera vez percibe una ciudad desde el extrarradio que más que una capital parece un páramo: «Delante de mi casa hay un descampado enorme y al final está Madrid y El Corte Inglés» (Lindo, 2020, p. 169). Y como le ocurría a su llegada a cualquier lugar en el que la familia se establecía, su identidad no tardaría en asimilarse con la madrileña: «Yo ahora ya soy una chica de barrio. Mi acento es el de Madrid» (Lindo, 2020, p. 210).

Pero antes de ser una joven madrileña, la narradora fue una «niña del pantano» en un enclave de la naturaleza donde «las montañas que abrazaban la tremenda herida de la presa eran grises y estaban peladas» (Lindo, 2020, p. 101). Este lugar es, según la crítica, el más significativo, el poblado de la presa de El Atazar, desde donde se ve el pantano del río Lozoya, considerado «el mar de Madrid» porque «provee el 46% del agua que se bebe en la ciudad», que aparece en un «capítulo magnífico», como lo denomina Pozuelo Yvancos (2020), que la escritora quiso narrar como si fuera «una historia de fantasmas y no se supiera aún quién lo está contando», donde ofrece un testimonio único en la literatura española, el nacimiento de la «clase que estaba pugnando por ser media» (Zabalbeascoa, 2020a, Linares, 2020 y Pozuelo Yvancos, 2020).

Entre la naturaleza de la sierra madrileña se erige este poblado que al estilo de los cuentos tradicionales representa toda una sociedad a pequeña escala, «un resumen exacto de la civilización, su bondad y su miseria, como un arca de Noé varada en medio del monte», donde los escalafones sociales están también presentes y representan fidedignamente el auge de la clase media, como advertía Pozuelo Yvancos (2020): «barracones, para los obreros sin familias; pisos diminutos en los que se apiñaban los operarios con hijos; chalets destinados a los cargos medios, que es donde vivíamos nosotros, y grandes casas reservadas a los ingenieros» (Lindo, 2020, p. 103). Además, representa también la división de poderes según el sexo en la época, pues mientras los hombres habitaban el espacio público, las mujeres representaban únicamente el papel de madres cuya comunidad se caracterizaba por su «espíritu de resistencia y vigilancia» (Lindo, 2020, p. 104).

Decía la narradora que tenía el propósito de que este capítulo pareciera estar escrito por un fantasma, un ente que no logramos identificar con concreción. Si bien sabemos que habla la voz de Lindo rememorando los años infantiles, al final del capítulo se produce una transmutación en la voz narrativa, y quien narra ahora será observada por la niña sobre la que escribía al principio. Nos referimos al «fantasma» de la niña Elvira, la que se quedó en el poblado de El Atazar cuando la familia se marchó. Esa narradora-fantasma ve llegar a la protagonista con su hermano y su marido, y ve en sus ojos el asombro al encontrarse en un lugar que recordaba tan poblado y ahora es un territorio fantasmal, muy oportunamente comparado con la Comala de Rulfo o con el espacio desértico y misterioso de las historias del lejano oeste:

Impresiona la presa, una obra de ingeniería de esta magnitud vista desde un poblado tan pequeño. Ahora parecen pueblo de una película de John Ford, casas de un solo piso en medio de la nada, de una naturaleza abrumadora. En los porches te imaginas a una mujer esperando. O a un hombre sentado con un rifle. Es un escenario de un western, un pueblo de la frontera con México. Ese lugar donde sólo pueden llegar hombres a caballo, buscando venganza o una recompensa. Es la Comala de Juan Rulfo. O el lugar de la *Antología de Spoon River*, y en cada porche está el alma de alguien que desapareció y que cuenta algún secreto que marcó su vida o su muerte (Lindo, 2020, pp. 134-135)

La fantasmagoría no solo habita el espacio exterior, sino también los lugares cargados de historias personales, como son las casas. La narradora-fantasma vive aún en la

que fue su casa, por lo que la infancia de la narradora madura está enfrascada en ese lugar, donde empezaba a manifestar sus manías, como los arañazos en la pared:

Mira, le dices tomándole de la mano, ésta era mi habitación, el cuarto de las niñas. Y entonces, los dos, tu marido y tú, hacéis visera con las dos manos para ver si podéis distinguir lo que hay tras el cristal. Yo estoy en la oscuridad. En el lado donde estaba mi cama, arrimada a esa pared en la que si un arqueólogo raspara la pintura tantas veces aplicada sobre el gotelé hallaría las huellas de mis uñas de niña. ¿Sigues haciéndolo? ¿Sigues conjurando el miedo con ritos que te avergüenzan?, ¿hablas con papá aunque esté muerto? (Lindo, 2020, pp. 135-136)

Reconoce en ella esa simbiosis que desde niña tenía entre la alegría y la tristeza, y le advierte que si ha acudido allí para tratar de encontrar el bálsamo de algunas inquietudes o frustraciones, o si ha ido para tratar de reconciliarse con algún trauma, el poblado de El Atazar no es el lugar indicado porque aquel fue su verdadera arcadia:

Desde niña, lo sabes, tenías el alma dividida entre la alegría y una inquietud que lo empapaba todo. ¿Has sabido expresarlo? ¿Te han escuchado? ¿A qué has vuelto, qué buscas? Si has fantaseado con rescatar tu alma de niña de alguna vieja amenaza, no es aquí donde encontrarás a tu criatura en peligro. El poblado fue el lugar donde aún nada había sucedido, aunque siempre se palpara una tensión de la que es raro que puedas acordarte, la que provocaban esos dos seres que aun teniendo ya cuatro hijos aún preservaban una intimidad compleja y posesiva. (Lindo, 2020, p. 136)

Al igual que Aranjuez era el paraíso infantil de Manuel, en el caso de la narradora, podríamos decir que El Atazar comparte con Ademuz esa característica de tierra mítica. Cuando visita el cementerio del pueblo, la narradora recordará que en aquel «paisaje de montañas chatas donde florecen los almendros y los manzanos en los trazados horizontales que conforman los bancales», fue una niña feliz que sentía la protección de las comunidades familiares que allí habitaban:

Y los ríos, abajo, en la vega, los ríos Turia y el pequeño, caudales inquietos que fueron paisaje de nuestros baños infantiles, de las excursiones familiares en las que las tías preparaban las paellas y mis tíos las chuletas a la brasa entre un pan crujiente untado con ajoaceite. No se le puede pedir más a una infancia, y yo la tengo ahí, encapsulada, como un tesoro que me ha permitido entender que en la melancolía o en la pena siempre hay un recoveco por el que se filtra la alegría. (Lindo, 2020, pp. 291-292)

8.2. Referencias históricas y la generación de los «niños de la guerra»

El «tiempo representado» o «pseudotiempo», término que emplea Valles Calatrava (2008, p. 202) para referirse a la imagen temporal que semióticamente se crea en el texto literario y sitúa el universo de la diégesis, en *A corazón abierto* abarca casi la totalidad del siglo XX, desde 1939, hasta la muerte de Manuel Lindo, en 2013. Pero los acontecimientos se enmarcan en el contexto de la posguerra, y las implicaciones que en estos años tuvo la Iglesia católica en las relaciones amorosas, sexuales y matrimoniales, la historia de los años del turismo y del desarrollo, etc. (Il Libraio, 2021c).

Dado que la historia se remonta a los años de la infancia de Manuel, Elvira Lindo ha de documentarse y realizar un profundo trabajo de investigación sobre aquellos lugares y periodos en los que se desarrollaron sus vidas, para que ese trasunto apareciera integrado «con total naturalidad». Quizá por eso en la búsqueda de esa naturalidad, más que incorporar abundantes referencias históricas y espaciales, que las hay, vemos interesantes alusiones a costumbres y modos de vida con los que reconstruye «cómo era el país de los años cincuenta y cómo se fue desarrollando en las décadas siguientes», de tal modo

que podrá observar con microscopio cuál era «el papel del padre de familia dentro de casa y el papel de la mujer» (Iglesia, 2020).

En *El niño y la Bestia*, hemos visto que recrea muy fidedignamente aquellos años de la guerra recién acabada. La narradora apoya esa recreación del ambiente con elementos como los mensajes radiofónicos en los que los locutores decían frases que han quedado fosilizadas como un sonido representativo de una época: «La guerra no ha terminado. La guerra sigue. Sigue en silencio: en frente blanco invisible» (Lindo, 2020, p. 364). En el capítulo tercero, no nos dirá exactamente en qué año nos ubicamos, pero sí vemos referencias culturales que nos permiten situarnos, como las alusiones al consultorio de Elena Francis¹⁶⁹ y los programas musicales de la Radio Intercontinental. Ocurre lo mismo con la época en que la narradora relata sus años de adolescencia. Si bien no nos especifica el año con cifras, sí lo hace con la mención a un acontecimiento histórico en la España reciente, la legalización del Partido Comunista: «En Semana Santa legalizaron el Partido. Lo pasé muy mal durante aquellos dos meses anteriores de clandestinidad» (Lindo, 2020, p. 123).

Pero ese retrato de generaciones anteriores implicaba una toma de decisión: narrar el pasado con las palabras de entonces o emplear las de ahora. La escritora lo tuvo claro, y aunque en un sentido lingüístico no sintió que se estuviera censurando, sí amoldó su lenguaje para narrar lo que sus padres podían pensar en unos años donde no existía la corrección política (Mitre, 2020). Uno de los grandes méritos de *A corazón abierto* es que traza «un fidedigno fresco» de los años de posguerra y dictadura porque se desmarca de una tradición literaria que ha ignorado la experiencia de quienes, en esta época histórica, no se exiliaron y permanecieron en la España que se sumió en la dictadura; una literatura que «ha falseado la imagen y el perfil psicológico de las generaciones que vivieron dos experiencias traumáticas» especialmente de quienes, como la familia de Elvira Lindo, «centraron todas sus energías en sobrevivir: en el trabajo, en levantar el país y en sacar adelante a sus familias» (Ezkerra, 2020).

Fue una generación a la que, explica Ezkerra (2020), se le atribuyó indiscriminadamente un «sesgo ideológico» que quizá no existió porque la libertad ideológica no estaba presente en la vida de los españoles, por lo que carece de cierto sentido que se haya creado sobre esta generación el mito de que fueron detractores de «la conciencia progresista». Es un error que estriba en que se les ha observado con los parámetros actuales y se ha dado por sentado que fueron hombres y mujeres marcados por «el rechazo o el respeto a las reivindicaciones feministas, a la homosexualidad, a la realización personal del individuo», etc. (Ezkerra, 2020).

¹⁶⁹ El *Consultorio de la Mujer Elena Francis* estuvo vigente la friolera de casi cuarenta años, desde 1947 hasta 1984. Este consultorio nació en Radio Barcelona, cuyos guiones eran escritos al principio por Ángela Castells para vender productos de estética del Instituto de Belleza Francis. El consultorio ganó una gran popularidad gracias al personaje ficticio de Elena Francis, en el que respondía a las inquietudes de sus oyentes. Estos problemas giraban en torno a la belleza, el amor, la vida profesional, la puericultura o la moral, todos ellos desde la perspectiva del discurso nacional-católico (Pérez Martínez, 2016, p. 47). La voz de Elena Francis era, realmente, la de Maruja Fernández, quien respondía cartas «de españolas desesperadas, en general por cuestiones íntimas que la sociedad cerrada e intransigente de entonces, penalizaba» (Granados Goya, 2001, p. 67). Difundía el papel de la mujer limitado a la resignación, la vida religiosa y la sumisión a la masculinidad dominante y en muchas ocasiones violenta y agresiva (Pérez Martínez, 2016, p. 48). Sin embargo, para decepción de muchas oyentes, el autor verdadero de los guiones del consultorio era el periodista de RNE Juan Soto Viñolo, un secreto que fue guardado hasta la desaparición del programa en 1984 (Granados Goya, 2001, p. 67).

Si a ello le sumamos, como explica Lindo, que durante la Transición, los grandes reivindicados fueron los exiliados republicanos, entendemos que la autora quisiera con *A corazón abierto* llevar a cabo «un acto de justicia» con los que se quedaron en un país destruido y «darles a sus vidas el valor que tenían» (Ortiz, 2020). De este modo, el retrato de esta época cobra tintes de «radiografía» de una generación sin quedarse en la superficie, pues en ese nivel rápidamente se calificarían de machistas las actitudes de su padre y el comportamiento de su madre sería tildado de dócil o sumiso (Ramírez, 2020). No solo lo expresa en entrevistas o en paratextos, sino que también lo manifiesta la voz narrativa, para quien los niños que, como su padre, hubieron de acallar el ruido del miedo que les robó la infancia, merecen el reconocimiento que se les ha negado en pos de dar todo el mérito a los exiliados:

Esta compasión que él no quiere provocar y que yo siento proviene de una idea que hace tiempo me ronda. Yo, que tantas veces he escuchado, escrito y venerado las historias del exilio español, que compadecí a los que tuvieron que irse, a los que hubieron de forjarse una nueva vida lejos de su tierra y fueron desposeídos de lo que era suyo, veo ahora en él a uno de los desgraciados que hubieron de quedarse, olvidar el trauma de la guerra que marcó su niñez y sacar adelante un país de mierda. El escaso victimismo de una generación que concentró toda su energía en no pasar necesidad, prosperar y procrear ha hecho que jamás se contemplara una reparación, que ni tan siquiera sus hijos prestáramos demasiada atención a lo que muy de vez en cuando nos contaban, más como una peripecia que como una desgracia. (Lindo, 2020, pp. 36-37)

Así, Marta Maldonado (2020) sostiene que *A corazón abierto* podría ser una historia generacional porque «la historia de su familia es reflejo del devenir de España, de la posguerra a la explosión de la siguiente generación, entregada a la política y a la diversión a partes iguales», a la que pertenece Elvira Lindo y el resto de escritores, cuyas edades oscilan entre los cuarenta y cinco y los sesenta años, que están narrando relatos familiares que comparten «un evidente componente generacional» (Ailouit, 2020).

Esta novela se convierte en un decidido homenaje a la generación de los niños de la guerra que cobra una importancia radical en el momento de su publicación, pues en el estallido de la pandemia por coronavirus, la enfermedad se estaba cobrando la vida de miles de ancianos que pertenecieron a ella, por lo que la crítica ha advertido, como si de una coincidencia mágica se tratara, que *A corazón abierto* «ha reivindicado y servido de homenaje a esa generación tan castigada hoy por la pandemia» (Fernández Abad, 2020).

Segunda parte

La crítica literaria de Elvira Lindo

Elvira Lindo, crítica literaria

1. Algunos rasgos de su producción crítica

En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1982), Carmen Martín Gaité hablaba de la necesidad de contar con una figura con quien compartir la creación propia y calmar una preocupación comunicativa derivada del solitario oficio de la escritura. A eso se suma, en el caso de la escritora salmantina, el deseo de mantener un diálogo no sólo con su público lector, sino también con los creadores de las obras literarias que caen en sus manos. En los *Cuadernos de todo* (2002), lo expresaba así bajo el preciso título de «Crítica de libros»:

Mis cuadernos de todo surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía, o sea convertir aquella conversación en sordina en algo que realmente se produjera. Los libros te disparan a pensar. Debían tener hojas en blanco entre medias para que el diálogo se hiciera más vivo. (Martín Gaité, 2002, p. 264)¹⁷⁰

Y es que el concepto de *interlocutor* podría aplicarse no sólo a la figura del lector que recibirá la creación literaria, sino también al autor cuya obra se está reseñando en un texto crítico donde, de algún modo, se recrea una suerte de conversación que no tuvo por qué existir en la vida real. Estas reflexiones de Martín Gaité son un espejo en el que cualquier escritor podría verse reflejado si, como ella, encuentra sosiego en el ejercicio de la crítica literaria. El escritor o la escritora podrían hallar ahí un posible interlocutor con quien compartir la experiencia vivida y/o leída, una figura con quien entablar una conversación sobre aquellas obras que han formado parte de su educación sentimental, o sobre lecturas recientes que hayan podido invitarle al replanteamiento de cuestiones de cualquier índole.

Desde sus inicios en la radio, Elvira Lindo sabe de la importancia que tiene esta figura, en ocasiones incorpórea, que da sentido al acto de la comunicación. Lindo se ha comunicado con sus lectores en programas de radio, a través de sus novelas, sus guiones de cine o sus artículos de opinión, en los que ha compartido semanalmente una visión del mundo en forma de crónica política o social. Pero la escritora madrileña también ha conversado con sus interlocutores sobre su amplio bagaje lector. Han sido múltiples los mecanismos mediante los cuales ha revelado la importancia que cierta novela, escritora, poeta o artista, ha tenido en su formación personal y profesional. Desde guiños en su obra literaria hasta, de manera más explícita, ensayos o críticas literarias que ha publicado en

¹⁷⁰ Hemos recogido esta cita de Martín Gaité de la página 382 de la tesis doctoral de Mónica Fuentes del Río, titulada *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica funcional. Un modelo comunicativo*, defendida en 2016 en la Universidad Complutense de Madrid.

numerosos formatos. Pero antes de exponer de manera pormenorizada los rasgos principales de la obra crítica y ensayística de Lindo, veamos a qué se refiere la denominación de crítico literario.

El catedrático de Literatura y crítico literario Germán Gullón escribió en 2008 un ensayo titulado *Una venus mutilada: la crítica literaria en la España actual*. En dicha obra, Gullón analiza minuciosamente el papel que desempeña, no la literatura, sino la crítica literaria en el mercado editorial. Casi al final del ensayo define de manera muy acertada la figura en ocasiones desconocida del crítico literario:

El crítico es, en esencia, 1) un lector avezado, susceptible de dejarse cautivar por un lenguaje elaborado y denso de resonancias, capaz de transmitir con fuerza intelectual, moral o simplemente de hondor humano, un tema y/o una trama, la forma de una obra, representada por medio de unos personajes y situada en un determinado lugar imaginado o real. Un segundo requisito pide que el crítico 2) sea una persona informada, que lleve a sus espaldas la lectura de una biblioteca entera, de ensayo, de poesía, de narrativa, de teatro, y que sienta sed al considerar cuanto le queda por beber en los anchurosos ríos de la literatura universal. El tercero es 3) que entienda de invención, de literatura y que guste de las artes, desde las clásicas como la pintura y la música hasta las recientes, como las artes gráficas y digitales. (Gullón, 2008, pp. 129-130)

No será necesario insistir de manera apresurada en qué rasgos descritos por Gullón coincide la trayectoria profesional de Elvira Lindo. Iremos descubriendo a lo largo de los siguientes capítulos que a lo largo de su amplia carrera, en su faceta como crítica literaria, Lindo ha sido capaz de sumergirse en personajes de la literatura universal que la han acompañado durante toda su vida. Ha demostrado todo un bagaje cultural sobre obras de cualquier género literario y, por supuesto y por encima de cualquier obstáculo, ha manifestado que su verdadera vocación, más allá de etiquetas que la pudieran reducir a un determinado género, es la escritura.

De este modo, analizaremos en páginas posteriores una extensa selección de la obra crítico-ensayística de Elvira Lindo donde reseña títulos de escritoras, aunque también artistas de otros ámbitos, de diversas partes del mundo, incluso de personajes femeninos creados por consagrados escritores varones. Estas figuras, casi siempre en los márgenes del canon literario, invisibles y fantasmales, son las principales protagonistas de sus textos críticos.

Y es que la definición que Isabel Navas Ocaña propone sobre el ejercicio de la crítica literaria en su artículo «Las escritoras del 27 y los cometas» (2009a) puede aplicarse por supuesto a la función que desempeña tanto Elvira Lindo como cualquier crítico o crítica que se preocupe por desenterrar del olvido a las silenciadas: «Porque perseguir fantasmas, y perseguirlos con auténtico denuedo, con vocación casi policíaca, quizás sea una buena definición de la crítica literaria» (Navas Ocaña, 2009a, p. 241). Si bien Navas se refiere a las escritoras de la generación del 27 que con tanto empeño han rastreado las críticas académicas, la misión de Elvira Lindo, desde una posición alejada de la teoría y cercana al carácter divulgativo y periodístico, es similar. Ambas indagan en la obra de aquellas mujeres que no son conocidas o merecieron más visibilidad.

Gran parte del corpus ha sido publicado en prensa, por lo que tanto sus artículos de periódico dedicados a la reseña literaria como sus ensayos propiamente literarios comparten la característica estilística de la denominada crítica periodística, en la que confluyen otras modalidades críticas; hablamos de la crítica impresionista, que en algunos casos incorpora rasgos de la crítica biográfica, y la crítica feminista.

Lejos de ofrecer un recorrido historiográfico con el que delimitar el inicio de este género, sí sería pertinente señalar que ya en el Romanticismo existían escritores que publicaban en prensa sus textos críticos sobre las novedades literarias de la época. Pere Ballart y Jordi Julià (2019) consideran que una figura destacada del siglo XIX fue el poeta Joan Maragall. Por su parte, María Pilar Celma (2014) explica que muy probablemente fuera durante el Modernismo cuando esta modalidad de textos crítico experimentara un auge que en la actualidad sigue vigente en escritores contemporáneos. Si por algo se caracteriza la crítica literaria periodística es por «proceder como si se tratase de dar pinceladas sueltas, es decir, apuntar una serie de datos sin desarrollarlos, sin fundamentarlos, etc.», lo cual tiene como resultado unos textos poco profundos, en sintonía con los rasgos «inherentes al género periodístico: la inmediatez, la brevedad» (Navas Ocaña, 1997a, pp. 62-63).

Sobre esta cuestión escribe Elvira Lindo en «A viva voz», el capítulo introductorio de su libro *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018), del que más adelante hablaremos. La escritora reconoce que los textos críticos que conforman su libro poseen estas características porque gran parte de ellos fueron publicados en prensa:

Gran parte de lo que escribe una cronista pertenece al tiempo presente, se refiere a asuntos concretos que preocupan y ocupan las conversaciones de la gente en los días en los que aparece la crónica; a su vez, esos escritos están inevitablemente determinados por el sentir colectivo del momento y por el estado de ánimo de quien interpreta lo que ocurre. Por tanto, cuando surge la idea de recuperar algo de aquello que se escribió al dictado de lo que marcaba la actualidad cabe pensar si no habrán quedado pasados de fecha esos textos y si su interés se habrá esfumado. Con el propósito de que eso no ocurriera, mi editora, Elena Ramírez, y yo hemos sido estrictas eligiendo una serie de crónicas y ensayos que gozaran de eso que se llama intemporalidad. (Lindo, 2018, p. 13)

Pero si volvemos al poeta Joan Maragall, los autores puntualizan que el rasgo «más inmediato de sus escritos periodísticos en relación con la materia es el ejercicio de una crítica de corte impresionista» en la cual el crítico adopta una «actitud defensora siempre de las respuestas espontáneas y sentimentales y por ello mismo contraria por igual a la abstracción excesiva y a cualquier atisbo de artificio o prefabricación» (Ballart y Julià, 2019).

Hablamos, por tanto, de un tipo de crítica literaria publicada en prensa que, a su vez, comparte características estilísticas con la crítica impresionista, muy practicada también durante el Modernismo, y durante las primeras décadas del siglo XX, explica Isabel Navas (1999, p. 367), se produjo una ingente cantidad de críticas literarias mayoritariamente periodísticas que, de algún modo, sigue teniendo cabida en los suplementos literarios de cualquier periódico aunque contara con sus detractores¹⁷¹.

Pero la crítica periodística no sólo incorpora rasgos de la crítica impresionista, sino que, como advierte, Pilar Celma en el caso de la crítica del Modernismo, el crítico

¹⁷¹ Para Luis Cernuda el modelo de crítica literaria del Modernismo era un ejemplo de texto crítico que él no defendía. Lo explica Patricia Trujillo Montón en su tesis doctoral de 2014. Según la autora, Cernuda rechazaba la práctica crítica de sus predecesores y de algunos contemporáneos, al estilo de Eliot, quien renegó de los críticos ingleses de finales del siglo XIX (se ve claramente en el ensayo «The Perfect Critic» de 1920). Eliot decía que la crítica literaria sólo había seguido dos caminos: uno puramente científico y otro «impresionista o estético» (impulsado por «Walter Pater, Algernon Charles Swinborne y Arthur Symons»), una crítica que «se concentra en las sensaciones del crítico. Por eso no cumple con el cometido de hacer que el lector vuelva a la obra de arte con elementos que le permitan un disfrute más consciente de la misma» (Trujillo, 2014, pp. 34-35).

podía pasar desde la reseña de los aspectos intrínsecos a la obra, a otros asuntos externos «como la biografía o la personalidad del autor, siempre en relación a la obra concreta y con el fin de facilitar su comprensión» desligándose de actitudes ideológicas y emitiendo «críticas constructivas» (Celma, 2014, p. 120).

No obstante, si profundizamos en los rasgos de la crítica periodística-interpretativa y biográfica, Pilar Celma (2014) señala que suele ser llevada a cabo por un escritor. Y éste por medio de su propio estilo literario puede llegar a reelaborar la obra reseñada. Lo explica Celma de manera muy clara:

[...] es casi siempre un escritor que utiliza la obra de otro escritor para, a partir de las sugerencias que éste le brinda, hacer una valoración de la misma y, en ocasiones, una recreación literaria de temas, ambientes o cualquier otro componente de la obra original; o, simplemente, la utiliza como punto de partida para hacer una reflexión estética de carácter general. (Celma, 2014, p. 115)

A través de estos textos críticos el lector puede «conocer la concepción estética tanto del autor reseñado como del crítico» (Celma, 2014, p. 109), ya que cuando éste es a su vez escritor también «siempre hay una voluntad de estilo en su texto, una voluntad de recreación literaria» (Celma, 2014, pp. 124-125). En definitiva, el resultado obtenido de la crítica periodística es, en palabras de Ricardo Senabre (1996, p. 33), algo «sintético y valorativo». Pero, además, a diferencia de la crítica académica, que «ayuda a profundizar en la interpretación de los textos y a enriquecer nuestro conocimiento», la crítica periodística cumple con la función de orientar al lector y llevar a cabo su «misión de filtro razonador» (Senabre, 1996, p. 33).

Los textos críticos de Elvira Lindo reflejan las impresiones de la escritora durante y tras la lectura, y no hay una sola crítica en la que relegue a un segundo plano la presencia de la autora, en cuya vida rastreará la información que le permita conectarla con los temas o los personajes de la obra reseñada. Pero, sobre todo, los textos de Elvira Lindo, además de inmediatos y directos, impresionistas y biográficos, se alejan intencionadamente del lenguaje académico. Y, por supuesto, esa voluntad antiteórica determina su vertiente crítica feminista.

No hay alusiones directas a Kate Millet (1970) o Elaine Showalter (1977) como ejemplo de la crítica académica feminista. Sin embargo, sí toma conceptos clave como el *género*, otros conceptos de la crítica postcolonial como la *raza*, o metodologías como el estudio de las imágenes de mujeres en las obras, el acercamiento a las autoras con el fin de darles visibilidad y el análisis de las circunstancias socioculturales en las que las obras criticadas se ven envueltas, sobre todo en lo que a la educación de las mujeres se refiere o incluso el hincapié que da a problemáticas como la violencia sexual.

Por todos estos motivos, la crítica literaria de obras escritas por mujeres que Elvira Lindo ha ido reseñando en los últimos años podría compartir algunos rasgos de esta vertiente de la crítica literaria, pues también halla cabida la representación de lo femenino en la literatura de escritores canónicos. Eso sí, estos textos no están abordados desde una perspectiva académica, sino creativa, reflexiva y personal. Veamos más detenidamente cuál ha sido el devenir de la crítica literaria feminista y cómo justificamos la inclusión de los textos de Lindo en este marbete.

Como sostiene Toril Moi (1995), la crítica feminista tiene la finalidad de servir como discurso político en pos de un cambio que consiga trasvasarse desde la esfera político-social a la cultura:

Al igual que cualquier otra crítica radical, la crítica feminista puede ser interpretada como producto de una lucha orientada prioritariamente hacia un cambio político y social; su

cometido específico dentro de ella se convierte en un intento de extender dicha acción política general al dominio de la cultural. (p. 36)

Blas Sánchez Dueñas explica en su libro *Literatura y feminismo* publicado en 2009 cuál es, de este modo, el fin último de la crítica feminista:

[...] la crítica feminista en general se complace en articular un sistema propio y no contaminado por la tradición crítico-cultural patriarcal. Para ello reivindica procesos de teorización y una receptibilidad plural y heterogénea que rechacen cánones y normativas prefijadas o sistemas predefinidos. Con ello se tratan de posibilitar cauces interpretativos en libertad y de abogar por un total aperturismo teórico-crítico y pragmático (a)sistemático, libre, instintivo, creativo e imaginativo tal y como afirma Judith Fetterley cuando subraya que la crítica feminista se caracteriza –o se debe significar– por una resistencia a la codificación y una negativa a que se establezcan sus parámetros prematuramente. (Sánchez Dueñas, 2009, p. 115)

Y en este sentido, la crítica literaria feminista es una de las orientaciones que Toril Moi (1995, p. 37) considera necesarias, junto con la lucha política que busque un cambio institucional, para que el desarrollo eficiente de la crítica feminista. De hecho, sigue Moi, el problema de la crítica feminista ha sido incluir en su discurso político la tradicional «buena crítica literaria» (1999, p. 37), es decir, la crítica delimitada por los «varones burgueses de raza blanca» a los que muy dudablemente les convenciera una crítica literaria feminista. Por ello, explica Moi, esta modalidad crítica contempló dos posibles alternativas:

[...] o tratar de reformar aquellos criterios desde el interior de la institución académica, elaborando un discurso crítico moderado que consiguiera mantener su feminismo sin contradecir excesivamente a la clase académica, o escribir fuera de los criterios académicos, considerándolos reaccionarios y de poca importancia para su trabajo. (Moi, 1995, p. 37)

Y aunque la mayoría de críticas literarias que querían poner en práctica un análisis en clave feminista pertenecían al ámbito universitario, Kate Millet «consiguió llenar el vacío existente entre la crítica institucional y la no institucional» con su obra *Política Sexual* (1970) (Moi, 1995, p. 37).

Los años 70 en Estados Unidos asentaron el punto de partida de la crítica feminista occidental, especialmente con dos hitos: La *Modern Language Association*, la Comisión del Estatus de las Mujeres, celebradas en 1970 y el foro de debate en que Adrienne Rich pronunció su ensayo «When we Dead Awaken: Writing as Re-Vision» en 1972, publicado en la revista *College English* (Borràs, 2000, p. 20).

Y a finales de la década, en 1979, Rich plasmaba en su obra *On Lies, Secrets, Silence: Selected Prose 1966-1978*¹⁷² –editada en español en 1983 con el título *Sobre mentiras, secretos y silencios*– las claves principales de la ya consolidada crítica literaria feminista:

Una crítica feminista y radical de la literatura debería primero analizar el texto como una clave del modo en que vivimos, de la manera en que se nos ha guiado a imaginarnos a nosotras mismas, de cómo nuestro lenguaje nos ha aprisionado y liberado al mismo tiempo, de cómo el acto mismo de nombrar ha sido una prerrogativa masculina y cómo nosotras podemos ver y nombrar –o sea vivir– de nuevo. (como se citó en González Barrantes, 2017)

¹⁷² Su primera edición fue publicada bajo el sello de la editorial neoyorquina Norton. En nuestro caso, citamos y recurrimos a la edición española, publicada por la editorial barcelonesa Icaria en 1983.

Kate Millet en *Política sexual* (1970) consideró que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para comprender la obra literaria. La estrategia para llevarlo a cabo sería leyendo la obra «a contrapelo», defendiendo el derecho del lector a adoptar su propia perspectiva (Moi, 1995, p. 38). La crítica literaria de Elvira Lindo comparte estos presupuestos. Considera el estudio de la mujer como resultado de un constructo cultural, como podemos ver en el prólogo a *Americanah*, donde se conjuga el análisis del concepto género y raza; en el prólogo a *El regreso de las modernas* o *Concha Méndez, poemas elegidos*, donde menciona el peso de la educación burguesa que se cernía sobre las mujeres de la modernidad española. Incluso podemos ver este guiño al constructo social y cultural en los dos diarios estudiados sobre el exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, donde incidirá en problemáticas de género como la violencia médica y la violencia sexual.

Por un lado, en el ámbito norteamericano, dos años antes de la publicación de *Política sexual* (1970), Mary Ellman publicó *Thinking About Women* (1968). En esta obra tomó como fuente de inspiración las imágenes de mujeres en la literatura de autores canónicos a fin de demostrar la naturaleza ilógica y lúdica de este modelo de pensamiento sexual que define como analogía sexual, entendido como una manera de comprender todos los puntos de vista de nuestra diferencia sexual original y clasificar nuestra experiencia por medio de analogías sexuales (Moi, 1995, pp. 44-45).

En esta línea, Elaine Showalter sostuvo en *A Literature of their Own* (1977) que la crítica feminista era, por tanto, la que se encargaba de analizar las obras escritas por hombres, mientras que la ginocrítica estudiaba la historia, los géneros, temas y estructuras de la narrativa escrita por mujeres (Moi, 1995, pp. 85-86).

Por otro lado, en el debate feminista francés de los setenta, Hélène Cixous introdujo en 1975, en su ensayo *La risa de la medusa*¹⁷³ –publicado en español en 1995– el concepto de *escritura femenina*, un tipo de lenguaje que luchaba contra la lógica falocéntrica y rompía con las oposiciones binarias (Moi, 1995, p. 115).

La obra de Toril Moi evidencia las dos posiciones teóricas del feminismo angloamericano y el francés. Podemos sintetizar este debate en la siguiente cita de Blas Sánchez sobre el estudio de Moi:

Toril Moi estructura su estudio sobre la base de las dos principales corrientes de pensamiento, investigación y estudio en torno a la dialéctica literatura/feminismo, que no son otras que la crítica feminista angloamericana y las teorías literarias francesas: escuelas diferenciadas en sus componentes marxistas, textuales, opresivos y expresivos por lo que respecta a los caracteres más notables de la crítica angloamericana y sus parámetros psicoanalíticos, lingüísticos, represivos o deconstructivistas, prioritarios en los análisis de la crítica francesa; si bien, tanto una como otra tienen en común la lucha por el rescate y la prospección de todos aquellos elementos genérico-textuales solapados por la cultura misógina patriarcal o definidores de un inexplorado orden ideológico, dialéctico y simbólico recreado en las creaciones femeninas. (Sánchez Dueñas, 2009, p. 115)

Aunque estos textos de Elvira Lindo no están producidos desde el ámbito académico, sino que son parte de su obra creativa por el tono reflexivo y personal que adoptan,

¹⁷³ La versión original de este ensayo, cuyo título responde a «Le Rire de la Méduse» fue publicado en 1975 en las páginas 39-54 del número 61 de la revista *L'Arc*. Dos décadas después, la editorial barcelonesa Antròpous lo editó en español. Dicha edición es a la que hemos recurrido.

no estaría de más considerar que puede responder a la crítica literaria que Elaine Showalter (1977) denominó *ginocrítica* por el énfasis dado a los contextos, las imágenes femeninas en las obras escritas por mujeres, la visibilidad a las escritoras y la atención a las problemáticas que tienen que ver con el género. Y aunque no referencie Lindo a autoras fundamentales de los estudios literarios feministas en sus textos, sí menciona explícitamente en dos ocasiones –en los textos que tienen que ver con la recuperación de las escritoras de la Edad de Plata– la deuda que profesa hacia la militancia feminista, por una parte, y hacia el feminismo académico, por otra parte.

En España, Mar de Fontcuberta escribió su tesis doctoral *La ginocrítica* (1983). Se convirtió en pionera dentro del discurso feminista español por el empleo del término como sinónimo de estudios literarios feministas en general y por delimitar los parámetros de estudio: «imágenes de mujeres en la literatura masculina, cuestionamiento de la enseñanza tradicional de la literatura, nuevos parámetros para analizar la historia literaria, y estudio de las escritoras» (Navas Ocaña, 2009b, pp. 18-19).

Las imágenes de mujeres que ofrece Lindo de los personajes femeninos de las obras estudiadas son descritas en términos de heroicidad. Esto no quiere decir que esa voluntad de la escritora madrileña siga a pies juntillas las reivindicaciones que hizo Patricia Stubbs, quien consideraba que una buena novela feminista debía ofrecer imágenes de mujeres fuertes con las que la lectora pudiera identificarse (Moi, 1995, p. 19). Todo lo contrario, Lindo alaba las contradicciones de estos personajes, los observa con una mirada limpia de dogmas y exalta las problemáticas y dificultades que atraviesan. Podemos verlo en la atención tan significativa que dará a las relaciones materno-filiales, donde se contrapondrán dos modelos de mujer opuestos, o a cuestiones como la amistad entre mujeres, descrita en términos de camaradería.

Por supuesto se detendrá en el retrato de las autoras de estas obras y, además, reivindicará que se cubran las ausencias que existen en la historia de la literatura. Resaltará sus cualidades estilísticas como la sencillez para abordar un asunto complejo y la precisión del vocabulario, características que todas las autoras que reseña comparten y que, a su vez, coinciden con el estilo narrativo de Lindo. Operan estas mujeres, en muchos casos, como espejos en los que Lindo se ve reflejada. Contradiendo las opiniones que restan importancia a la crítica literaria feminista por detenerse más en temáticas que en cuestiones meramente literarias (Domínguez Caparrós, 2004, p. 438), Elvira Lindo dará peso también a las tramas y los espacios en los que se desarrollan las obras de ficción reseñadas.

En los textos críticos de Lindo podemos encontrar un guiño a la corriente feminista francesa, es decir, la perspectiva antes mencionada, con Cixous a la cabeza, que defendía la existencia de un lenguaje femenino como espacio de resistencia a la lógica falocéntrica. La existencia de este estilo femenino ha sido criticado por muchas escritoras contemporáneas, como es el caso de Soledad Puértolas, Rosa Montero o Almudena Grandes. Como explica Navas Ocaña (2009), Lucía Etxebarría es la única que, a diferencia de las anteriores, defiende este concepto. Por lo general, las escritoras españolas contemporáneas comparten un rechazo hacia el concepto de literatura femenina porque implica la reclusión de las escritoras en un gueto (pp. 46-48). Soledad Puértolas, por su parte, lo considera una creación de la crítica masculina a fin de discriminar a las mujeres e infravalorar sus obras (Navas Ocaña, 1997b, p. 292).

Isabel Navas recoge en su obra *La literatura española y la crítica feminista* (2009), las palabras que la escritora Marta Sanz escribió sobre una suerte de actitud esquizoide

por parte de las escritoras españolas en «El falsete de la soprano»¹⁷⁴ publicado en 2003 para la monografía colectiva *En sus propias palabras: escritoras ante el mercado literario* que editó Christine Henseler. Veámoslo en palabras de Isabel Navas:

Marta Sanz ha descrito con acierto lo que podría parecer un contrasentido o una especie de «esquizofrenia», muy frecuente en las escritoras contemporáneas, que se niegan a ser clasificadas bajo el marbete de «literatura femenina» y, sin embargo, hacen guiños más que evidentes a su condición de mujeres optando a menudo por personajes femeninos o accediendo a tomar parte en antologías de mujeres, etc. (Navas Ocaña, 2009b, p. 44)

Pues bien, en una entrevista que Elvira Lindo concedió para el medio de comunicación TCM España el 9 de marzo de 2015, en la que hablaba sobre los referentes femeninos del cine, reflexionó sobre la existencia del lenguaje femenino. Explicaba que desconocía si el lector cuando lee un libro suyo notaba que había sido escrito por una mujer o no. No obstante, ella asegura que no quiere ocultar que es una mujer cuando escribe y reconoce al mismo tiempo que existen escritores varones que tienen una mirada más cercana a la mirada de la mujer (TCM, 2015).

Además, en el prólogo que escribe para *El valor de la memoria* de Mercedes Núñez Targa (2016) alaba la feminidad de su expresión y reivindica su valía como un lenguaje literario preciso y emotivo que supera en ocasiones al de muchos escritores varones. Lo explica así en esta cita, aunque lo veremos más detalladamente en el análisis del prólogo: «Tiene el talento Mercedes, con una astucia literaria que ya quisieran muchos escritores. [...] Tiene su voz una cualidad tan femenina que emociona, posee la valentía propia de aquellas heroínas a las que tantos ignorantes han considerado personajes secundarios» (Lindo, 2016a, pp. 8-9).

La particularidad de estos textos críticos reside en que son antitéoricos, y ese alejamiento propicia la divagación de la autora en asuntos como la supuesta muerte de la novela ante el auge de las escrituras del yo, la reflexión sobre la situación política estadounidense ante el ascenso de la política reaccionaria de Trump o la comparación entre la situación del escritor español y del estadounidense, dos cuestiones que salen a relucir en una conversación que mantiene con una de las autoras reseñadas, charla que además aparece narrada en la crítica.

Hasta aquí nuestro intento por elaborar una síntesis de los rasgos principales de su obra crítica y ensayística. Pero será en las páginas que restan esta parte de nuestra tesis doctoral donde podamos ver con mayor profundidad y atención cómo la influencia de la crítica periodística, del impresionismo y el biografismo, así como de algunas metodologías de la crítica feminista, se traslucen en la manera en que Elvira Lindo ha creado sus textos críticos.

2. Nuestra selección de textos críticos y ensayísticos

Es necesario aclarar, previo al inicio de este capítulo, que la obra crítica y ensayística de Elvira Lindo no se limita a los títulos aquí recogidos. Nuestra línea de investigación

¹⁷⁴ Isabel Navas recupera en su monografía la cita textual de Marta Sanz sobre la cuestión de la «esquizofrenia» de las escritoras. Así lo explica Sanz: «Mientras las escritoras nos resistimos a ser recluidas en ghettos editoriales, exhibiendo una postura un poco esquizofrénica que consiste en rechazar de plano el marbete “literatura femenina” y, al mismo tiempo, aprovecharnos de los paquetes promocionales y antológicos de esa misma “literatura femenina”, mientras las escritoras mantenemos el tipo como podemos» (como se citó en Navas Ocaña, 2009b, p. 44).

exige una selección meticulosa en estrecha relación con el tema de estudio. Elvira Lindo ha reseñado obras tanto de escritores como de escritoras¹⁷⁵, sin embargo, hemos optado por una gran parte de su producción crítica que es susceptible al análisis discursivo desde los parámetros de la teoría y crítica feminista. Bien sea porque, por un lado, se centra en la visibilidad de las escritoras, y la manera en que representan la maternidad, las relaciones maternofiliales, la sexualidad femenina o, de otro lado, analiza la construcción de personajes femeninos creados por escritores.

Nuestra idea preliminar era estudiar desde la perspectiva de la crítica literaria feminista el libro *30 maneras de quitarse el sombrero*¹⁷⁶ que la editorial Seix Barral editó y publicó a finales de 2018. El punto de partida era cuanto menos interesante: un homenaje ya en el título a las mujeres de la generación del 27, en su interior veintinueve retratos femeninos y un autorretrato de la propia Elvira Lindo en el que repasa su trayectoria profesional y literaria a modo de cierre de espectáculo¹⁷⁷. Sin embargo, en el capítulo introductorio, titulado «A viva voz», Lindo revela la naturaleza primigenia de los textos: «Hay en este volumen algunas columnas del periódico, pero también textos que nunca han sido publicados porque fueron escritos para ser leídos ante un público» (Lindo, 2018a, p. 13).

De manera inevitable, esta confesión nos llevó a indagar sobre la primera aparición que tuvieron algunos de ellos y con motivo de qué efeméride o suceso de actualidad los escribió. Desde ese momento, consideramos que debíamos bucear en la red para encontrar más textos críticos y ensayísticos que no fueron incluidos en *30 maneras*.

Los veintinueve capítulos del libro responden a veintinueve retratos de escritoras, actrices, músicas, fotógrafas, profesoras universitarias y personajes literarios femeninos. No obstante, son un total de treinta y dos los textos que Lindo ha empleado en la confección de su libro de ensayos, ya que en algunos casos se fusionan dos textos¹⁷⁸: crítica periodística con crítica periodística, o ensayo con crítica periodística, incluso.

Veinticinco de ellos son, en efecto, críticas periodísticas que han sido publicadas en *El País* desde 1998 –fecha de la que data la primera crítica sobre la poeta Gloria Fuertes–. Estos textos han aparecido tanto en su sección *Don de gentes* como en *Babelia* o *El País Semanal*. Un total de cuatro capítulos son ensayos inéditos, escritos en algunos casos para ser pronunciados a viva voz o para la creación de este libro. Y por último encontramos dos capítulos que ya fueron publicados a modo de prólogo de sendas obras escritas por narradoras estadounidenses junto con un ensayo sobre parte de la obra galdosiana que vio la luz en la *Revista de Occidente*.

Localizado el origen de la mayor parte del corpus que conforma *30 maneras*, encontramos tres críticas periodísticas más dedicadas a novelas escritas por mujeres y seis prólogos a diarios, ensayos, poemarios y novelas de escritoras de diversas nacionalidades. Con ello hemos podido revelar que sobre dos escritoras que aparecen en *30 maneras*

¹⁷⁵ En *El País*, Elvira Lindo ha escrito la crítica periodística del libro de relatos *Hace tiempo que vengo al taller y no sé a lo que vengo* de Jorge de Cascante, en 2019, o sobre los cuentos de los hermanos Grimm en una crítica de 2017 titulada «Cuentos para niños morbosos», entre otras. Pero también Lindo prologó *El extraño viaje* de Ovidio Parades, en 2010, un libro donde confluye la narrativa, la autobiografía y la columna de opinión. También escribió el prólogo de las novelas testimoniales *Un profesor se despide*, de Ricardo Fernández Aguilà en 2017, y *La lectora ciega* de Paqui Ayllón, de 2018. También ha prologado la reedición de 2010 de la biografía *¡Harpo habla!* de Harpo Marx (el prólogo está disponible en la página web de Lindo: <http://www.elviralindo.com/blog/textos-literarios-2/harpo-hablo/>) e incluso el cuaderno de viaje *Nepal* de Enrique Flores, publicado en 2016.

¹⁷⁶ En adelante, *30 maneras*.

¹⁷⁷ Este texto será estudiado en la parte correspondiente a los textos autobiográficos de la autora.

¹⁷⁸ Tristana, Patricia Highsmith o Vivian Gornick.

Lindo también escribió prólogos que quedaron fuera de la selección del libro¹⁷⁹ por lo que, a lo largo de esta parte de la tesis, conjugaremos los textos de diferente naturaleza dedicados a una misma escritora.

Con todo, en lo que se refiere a los capítulos de *30 maneras* tan sólo señalaremos los medios en que originalmente fueron publicados, por lo que no alteraremos el número de muestras, incluso en los casos en que hayan sido reescritos a partir de dos textos. A esos veintinueve ensayos se sumarán tres críticas periodísticas y seis prólogos, dando lugar a un total de treinta y ocho muestras que conforman nuestro corpus de la producción crítica y ensayística de Elvira Lindo sobre mujeres y literatura.

2.1. La recepción de la crítica literaria de Elvira Lindo

Las *30 maneras* de Elvira Lindo recogen un compendio de ensayos, prólogos y críticas periodísticas. Sobre este libro, publicado por Seix Barral en 2018, la escritora defiende una unidad literaria que radica en la importancia que otorga a cuestiones comunes a todos los perfiles retratados, como la atención a la infancia de la protagonista de cada texto. A lo largo de sus páginas Lindo retrata a veintinueve mujeres que han influido en su vida y en su obra, y la última, la mujer número treinta, es ella misma en su «Autorretrato. Una mujer inconveniente».

Son escritoras, artistas, personajes ficticios como Tristana de Benito Pérez Galdós o Pippi Langstrump de Astrid Lindgren, que han influido sobre Elvira Lindo en su manera de afrontar la vida, en su forma de escribir y de defender sus ideas por inconvenientes que resultaran en ocasiones. Al mismo tiempo que recorremos la vida de estas mujeres, asistimos a un viaje por distintos países. En el estudio de este libro visitaremos lugares de España, de Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, Irlanda, Suecia, Alemania, República Checa y Nigeria. Esto es demostración, sin duda, de la universalidad con la que Elvira Lindo caracteriza a la buena literatura que pese a ubicarse en escenarios principalmente locales, en algunos casos, trascienden a la categoría de universal. En suma, en los veintinueve capítulos, Lindo retratará a estas mujeres al modo de la crítica impresionista, resaltando de manera subjetiva características de cada una de ellas que particularmente le resultan trascendentales junto con pinceladas sobre la biografía de las retratadas.

Diversos medios de comunicación se hicieron eco de *30 maneras* el mes en que salió al mercado. E incluso los textos críticos que estudiaban este libro de Elvira Lindo siguieron proliferando ya entrado el año 2019. Hemos recogido un total de quince textos, entre los cuales encontramos tres reseñas, cuatro críticas literarias en prensa y ocho entrevistas, tanto en prensa digital como en prensa audiovisual, es decir, vídeos subidos a plataformas como YouTube o entrevistas para la televisión y la radio. Resulta atractivo que la mayoría de estos textos, a excepción de uno anónimo y de tres entrevistas guiadas por mujeres, hayan sido escritos por varones principalmente.

Esta observación nos hace preguntarnos por qué la atención de las críticas literarias no se ha dirigido hacia este libro de Lindo. Precisamente porque en él retrata a veintinueve mujeres que le han influido en su vida y su obra, y concluye con un autorretrato en el que repasa su carrera sin desatender cuestiones relacionadas con la misoginia, que conforma una genealogía femenina tan reivindicada por una parte de la crítica feminista. Sobre esta última cuestión nos detendremos más adelante. Asimismo, cabe señalar que los medios en los que estos textos han sido publicados son diversos en cuanto a su tirada y formato. Encontramos cinco textos publicados en periódicos de tirada nacional, tres

¹⁷⁹ Nos referimos a Concha Méndez y a Chimamanda Ngozi Adichie.

que vieron la luz en periódicos regionales, otros tres más en revistas culturales y, por último, tres entrevistas retransmitidas, por una parte, a través de internet y, por otra parte, en televisiones autonómicas y programas de radio. Por supuesto, existen dos textos que abren este ensayo, los cuales nos han aportado información estrictamente relevante para la comprensión del libro en su conjunto. Éstos son el prólogo escrito por la mexicana Elena Poniatowska, titulado «Amor del bueno», y la introducción ofrecida por la propia Elvira Lindo, titulada «A viva voz».

En el estudio de la recepción de *30 maneras* hemos hallado varios temas recurrentes, comunes en la mayoría de críticas. En primer lugar, especialmente en las entrevistas, uno de los temas más habituales ha sido la cuestión del feminismo. Del mismo modo, la crítica ha considerado de gran relevancia que este libro naciera como fruto de la admiración que Elvira Lindo siente hacia las mujeres a las que retrata. Por supuesto, la crítica ha atendido con interés a cuestiones meramente estilísticas de *30 maneras*, como la propia estructura del libro y la prosa de la escritora. En lo que han coincidido todos los textos ha sido en revisar la de manera pormenorizada los retratos que alberga este compendio de ensayos y, en especial, un rasgo compartido por todas las retratadas, incluida la propia escritora: sus contradicciones y sus conductas inconvenientes. Por último, la crítica ha valorado el hecho de que pueda rastrearse la propia biografía de Lindo entre las líneas de cada uno de los lienzos sobre los que dibuja literariamente a estas escritoras, artistas y personajes ficticios.

2.1.1. La cuestión del feminismo

Meses antes de que Elvira Lindo publicase *30 maneras* fue entrevistada por la periodista y escritora Noemí López Trujillo en el Auditorio Casa del Lector, en el barrio madrileño de Matadero. Esta conversación se enmarcó en los encuentros organizados por *El País* que persiguen el descubrimiento o la visibilización de obras poco conocidas de autores representativos. En este caso, en el encuentro del 26 de marzo de 2018, López Trujillo se encargó de moderar la entrevista a Elvira Lindo en la que repasaron las obras que marcaron la vida de la escritora y, además, conversaron sobre su diario *Noches sin dormir* por ser, probablemente, el libro menos conocido de la escritora madrileña.

En esta entrevista, en la que se trataron temas como las primeras lecturas que influyeron a Elvira Lindo en su infancia, la escritura del humor o su proceso creativo, también salió a relucir la cuestión del feminismo. Confesaba no haber leído demasiados libros académicos feministas porque encuentra sus motivos para ser feminista en la vida cotidiana, en la calle, en las experiencias de las madres y de aquellas mujeres que no pudieron ser lo que querían por determinadas circunstancias. Sí se detuvo a reflexionar sobre un determinado empleo del lenguaje que de alguna forma exige el feminismo. Al respecto, Elvira Lindo reivindicaba que, como creadora, tiene la obligación de expresar la realidad con sus propios términos, sin tomar prestadas las jergas de la academia porque, de lo contrario, no se sentiría cómoda empleando un vocabulario que no es suyo. Dice así:

Un escritor o escritora debe expresar lo que piensa en sus propios términos; es decir, no quiero tomar prestada de la política su jerga, no quiero tomar prestado lo que dice la academia sobre el ecologismo o el feminismo. Yo tengo mis propias palabras. (López Trujillo, 2018)

Lo que Lindo está defendiendo es su libertad de expresión, reivindicando que un texto en el que, haciendo uso de su estilo literario, cuente diferentes problemáticas de género es tan feminista como el que emplea la jerga académica:

Yo creo que desde el momento en el que empiezas a usar tu propio vocabulario ya estás empezando a tener un pensamiento independiente; es decir, si yo en un artículo feminista aparte de decir cincuenta veces heteropatriarcado, procuro expresarlo con mis propias palabras porque soy escritora (yo no estoy dando clases en la universidad), si logro expresarlo como una historia, con la historia de una mujer, ¿no es más efectivo eso? (López Trujillo, 2018)

En su reivindicación del empleo de un lenguaje propio, Elvira Lindo cita a Simone de Beauvoir, cuya creación filosófica, más cerca de lo literario que de lo político, ha sido de gran influencia para ella porque prefiere usar su «propio vocabulario, como así lo empleó Simone de Beauvoir, aunque, aclaraba, no es comparable mi trabajo con ella, pero quiero decir que pasó a la historia no solo por lo que decía, sino porque lo decía con muy bellas palabras» (López Trujillo, 2018).

A la vista queda que Elvira Lindo rehúye de que se vaya introduciendo el lenguaje político y académico en la literatura, por muy legítima que sea su intención. Defiende, asimismo, que el creador, aunque no haga un empleo explícito del vocabulario que está en boga, no está alejado de lo que ocurre en la calle. Ella se define como una mujer con convicciones muy profundas, entre las cuales está el ser soberana de sus palabras y defensora del empleo de su propia voz porque esa conquista es la más complicada de alcanzar para un escritor:

Pienso que la literatura no tiene por qué contagiarse del mundo político y académico porque tiene que ser más libre. Como todos estamos en un momento muy político en un sentido de emplear mucho los términos que se llevan, parece que si tú no los empleas eres mens de algo. Yo no, yo soy una persona con convicciones muy profundas, pero no quiero que manejen mi lenguaje. Y a partir de ahí creo que es una manera de ser mucho más libre. [...] Lo más difícil en la vida es encontrar tu propia voz, que es lo más importante. (López Trujillo, 2018)

Pocos días después de que *30 maneras* fuera publicado, el 22 de noviembre de 2018, el periodista Álvaro Soto escribió para el periódico malagueño *Diario Sur* una reseña sobre el libro de Lindo en la que lo definía como una obra cuya finalidad es, entre otras, dar luz a los progresos feministas. Según Soto (2018), *30 maneras* es «un retrato de protagonistas “extraordinarias” que ayuda a entender los progresos de la lucha por la igualdad de géneros» (Soto, 2018). El crítico da una relevancia significativa a las confesiones que Elvira Lindo ha ido dejando en cada uno de los retratos que componen la obra, como el caso de la condescendencia con que fue tratada no solo por varones, sino también por las propias mujeres, ya que como sostiene la escritora el machismo está ligado a la educación y no a la biología: «Ella misma recuerda cómo, en sus inicios, “sintió la condescendencia masculina y también la de algunas mujeres”, porque este comportamiento “responde a una cuestión cultural”» (Soto, 2018).

Esta reseña lleva al periodista a interesarse por la opinión que le merece a Elvira Lindo las diversas reacciones negativas que está provocando en algunos sectores de la sociedad el auge esta nueva ola feminista:

Cree Elvira Lindo que los cambios feministas son un claro avance, pero admite que todos los avances “tienen víctimas”, sostiene Elvira que “algunos de los últimos casos de violencia machista sí pueden estar relacionados con los avances” o que “en determinados entornos, las mujeres comienzan a tener voz propia y algunos hombres se sientan más furiosos porque piensan que están perdiendo algo que les pertenece, ya que ellos han sido lo que han mandado en la cultura, en la política”. (Soto, 2018)

Es interesante este extracto de la reseña de Álvaro Soto porque evidencia la capacidad analítica de la escritora desde una asumida perspectiva feminista. El incremento de los feminicidios, que tienen como base la cultura patriarcal, es también resultado de una posición reaccionaria por parte de quienes han ostentado el poder. Las palabras de Lindo, como ella ya advertía en la entrevista con Noemí López Trujillo (2018), no están impregnadas de la jerga política, sino que con su propio vocabulario y su sintaxis particular es capaz de llegar a un público más amplio que el sector político y academicista con su lenguaje técnico y especializado que no siempre consigue transmitir el mensaje.

Enmarcada en las denominadas giras de promoción, Elvira Lindo fue entrevistada por Daniel Monedero en el Espacio Fundación Telefónica, con un auditorio repleto de espectadores. Este encuentro literario en el que se presentó *30 maneras* fue retransmitido en directo por la página de la Fundación Telefónica y actualmente se encuentra disponible en la plataforma YouTube. Esta entrevista tocó una gran variedad de temas relacionados con la obra de Lindo. Desde la estructura del libro hasta el análisis de algunos retratos, como el de María Guerrero o Tristana, pasando por la explicación del germen de este libro, los sentimientos que llevaron a Elvira Lindo a confeccionarlo, su estilo literario o un análisis general de las personalidades de las mujeres retratadas.

Sin embargo, la autora también fue clara al advertir que este libro podía ser visto por parte del público lector de manera prejuiciosa, sobre todo por algunos varones que podrían definir *30 maneras* de manera esencialista y sesgada, como un libro escrito por una mujer en el que habla de otras mujeres, como vimos que ocurría con sus novelas. Lindo es consciente de que existe esta visión paternalista sobre su creación literaria porque ya la experimentó con sus *Tintos de verano* y se indigna con que otros escritores, como Camilo José Cela o Francisco Umbral, hubieran practicado antes que ella una escritura del humor de la que Lindo bebía en esos relatos para el periódico y, en cambio, a ellos no se les hubiera cuestionado tanto (Monedero, 2018).

Al hilo de las opiniones que Lindo manifestó en la entrevista con Noemí López Trujillo (2018) con respecto al feminismo académico y su influencia en la creación literaria, y quizá como una reacción a las afirmaciones que anteriormente hemos citado de Álvaro Soto (2018), hace una ligera advertencia. La escritora madrileña no quiere que el libro sea interpretado como una obra que responde a una ola feminsita porque no siente que se esté aprovechando del tirón editorial que está experimentando esta temática, sino que *30 maneras* es un libro que homenajea a mujeres que a lo largo de su vida la han inspirado:

No quiero que sea un libro que responda a una ola, estar en la onda hablando de mujeres. Estas son mujeres que a mí me han interesado y me llevan interesando tiempo, que me han ayudado con su mal comportamiento. Me han ayudado a decir lo que pienso porque de alguna manera el monólogo que cierra este libro, “Una mujer inconveniente”, se debe a que he podido ser como soy gracias a mujeres que lo han sido. Me ha inspirado muchísimo. (Monedero, 2018)

A finales de noviembre de 2018, la periodista Ariana Basciani entrevistó a Elvira Lindo para el periódico digital *The Objective*. Por supuesto, esta entrevista estaba motivada por el impacto de *30 maneras*. Basciani se centra en aspectos como la finalidad de visibilización que desinteresadamente ha desempeñado Lindo, su conexión personal con las mujeres retratadas y, en efecto, la cuestión feminista. Una vez más, Elvira Lindo retoma su postura sobre el feminismo académico porque considera que resta libertad creadora. Como vimos anteriormente, la escritora madrileña reivindica expresarse con sus propias palabras y no por ello se considera menos feminista:

Uno tiene que defender y vivir de acuerdo con el feminismo en el que cree. No hay un feminismo, no hay un catecismo que podamos leer y obedecer. Yo no quiero obedecer a nada, quiero actuar según mi propio criterio. (Basciani, 2018)

La única aparición de Elvira Lindo en televisión para la promoción de este libro fue el 6 de diciembre de 2018 en el programa *Al Sur* de Canal Sur, un espacio cultural presentado por Jesús Vigorra. El presentador conversó con Lindo sobre varias cuestiones, como el estreno del cuento musical *El niño y la Bestia* que había presentado en Alemania, sobre su capacidad para representar oralmente algunos de sus textos y las críticas de corte machista que eso pudiera acarrearle. Presentador y escritora hicieron un repaso por la carrera literaria de Elvira Lindo hasta llegar a *30 maneras*. Se detuvieron, a continuación, en la cuestión de las infancias de las mujeres retratadas. Además, el entrevistador se interesó por la opinión de Lindo sobre la ola de reacciones misóginas, especialmente en el ámbito de la cultura, que estaba provocando la visibilidad cada vez más creciente del feminismo. A ello responde Lindo con contundencia:

Lo único que hemos hecho es alzar un poco la voz. Ni tan siquiera hemos cambiado. Si ves los círculos de poder del mundo, el porcentaje de hombres es elevadísimo. [...] Sólo con alzar la voz hay una reacción tan brutal en contra de la presencia de las mujeres. Existe esa reacción no ya sólo en la política, sino también en los hombres de la cultura, a los que si lees te das cuenta de que hay una especie de alerta: “¡Por favor! ¿Qué están haciendo las mujeres que quieren estar en todas partes?” (Vigorra, 2018)

También Iván Trigo, periodista de *El Periódico de Aragón*, entrevistó a Elvira Lindo el 11 de diciembre de 2018. En esta entrevista, Lindo respondió a las interpretaciones que pudiera tener el título del libro, contestó a preguntas relacionadas con las personalidades inconvenientes y contradictorias de sus personajes. El periodista, además, le preguntó si el feminismo, para que sea efectivo, debe ser incómodo, y Elvira Lindo afirma que, en efecto, «no hay otra forma» (Trigo, 2018). Finalmente, la cuestión feminista aparece por última vez en la entrevista que Manuel Ligeró le hizo el 30 de diciembre de 2018 para la revista cultural *La Marea*. Y, por si había alguna duda, afirma, y reconoce sin pudores, que es feminista porque es una obligación moral que enlaza con la empatía: «Yo soy feminista porque tengo que serlo. Lo necesito. Por mí y por otras mujeres. Por la sociedad» (Ligeró, 2018).

2.1.2. La admiración como hilo conductor

El prólogo a *30 maneras* lo escribió la escritora mexicana Elena Poniatowska. Este texto alberga tanto la crítica literaria propiamente dicha como la licencia de contar la experiencia personal que liga a la autora con la obra e incluso con la creadora. Poniatowska inicia este prólogo confesando que, de todas las mujeres a las que Lindo retrata, tan sólo conoció personalmente a Grace Paley, «con su delantal y su suéter con agujeros en los codos» (Poniatowska, 2018, p. 7). Y, precisamente, esta anécdota le servirá a Poniatowska para hablar de Elvira Lindo, pero en este detalle nos detendremos más adelante.

La escritora mexicana, tras leer *30 maneras*, descubre algo inusual entre los escritores, como es el hecho de que dediquen un libro en el que den a conocer a otros que les han influido. Este ejercicio de admiración pública denota en Elvira Lindo un acto de generosidad que, sin embargo, no le sorprende porque ya había descubierto esta cualidad en su escritura cuando leyó *Una palabra tuya* (2005):

Escribir sobre otras novelistas, músicas, poetas, intérpretes, actrices, periodistas, escritoras, reportera es un acto de generosidad del que muy pocas son capaces. Leer las *30 maneras de quitarse el sombrero* de Elvira ante treinta mujeres me ha conmovido, pero su novela *Una palabra tuya*, Premio Biblioteca Breve 2005, me tomó por la garganta y desde entonces no me suela. [...] Elvira Lindo había aportado una visión cálida, conmovedora y de amor del bueno a nuestra biología, sí, la femenina, la de todas, las que no sabemos barrer y las que sí saben y dejan al planeta limpio de polvo y paja. (Poniatowska, 2018, pp. 8-9)

Una de las primeras críticas que se publicaron sobre *30 maneras* fue la de Ovidio Parades el día 26 de noviembre de 2018 para el periódico digital *Huffington Post*. En este texto, Parades se detiene especialmente en el último capítulo del libro, el autorretrato de la autora, pero considera que el libro encierra en sí mismo un ejercicio de admiración desde una humildad sincera. Si el motivo de la obra responde al acto de admirar, Parades apostilla que en realidad responde al «acto de admirar con humildad» (Parades, 2018).

Otra crítica apareció en la revista literaria *Zenda Libros* bajo la firma de Miguel Barrero el 27 de noviembre de 2018. Barrero analiza la estructura del libro, el tipo de retrato que Lindo ofrece, los rasgos estilísticos de la prosa de la autora y el estudio de algunos de los retratos. No obstante, Barrero considera que esa admiración que motivó a Lindo para escribir este libro está estrechamente ligada con la empatía que la autora siente hacia la gente humilde, las personas de a pie, de la calle:

A la literatura de Elvira Lindo le ha caracterizado siempre su vocación de situarse a pie de calle. Desde que sus libros se fueron volviendo más confesionales, esa determinación a prestar ojos y oídos, a cuanto ocurre alrededor para transformarlo en palabras se ha hecho no más firme, pero sí más evidente, por cuando resulta más fácil percibir cómo la autora aleja el foco de su figura y los sitúa sobre aquellas por las que, debido a distintas razones, se siente interpelada. Se vio en su peculiar diario neoyorquino, *Noches sin dormir*, y se ve cada semana en sus artículos de prensa. (Barrero, 2018)

Por su parte, el periodista Carlos Madrid la entrevistó para la revista cultural *El Asombrario* varios meses después de publicar *30 maneras*, el 8 de marzo de 2019. En esta entrevista, se detuvo en los pequeños rastros que Lindo ha dejado de su propia biografía en cada uno de los retratos. Se interesó también por conocer la lectura alternativa que ofrece de *Tristana* de Benito Pérez Galdós y, por supuesto, siente la necesidad de averiguar la relevancia que han tenido estas mujeres para Elvira Lindo. Sostiene que el libro es, en suma, el resultado de la admiración que a lo largo de toda su carrera le ha suscitado lo que otras personas crean: «En ese sentido, cuando escribo, mi trabajo se nutre mucho de la admiración que me provocan los demás y en la inspiración de las cosas que leo, veo, toco» (Madrid, 2019).

2.1.3. Homenaje y agradecimiento: el doble sentido del título

El título que da nombre a este libro juega con el doble sentido. Aunque ni la prologuista mexicana ni la propia autora hacen alusión expresa a este juego interpretativo, sino que dejan esta tarea a cargo del lector, en la reseña de Braulio Ortiz (2018) y la entrevista de Iván Trigo (2018) se explica ampliamente.

Por su parte, el reseñista da una importancia capital a la referencia que encierra este título. Apostilla Braulio Ortiz que el título nos lleva directamente a Concha Méndez (a quien Lindo dedicará un capítulo) y al resto de mujeres de su generación por aquel acto

simbólico, y hoy podríamos precisarlo llamándolo sustancialmente anecdótico, de quitarse el sombrero en la Puerta del Sol de Madrid¹⁸⁰. Ortiz interpreta la elección del título por parte de Lindo como un homenaje a aquellas mujeres que, injustamente olvidadas, marcaron el inicio de la rebeldía juvenil femenina contra las imposiciones sociales. Explica Ortiz (2018) que el título «se inspira en Concha Méndez y *Las sinsombrero*, esa generación de mujeres que osaron quitarse el sombrero en plena calle, un acto audaz para la moral de los años 20».

Pero el misterio de este título queda desentrañado en palabras de la escritora, plasmadas en la entrevista que le concedió a Iván Trigo (2018). Aquí, veremos que la interpretación de Braulio Ortiz en su reseña no estaba del todo desencaminada. En efecto, una de las interpretaciones es el homenaje a las mujeres de la generación del 27, y la otra juega con el significado de la expresión ‘quitarse el sombrero ante alguien’ como un acto de admiración. Lo explica así la propia Elvira Lindo:

Hace unas décadas quitarse el sombrero por la calle era un acto de inmoralidad, y ellas lo hicieron. Y la otra forma de entenderlo es que supone una muestra de admiración hacia el otro, y yo en mi caso me quito el sombrero por todas estas mujeres. (Trigo, 2018)

En definitiva, es probable que por este interesante juego de significados que suscita el título, Elena Poniatowska exclamara en el prólogo: «*30 maneras de quitarse el sombrero* (¡qué padre título!)» (Poniatowska, 2018, p. 10).

2.1.4. Sobre la estructura narrativa y el estilo ensayístico de Elvira Lindo

Elena Poniatowska escribe que el libro de ensayos cumple varias funciones. No sólo homenajea a grandes mujeres, sino que además cumple la función reparadora de la historia de la literatura y del arte porque las rescata del olvido:

Elvira Lindo sacude su trapeador, rinde tributo, limpia, atrapa las migajas con su recogedor y abrillanta la vida y la obra de mujeres, muchas de ellas polvorientas porque les hicieron poco caso, jamás las sacaron de los anaqueles o hace años están bajo tierra. (Poniatowska, 2018, p. 9)

En suma, según Poniatowska, este libro tiene como fin último dar visibilidad a estas mujeres y despertar en el lector, como le ocurrió a ella, el interés por sus vidas y obras: «De ahora en adelante, gracias a Elvira, quisiera leerlas y guardarlas en mi disco duro» (Poniatowska, 2018, p. 9).

Sobre la estructura que presenta el volumen, la autora se adelanta a la crítica y señala en la introducción, titulada «A viva voz», que este libro, tal y como se ha publicado, posee una unidad literaria que empieza con Pipi Langstrum y desemboca en su autorretrato. Por ello, asegura que no sólo se ve a sí misma en el colofón del libro, sino que también se ve en cada una de las mujeres retratadas por el influjo que ha experimentado de ellas:

Pero quiero pensar que este libro, tal cual está, goza de una cierta coherencia literaria y sentimental, y que cuando los lectores lleguen a la última página van a sentir que me inclino ante ellos a modo de agradecimiento y de despedida. Como una cómica que acaba su función. (Lindo, 2018a, p. 14)

¹⁸⁰ La etiqueta de «las sinsombrero» viene del documental homónimo de Tània Balló estrenado en 2015 para *Imprescindibles* de Televisión Española. Un año después vio la luz en formato libro, con el título *Las sinsombrero*, bajo el sello de Espasa Calpe.

En la presentación de *30 maneras* en el Espacio de la Fundación Telefónica, Elvira Lindo le explicó a Daniel Monedero que aunque el libro esté compuesto por varios textos, goza de una homogeneidad dentro de la diversidad de temas que recoge. Por ello, *30 maneras* es un libro unitario. Además, insiste en que no es una recopilación de artículos ya que gran parte de estos textos fueron modificados en la creación del libro (Monedero, 2018).

En la crítica que Miguel Barrero escribió para *Zenda Libros* sostiene que la estructura del libro es «una suerte de puzle en el que cada pieza enriquece y complementa la anterior, perfilando los contornos de lo que tal vez podríamos llamar una historia universal de la inconveniencia» (Barrero, 2018). Asimismo, Barrero resalta cierto tono melancólico en la obra, la capacidad reflexiva de la prosa de Lindo sobre su propia posición en el mundo:

Queda en última instancia un pellizco de tristeza, por cuanto pone en evidencia la pacería rampante en ámbitos donde cabría esperar más amplitud de miras, pero también la sensación reconfortante de estar ante una autora que no solo escribe, sino que reflexiona mucho sobre su propia posición en el mundo y encuentra flacos por los que escabullirse de lo que se espera de ella para dar curso a su propia voz y componer con ella piezas como este libro ante el que cualquier lector medianamente sensible sólo puede quitarse el sombrero. (Barrero, 2018)

Además, en la entrevista con Daniel Monedero (2018), explica Lindo que el estilo de este libro está basado en la compleja práctica del retrato para la que se exige mucha precisión. Por último, su autorretrato es, según la propia escritora, la expresión del humor impregnada de pura oralidad.

Sobre el retrato literario existe abundante bibliografía, como el artículo de María A. Salgado (1969) que es, precisamente, uno de los estudios que inauguran esta vía de investigación. Salgado (1969) centra su estudio en *Los raros* de Rubén Darío, donde el autor da a conocer a una serie de escritores importantes y sus obras más relevantes. En una línea similar a la que traza Elvira Lindo en *30 maneras*, Darío dota de una especial atención a las rarezas de estos individuos que vienen dadas de una cualidad artística especialmente sensible, y para conseguir plasmarlo en sus semblanzas «traza un retrato complejo y conciso que explique al hombre y su obra, de ésta hace una experto y artístico análisis crítico, de aquél presenta un agudo retrato psicológico» (Salgado, 1969, p. 30)

Es curiosa la forma en que se sube al carro de esta tradición del retrato literario en la que, como haría Darío, bucea en la personalidad de quien retrata para encontrar el motivo por el cual es especial (en el caso de las retratadas veremos por qué son inconvenientes y contradictorias en muchas ocasiones). Lindo lo hará, como hizo Darío, por medio del enfoque hacia sus cualidades físicas una descripción que contribuye a la comprensión total del personaje, así como de sus cualidades psicológicas para crear una «galería de retratos literarios» (Salgado, 1969, pp. 30-31).

Teresa González Arce (2012 y 2018) ha estudiado la práctica del retrato en escritores contemporáneos, como Antonio Muñoz Molina. Explicaba González Arce en un artículo del año 2012 que, cuando ella habla de retrato literario, se refiere «a la descripción de personas reales o imaginarias, ya sea desde el punto de vista físico o moral pues, como apunta Ricardo Senabre, son rarísimos los casos de prosopografía o de etopeyas puras, y resulta hasta cierto punto inevitable que ciertos rasgos físicos sean considerados como correlatos de caracteres personales» (González Arce, 2012, p. 337).

Unos años después, en 2018, Teresa González Arce coordinó un monográfico sobre el retrato literario en la España contemporánea. En la introducción, la autora hace un

breve relato sobre la historia de esta tradición literaria cuyo apogeo en el mundo de la creación «está vinculado a las estéticas retratistas; en el caso del retrato de personajes históricos, su auge está relacionado con el desarrollo del periodismo a finales del siglo XIX, gracias a la publicación de columnas, crónicas y demás género que incluyen los retratos de escritores y otros personajes» (González Arce, 2018).

Según la autora, esta práctica literaria llega a un punto de culminación con obras como «*Retratos contemporáneos* (1941) de Ramón Gómez de la Serna, y *Españoles de tres mundos* (1942) de Juan Ramón Jiménez» y ha llegado hasta la actualidad «gracias a las plumas de escritores tan distintos entre sí como Juan Goytisolo, Juan Marsé, Rosa Montero, Manuel Vicent o Almudena Grandes» (González Arce, 2018).

Y ahora podríamos incluir en este catálogo a Elvira Lindo. Queremos pensar que este olvido de la figura de Lindo no es deliberado, sino que entre otras circunstancias los estudios sobre el género del retrato literario en autores contemporáneos son escasos, por lo que hemos podido descubrir en el camino de esta investigación.

Incluso aún hay voces, sobre todo femeninas, que han cultivado la creación de semblanzas literarias y no se les ha prestado la suficiente atención. Es el caso de Carmen de Burgos y las semblanzas de algunos escritores del XIX como Espronceda, Zorrilla, Hartzbusch, Mesonero, Campoamor, Ayguals de Izco, etc., para *La Novela Corta*, a las que Isabel Navas Ocaña (2020 y 2021) ha dedicado dos amplios estudios, lo cual demuestra que estamos aún ante un tema por estudiar al que pretendemos contribuir con este análisis de *30 maneras*.

2.1.5. Retratos femeninos

En primer lugar, Elena Poniatowska resalta en el prólogo la autenticidad de los retratos que ofrece Lindo porque muestran a estas mujeres sin ocultar sus defectos y sus contradicciones. Así lo explica la escritora mexicana:

[...] los perfiles de Elvira Lindo son buenos porque son tan auténticos como la prosa de Grace Paley. Dicen la verdad. [...] ¿Por qué digo entonces que estos tienen el sabor de la verdad? Porque me conmueven. Reflejan la mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil, la mitad abandonada de las mujeres en el mundo de las letras. [...] ¿Aprendo sobre cada una de ellas? Sí, aunque son madres coraje, escandalosas, desatentas, desatendidas, odiosas, solitarias, agobiantes, culpables, estafalarias. (Poniatowska, 2018, pp. 10-11)

De mano de la autora a través de la introducción de *30 maneras* sabemos que estos retratos, en cuanto a su temporalidad, fueron escritos a lo largo de muchos años en momentos en los que gozaban de actualidad y fueron publicados con la inmediatez que exige la crítica periodística:

Gran parte de lo que escribe una cronista pertenece al tiempo presente, se refiere a asuntos concretos que preocupan y ocupan las conversaciones de la gente en los días en los que aparece la crónica; a su vez, esos escritos están inevitablemente determinados por el sentir colectivo del momento y por el estado de ánimo de quien interpreta lo que ocurre. (Lindo, 2018a, p. 13)

Pero lo cierto es que, tras haber realizado la selección junto a su editora, Elena Ramírez, y habiendo sido «estrictas eligiendo una serie de crónicas y ensayos», ambas llegaron a la conclusión de que estos textos «gozan de eso que se llama intemporalidad» (Lindo, 2018a, p. 13) Asimismo, Lindo apostilla que estos textos fueron publicados originalmente como columnas de periódico, ensayos e incluso algunos fueron inéditos. El origen de todos ellos hace que el libro tenga un marcado registro oral, tan propio del estilo

de la autora que, a estas alturas, reivindica su libertad para autoproclamarse «escritora de escenarios», por la combinación de su vocación literaria e interpretativa. Y es que estos textos cobran mayor vida cuando son leídos ante un público. Lo explica de la siguiente manera: «No sé si existen las escritoras de escenario, pero yo fantaseo con hacer de ese oficio otra manera de entender la literatura. Si es cierto que tengo buen oído, quiero aprovechar ese don narrando en voz alta» (Lindo, 2018a, pp. 13-14).

Como hemos venido adelantando en estas páginas, la escritora observa una característica que todos sus retratos comparten, la importancia de las infancias. Este momento es de crucial relevancia para Lindo porque lo ve como una etapa que determina el carácter futuro de las personas: «Sin haberlo pretendido este libro se detiene en las infancias de artistas que admiro, observando ese tiempo en la casilla de salida como determinante de toda una vida» (Lindo, 2018a, p. 14).

El escritor Daniel Monedero en su conversación con la autora describe el compendio de retratos de *30 maneras* como un «nuevo canon de escritoras» (Monedero, 2018). A propósito de ello, Lindo confiesa que podría haber incluido también a muchos hombres que le han influido, pero la selección fue tomando un aire femenino tanto de mujeres reales como de personajes literarios, entre los que se podría incluir su propio autorretrato. Estas mujeres no tienen un discurso feminista, pero sí tienen, en cambio, una práctica de vida claramente feminista, apostilla. Retoma en esta conversación el tema de las infancias porque es un momento en el que se gesta todo lo que en la vida adulta fueron estas mujeres, y de hecho mujeres como Carson McCullers, Dorothy Parker o Alice Munro siguieron escribiendo sobre la infancia. Además, observa que estas mujeres tienen en común que escriben sin dañar, siendo capaces de desligar el compromiso de la agresividad. Y tanto esta forma de escribir como la importancia concedida a la infancia son elementos que podemos encontrar en su literatura (Monedero, 2018).

Sobre este tipo de retratos, Miguel Barrero (2018) señala en su crítica que tiene la cualidad de ser «ecléctico y polifónico», que no solamente busca que el lector dirija su atención hacia «mujeres que fueron valientes y lucharon para saltarse los márgenes en los que la sociedad las había confinado», sino que también cumple la función de «marcar sutilmente una declaración de principios por personas interpuestas» (Barrero, 2018).

Asimismo, Mikel Segovia escribe en su crítica para *El Independiente* que las mujeres de estos retratos son «heroínas que renunciaron a someterse a lo que otros esperaban que hicieran y vivieran, mujeres de acción cuyas vidas siempre serán necesarias y memorables porque más que teorizar sobre el feminismo, actuaban a contracorriente en un mundo que les imponía cómo debían vivir» (Segovia, 2018).

En la entrevista que Lindo concedió a Jesús Vigorra para *Al Sur* vuelve al tema de las infancias y explica que para ella ese momento vital es determinante porque ella misma vivió cómo la muerte de su madre fue decisiva en la construcción de su personalidad adulta (Vigorra, 2018).

Por último, muchos de los críticos y entrevistadores coinciden en destacar algunos de los retratos que albergan este libro. Con Daniel Monedero salen a relucir las figuras de María Guerrero, Alice Munro y Tristana. Asimismo, en la reseña de Braulio Ortiz se considera radicalmente importante el retrato de Pipi Langstrum, cuya figura se recupera también en las entrevistas de Jesús Vigorra y de Mara Torres en el programa nocturno de Cadena SER, *El Faro*. Otro personaje ficticio de los que habitan *30 maneras* y se repite con frecuencia en la recepción crítica es Tristana, la protagonista de la novela homónima de Galdós. En suma, todo lo que estos críticos han escrito sobre los retratos femeninos de Elvira Lindo lo veremos con más detenimiento en el análisis de cada uno de ellos.

Estos retratos tienen, a ojos de la crítica, una característica común de especial relevancia, y es que estas mujeres son contradictorias, incorrectas y, conectando con la definición que Elvira Lindo da de sí misma, inconvenientes. La Agencia EFE publicó en *El Diario* el 16 de noviembre de 2018 una primera nota de prensa sobre la publicación de este libro en la que aparecen las declaraciones de Elvira Lindo sobre esta cualidad de las retratadas con la que ella se identifica:

Para hacer algo con lo que te sientas satisfecho, para llegar a aser algo, para tener una voz propia, hay que haber metido algunas veces la pata y yo considero que como me he arriesgado en muchas cosas, sí, hay veces que he metido la pata, que las cosas no me han salido bien. (EFE., 2018)

Apuntábamos en el capítulo primero que esta inconveniencia es un rasgo que los críticos han advertido en su escritura, pero la que presentan las protagonistas de sus retratos la justifica en su entrevista con Daniel Monedero con el argumento de que estas mujeres estuvieron donde la sociedad no esperaba que estuvieran. Por eso, además, Monedero cree que el libro recoge una serie de malos comportamientos desde el prisma patriarcal (Monedero, 2018). Incluso Elvira Lindo reivindica que las mujeres feministas también tienen derecho a ser contradictorias. Es el caso de Victoria Kent, a quien también dedica un capítulo, por la polémica que suscitó en torno al debate sobre el voto femenino (Monedero, 2018).

Ariana Basciani (2018) sostiene que de este modo *30 maneras* puede leerse como un libro de contradicciones del ser humano, pues no se puede presentar a las mujeres, en particular, ni al ser humano, en general, sin contradicciones ni sombras, pues sería una forma de exigir un constante buen comportamiento. Por su parte, Braulio Ortiz (2018) indaga sobre el motivo por el que ha querido exponer las contradicciones de estas mujeres cuando podría haber hecho un lavado de imagen de muchas de ellas, a lo que Lindo responde que si desde la literatura se retrata a las mujeres «solamente como heroínas, nos pondríamos el listón muy alto» (Ortiz, 2018). Y en la entrevista con Jesús Vigorra explica con mayor detenimiento este hecho:

Hay un peligro en este momento en el que hay mayor visibilización del feminismo [...], y es que tratemos de contar la vida de las mujeres con si fuesen absolutamente heroicas y no tuvieran manchas, ni sombras, ni aristas [...] porque creo que eso no es un buen ejemplo. Nosotras tenemos que ser reconocidas, pero también debemos tener la posibilidad de tener contradicciones. (Vigorra, 2018)

Y, por último, aporta una apreciación interesante en la entrevista para Iván Trigo (2018): «¿Antes había que ser la perfecta ama de casa y ahora la perfecta feminista? Pues no. Como ser humano reclamo ser tan imperfecta como cualquiera».

2.1.6. Rastros biográficos de la autora en los retratos

En primer lugar, será Elvira Lindo quien en la Introducción advierta al lector que existe una relación entre las mujeres retratadas y ella misma por la forma en que a lo largo de su vida le han influido e inspirado: «hay especial atención hacia aquellas mujeres que por su vida, obra o ambos aspectos me han resultado ejemplares e inspiradoras» (Lindo, 2018a, p. 14).

Aunque no se considere la más adecuada para «definir el estilo que tras tantos años de trabajo en la escritura he ido construyendo» (Lindo, 2018, p. 14), sí reconoce abiertamente que estas mujeres han sido determinantes en su carrera tanto en el propio ejercicio de la escritura como en la valentía y el arrojo con que ha expresado sus opiniones.

Por eso, puede afirmar que lo que ella es se debe «a las personas a las que admiro que, a la manera sutil e indirecta en que va penetrando en nuestra mirada el arte en cualquiera de sus manifestaciones, ha ido modificando mi manera de abordar un texto e incluso me han empujado a ser más libre en la defensa de mis ideas» (Lindo, 2018a, p. 14).

Ya en la primera nota de prensa que publicó la Agencia EFE de Madrid sobre la llegada a las librerías de *30 maneras*, se le adelantaba al lector que Lindo retrata las biografías de mujeres que le han marcado permitiéndose la licencia de que su propia vida se impregnara en cada una de estas historias (EFE, 2018). También Ariana Basciani (2018) quiso reparar en esta cuestión para su entrevista y, por ello, la introduce explicando que en este libro existe una conexión personal entre la autora y los personajes a los que retrata, ya que estas mujeres le han servido a Lindo de inspiración por sus obras, pero sobre todo por las contradicciones en las que Elvira Lindo se veía reflejada. Por último, Carlos Madrid (2019) explicaba que *30 maneras* tiene tanto de la propia autora que «podría funcionar como una biografía, ya que al final todos estamos hechos de los pedazos de los otros y de las otras» (Madrid, 2019).

El crítico Ovidio Parades escribe que en el último retrato, el de ella misma, Elvira Lindo no sólo se quita el sombrero ante todas las mujeres del libro, sino que también lo que hace es «enfrentarse a sí misma –ante el espejo, ante el papel, ante los lectores–» en este autorretrato que oscila entre lo «melancólico» y lo «humorístico», que alberga «la reflexión, la confidencia y las anécdotas que se detienen en aspectos importantes de su vida y de su obra» (Parades, 2018). Entre todos los temas que Elvira Lindo aborda en este autorretrato, como vimos pormenorizadamente en el capítulo primero, Parades extrae en conclusión el retrato de «la fragilidad de quienes se dedican a contar historias y la necesidad, en definitiva, de sentirse querida, comprendida, arropada, respetada» (Parades, 2018). Y, además, el crítico se detiene en resaltar algo que *a priori* ha pasado desapercibido por el resto de críticas. El capítulo lo precede un dibujo hecho por la propia Elvira Lindo de sí misma disfrazada de payaso, una Elvira Lindo «convertida en cómica, aunque el tono se vuelva serio porque la vida, a ratos, también se vuelve así» (Parades, 2018). Miguel Barrero (2018) extrae del autorretrato no sólo el humor sino la inconveniencia que definía a todas las mujeres retratadas en capítulos anteriores. Barrero sostiene que este texto es «muy relevante porque en él la autora se adentra en dos trastiendas, la de su vida y la de su obra, que pocas veces ha frecuentado justamente por esa querencia suya a fijarse en los demás antes que en sí misma» (Barrero, 2018).

3. Hacia la construcción de una genealogía femenina

El concepto *genealogía* proviene de la corriente feminista de la diferencia, impulsado por la teórica belga Luce Irigaray, quien en «El cuerpo a cuerpo con la madre» (1985), apuesta por «hacer emerger la diferencia sexual» por medio de la imagen de la genealogía (Hernández Piñero, 2010, p. 81). A Irigaray le siguió la italiana Luisa Muraro que, junto con las feministas de la Librería de Milán (Restrepo, 2016, p. 9), publicó «El concepto de genealogía femenina», en 2002, donde sostiene que la imagen genealógica surge como una necesidad de «volver a los orígenes» y «encontrar la fuente de la propia fuerza original» (Mirizio, 2018, p. 103).

Annalisa Mirizio explica que la creación de genealogías femeninas surge de la necesidad de colocar, en términos de Luce Irigaray, «las mentes y la producción artística de las mujeres [...] en el mundo» a modo de «puntos de referencia» sobre los que apoyarse

para escapar así de la inscripción forzosa a las «genealogías masculinas» (Mirizio, 2018, p. 102). Así lo justifican las teóricas feministas Luce Irigaray (1985)¹⁸¹, Luisa Muraro (1993)¹⁸² y Adrienne Rich (1996)¹⁸³, quienes reivindicaron la necesidad de recuperar voces que fueron amputadas de la historia:

[...] el patriarcado excluye al sexo femenino de las genealogías teóricas, obstaculizando la reconstrucción de las memorias de mujeres en el ámbito público, subordina su posición en las relaciones sociales de género y desplaza sus comportamientos hacia la periferia de lo que se considera relevante. (Ramos y Ortega, 2019, p. 152)

El término tiene una gran relevancia «a la hora de rescatar perfiles, trayectorias, discursos y experiencias» de las mujeres en un mundo dominado por el poder de la voz masculina. Por ello, la principal función de las genealogías es la visibilización, es decir, mostrar «los eslabones de la cadena establecida entre sucesivas generaciones», transmitir «aprendizajes, tradiciones» que han sido arrebatadas de la educación de mujeres y hombres (Ramos y Ortega, 2019, pp. 151-152).

La manera en que las pensadoras feministas hallaron esas figuras silenciadas por el orden androcéntrico y patriarcal fue «re-atravesando, descomponiendo, analizando y superando» el discurso androcéntrico aprendido, empezando por la recuperación de la «madre simbólica» (Mirizio, 2018, p. 103). Y como explica Alejandra Restrepo aún el feminismo contemporáneo considera necesaria para reparar un vacío aún existente en la historia:

[...] es una estrategia política que ha permitido recuperar los legados de las mujeres, visibilizar sus aportes en todos los ámbitos, identificar la opresión femenina en perspectiva histórica, poner los acentos en el significado que ha tenido lo ocurrido en cada momento histórico, desde la mirada de las mujeres, y visitar el pensamiento y la acción política feminista desde su aparición. (Restrepo, 2016, p. 2)

Pero debemos tener en cuenta la aportación de Rosa María Rodríguez Magda (1997)¹⁸⁴. La autora da las claves sobre la diferencia entre una genealogía femenina y una genealogía feminista:

Una genealogía femenina, recuperación de prototipos literarios y mitológicos, galería de mujeres ilustres, que busca la construcción del imaginario, la simbología, la memoria y la presencia femeninas, y que incluye por tanto a mujeres reales y ficticias, feministas o no. Y una genealogía feminista, memoria colectiva de las luchas por la emancipación, de las pioneras reales que hayan contribuido a los logros feministas por sus acciones e ideas, donde también caben las aportaciones masculinas. (como se citó en Restrepo, 2016, p. 8)

Por todo lo visto hasta ahora y lo que descubriremos en las páginas restantes, creemos que una de las actividades que Elvira Lindo ha desempeñado a lo largo de su carrera ha sido crear una genealogía femenina por medio de su producción crítica y ensayística. Como decíamos anteriormente, los perfiles que incluyó en *30 maneras* eran fruto de la admiración y la influencia que ha recibido de esas mujeres. Sin embargo, conociendo la

¹⁸¹ Irigaray, Luce. (1985). El cuerpo a cuerpo con la madre, En Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (pp. 5-17). Barcelona: Lasal.

¹⁸² Muraro, Luisa. (1993). L'amore come pratica politica: l'esempio dell'amore femminile per la madre. En Paola Bono (Ed.), *Questioni di teoria femminista* (pp. 187-193). Milán: la Tartagura.

¹⁸³ Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra

¹⁸⁴ Rodríguez Magda, Rosa. (1997). Del olvido a la ficción. Hacia una genealogía de las mujeres. En Rosa Rodríguez Magda (Coord.), *Mujeres en la historia del pensamiento* (pp. 33-59). Barcelona: Anthropos.

existencia de otros textos similares de Lindo, no podíamos prescindir de ellos. El resultado es una genealogía muy personal y ecléctica, ya que no está acotada únicamente a mujeres escritoras, sino que acoge a artistas y creadoras de otras disciplinas, de varios lugares del mundo y diferentes épocas de la historia.

Es una genealogía femenina que, por supuesto, posee una perspectiva feminista porque muestra la opresión soportada y los obstáculos sorteados por el hecho de ser mujeres. Y del mismo modo que aparecen hombres, como es el caso de Galdós, cuyos personajes femeninos reivindicaron un trato justo e igualitario para las mujeres; existen perfiles femeninos que no se consideraron feministas, algo que Lindo no omite.

A muchas las ha descubierto por su propia cuenta porque no han figurado en el relato de la historia de la literatura. Por ello, desde que se hizo un hueco en el universo literario y cultural, ha escrito sobre mujeres, ha contribuido a darles el lugar que merecen. Y esa labor le ha sido reconocida. En 2018, el Instituto Andaluz de la Mujer le concedió el premio Meridiana por sus aportaciones a la igualdad de género desde el mundo de la cultura. Con motivo de este galardón, se grabó un vídeo en el que Lindo explica el papel que el feminismo ha representado en su carrera¹⁸⁵. De hecho, su labor de arrojar luz sobre la vida y obra de las escritoras es tan comprometida que en la V Edición del Día de las Escritoras que organiza la Biblioteca Nacional de España junto con la FEDEPE y la Asociación Clásicas y Modernas, Lindo fue la comisaria de esta celebración, cuyo discurso «El esfuerzo cotidiano de las mujeres»¹⁸⁶ recogió nombres de ilustres autoras como Ana María Matute, Emilia Pardo Bazán o Sor Juana Inés de la Cruz.

Por ello, antes de emprender este viaje por la educación sentimental y literaria de la escritora, veamos estas palabras que pronunció sobre su convicción por visibilizar la vida y obra de las mujeres:

Escribo mucho sobre mujeres, sobre lo que hacen, sobre lo que escriben, sobre lo que filman, sobre aquellas que han tenido una vida profesional frustrante porque a lo mejor no pudieron hacer lo que querían. Sé que lo puedo hacer, sé que eso lo hago bien. Sé que entiendo el corazón de la gente y creo que para eso estoy. (Lindo, 2018b)

¹⁸⁵ Puede visionarse en el canal de YouTube del Instituto Andaluz de la Mujer a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=i8lSNxXZjD0>

¹⁸⁶ En el canal de YouTube de la Biblioteca Nacional de España puede visionarse el acto en el que Lindo pronuncia su discurso y la lectura posterior de fragmentos de las autoras seleccionadas por parte de grandes personalidades del mundo de la cultura y el arte: <https://www.youtube.com/watch?v=bjZWZ1hF57U>

Un panorama secular de escritoras españolas

1. Las mujeres de la Edad de Plata¹⁸⁷

En noviembre de 2018 la catedrática y ensayista Nuria Capdevila-Argüelles publicó el ensayo *El regreso de las modernas*¹⁸⁸. En él, desde una perspectiva feminista, aborda un análisis de las primeras décadas del siglo XX, donde las mujeres que protagonizaron la modernidad española fueron pioneras del feminismo que hoy conocemos, aunque desgraciadamente fueron eliminadas de la historia por el androcentrismo cultural y los acontecimientos históricos que azotaron gran parte del siglo XX español. Elvira Lindo escribe el prólogo a este ensayo, al que titula «El futuro fue entonces».

Pilar Nieva de la Paz (2006) en «Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la generación del 27» visibiliza los testimonios que las mujeres de los años 20 y 30 del siglo XX dejaron por escrito en sus memorias, donde reflexionan sobre las dificultades a las que hubieron de enfrentarse durante toda su carrera para ser reconocidas como escritoras. Ofrece, además, un acertado resumen del marco cultural e histórico en el que sus vidas se desarrollaron.

Nieva (2006) sitúa a estas mujeres en una etapa en la que fueron testigo de las reivindicaciones anglosajonas para la emancipación de la mujer, lo cual dio pie a que se generara un caldo de cultivo de debates y reflexiones sobre la denominada *cuestión femenina*. Dicha coyuntura dio pie a que tras siglos de discriminación pudieran acceder a estudios superiores, pudieran incorporarse a profesiones liberales y a la vida política, conquistaran el derecho al voto y reclamaran su presencia en la esfera pública. Los años veinte en la historia de la literatura española estuvieron protagonizados por la nutrida generación de escritores y escritoras del 27. Sin embargo, en los anales de la historiografía, ellas han sido invisibilizadas, y su ausencia en monografías, historias y antologías ha suscitado la iniciativa de realizar una revisión sistemática de sus aportaciones al panorama literario (Nieva de la Paz, 2006, pp. 20-21).

Por su parte, Isabel Navas Ocaña (2009a) en «Las escritoras del 27 y los cometas» señala que el papel de las mujeres de la generación del 27, en especial de aquellas que estuvieron casadas con varones de la nómina, fue fundamental en la vida de estos y, sin

¹⁸⁷ Algunos resultados de esta investigación fueron presentados virtualmente el 14 de diciembre de 2021 en el II Congreso Internacional Interdisciplinar *Del Silencio a la Palabra: Voces femeninas en la Historia y la Cultura de España*, de la Universidad de Sevilla y bajo la dirección de la Dra. M^a Mercedes Delgado Pérez, con el título «Elvira Lindo y las escritoras del 27. Hacia una reparación de la historia literaria».

¹⁸⁸ Este ensayo fue publicado en 2018 bajo el sello de la editorial con sede en Valencia La Caja Books.

embargo, no han sido reconocidas (p. 242). Sobre ello escribió María Teresa León¹⁸⁹, a quien cita Navas Ocaña (2009a), en *Memoria de la melancolía*, a propósito de la concesión del Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez. León sostiene lo siguiente sobre Zenobia Camprubí, la esposa del escritor: «Zenobia Camprubí acaba de recibir el Premio Nobel. [...] ¿Y sin Zenobia, hubiera habido premio?» (como se citó en Navas Ocaña, 2009a, p. 242).

El olvido al que han sido destinadas estas mujeres que protagonizaron la modernidad en España resulta ser un tema que despierta gran interés en Elvira Lindo. La escritora se rebela contra la injusticia de que aquellas mujeres que contribuyeron al enriquecimiento cultural e intelectual del país ahora no sean reconocidas por una mutilación histórica intencionada: «Ha querido el azar ponerme en las manos de un libro que aborda una inquietud que desde hace tiempo ronda mis pensamientos: ¿Dónde se metieron las mujeres que lideraron la modernidad española en los años 20 y 30 del siglo XX?» (Lindo, 2018a, p. 11).

Si en esta cita hemos visto cómo achaca al azar del destino que *El regreso de las modernas* haya llegado a sus manos, a continuación, dará reconocimiento a los factores socioculturales que han propiciado la recuperación de las mujeres de la modernidad española. Éstos son, por un lado, el activismo feminista y, por otro lado, el feminismo académico. Factores que le interesan profundamente, pues asegura, «modelan mis intereses en los últimos tiempos» (Lindo, 2018a, p. 11).

En primer lugar, destaca del activismo feminista su papel fundamental en el cuestionamiento del lugar que el patriarcado ha designado para las mujeres, un lugar que se sitúa en un escalafón secundario y subordinado. Dice así: «[...] el ambiente de agitación feminista que nos ha hecho repensar a las mujeres cuál es el lugar que ocupamos en el mundo» (Lindo, 2018a, p. 11). Se detiene, por tanto, en analizar las diferencias que se establecen entre la *praxis* feminista de su generación, «la de las niñas nacidas en los años 60» (Lindo, 2018a, p. 11), y la de generaciones más jóvenes. Lo hace para, de alguna manera, responsabilizarse de la tardanza con que ha llegado la recuperación de las voces femeninas del pasado. En esta radiografía que lleva a cabo de toda una generación, expone cómo las jóvenes de la Transición quisieron romper rotundamente con el modelo de mujer creado por el franquismo, representado por sus madres. Esto dio lugar a que olvidaran el papel de las mujeres anteriores a la dictadura. Por ello, define la *praxis* feminista de las jóvenes de los años setenta como un «feminismo irreflexivo, poco atento al pasado y muy proyectado al presente inmediato» (Lindo, 2018a, p. 11).

Cita, entre esas preocupaciones, la igualdad en el ámbito laboral y doméstico, unas cuestiones que no se abordaban desde un sentido de colectividad, sino «como militantes de una causa individual» (Lindo, 2018a, p. 12). Una práctica feminista que tuvo como resultado el forjado de unas identidades fuertes y resilientes. Sin embargo, esa individualización hizo que el pasado fuera para ellas una materia de poca trascendencia de cara a exponer sus reivindicaciones. Lo explica así:

Con observar cómo había transcurrido la subordinada vida de nuestras madres teníamos claro qué era lo que no estábamos dispuestas a repetir. Era nuestro pasado inmediato lo que nos determinaba, y la distancia corta del presente aquello en lo que una estaba concentrada. (Lindo, 2018a, p. 12)

¹⁸⁹ Para un mayor acercamiento a las ideas políticas, literarias y feministas de León, puede consultarse el trabajo de María Castillo Robles, *María Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político*, publicado en 2019 en la Edeal.

A continuación, saca a relucir la infatigable labor del feminismo académico que, con la publicación de reediciones, biografías y ensayos, ha conseguido dar a conocer «la vida y obra de aquellas mujeres que vieron truncada su voluntad modernizadora» (Lindo, 2018a, p. 12).

Así, como consecuencia de la confluencia de estos dos factores socioculturales, puede ver con claridad la vastedad del legado que las intelectuales y artistas de la llamada Edad de Plata dejaron a la cultura española de generaciones posteriores. El régimen franquista las eliminó del mapa y dejó una educación carente de referentes femeninos, una mutilación de la historia de la que niños y niñas que se educaron en dictadura no supieron nada, haciéndoles concebir la poca presencia de las mujeres en la historia como algo natural. Esta asunción difícilmente sería corregida durante el régimen de Franco, ya que la censura impedía que llegaran a España las aportaciones del feminismo académico que en esos años se estaban gestando en países de habla inglesa, a través de las cuales hubieran podido tomar conciencia de una necesaria perspectiva de género para analizar la historia que hasta entonces les había sido contada:

Mi sensación, ahora, es que el enorme legado que dejaron esas fascinantes artistas se nos fue arrebatado de esa memoria cultural y sentimental que uno atesora cuando está en el periodo de formación. Y lo que hoy podemos recordar de aquellos años estudiantiles, en los que ya estudiar a Lorca o a Cernuda parecía un sueño realizado, es aquella foto que reunía a la que dio en llamarse la Generación del 27 donde solo había hombres y unos libros de texto o de arte en los que únicamente estaban representadas las figuras masculinas. El resultado es que no había conciencia alguna de las ausencias porque se asumía que los artistas eran varones y las mujeres estaban a sus cosas. (Lindo, 2018a, pp. 12-13)

Con todo, centrándose ahora en el ensayo *El regreso de las modernas*, Elvira Lindo parafrasea a la autora, Nuria Capdevila-Argüelles, para llamar por su nombre a este fenómeno que ha divulgado una historia sesgada. Lo define como «una estafa» (Lindo, 2018a, p. 13).

Para contribuir a la labor de dar a conocer a estas mujeres, Navas Ocaña (2009a) las estudia a propósito de la importancia que tuvo para ellas un lugar, la *Residencia de Señoritas*, fundada en 1915 por María de Maeztu, un lugar al que acudieron todas las jóvenes que quisieron iniciar estudios universitarios. Muchas de ellas formaron parte del *Lyceum Club*, presidido también por María de Maeztu, donde debatieron sobre leyes injustas para la mujer o sobre el sufragio femenino. Resuenan las voces de Zenobia Camprubí, Carmen Baroja, Ernestina de Champourcín, María Teresa León, María Goyri, Hildagart Rodríguez, María Lejárraga, Concha Méndez, Carmen Conde, Victoria Kent, Maruja Mallo, etc., mujeres a quienes Isabel Navas define como «lo más granado de la intelectualidad femenina de la llamada “edad de plata”» (Navas Ocaña, 2009a, p. 243).

Muchas de ellas compartieron con sus maridos, compañeros de generación a su vez, la causa política desde una clara conciencia femenina, siendo la nota distintiva de su compromiso la mejora de la condición de las mujeres. Todas estaban unidas por la causa republicana. Pero además compartían experiencias de la infancia. Desde niñas tuvieron que enfrentarse a la condescendencia y al paternalismo de los varones de la época, que aún consideraban que las mujeres no tenían las mismas capacidades que ellos para dedicarse a cualquier actividad que no fuera la maternidad (Navas Ocaña, 2009a, p. 246).

La fuerza de estas mujeres a las que Nuria Capdevila-Argüelles dedica este monográfico es tan titánica que Lindo define el estudio como un «penetrante ensayo» (Lindo, 2018a, p. 13). La inmersión que ha realizado entre sus páginas le ha llevado además a reflexionar sobre la siguiente cuestión tan discutida por la crítica y los especialistas en este

periodo de la literatura española. ¿Son estas mujeres realmente integrantes de la generación del 27 o forman por sí solas un grupo generacional?

Sobre ello, Isabel Navas (2009b) en su monográfico *La literatura española y la crítica feminista* apunta que la revisión de las nóminas del 98 y del 27 ha evidenciado que se ha interpretado la presencia femenina como un apéndice de la literatura masculina de la época. Por esto, apostilla la autora «a las mujeres cuando se les reconoce su relación con alguno de ellos siempre es desde una perspectiva de inferioridad e influencia: tal poeta es “juanramoniana” o “lorquiana”, etc.» (Navas Ocaña, 2009b, p. 157). Por ello, prosigue Navas Ocaña (2009b), las monografías dedicadas a estas mujeres que han sido publicadas en los últimos años rehúyen de incluirlas bajo marbetes generacionales (p. 157).

Sin embargo, existen estudios más recientes, como la tesis doctoral de Eva María Moreno Lago (2018) de la Universidad de Sevilla, que proponen una nueva perspectiva. Como sostiene su autora, mientras que las investigaciones que se han hecho hasta la fecha han situado a estas mujeres en el marbete de la Generación del 27, ella sigue la estela de Laura Freixas, que prefiere incluirlas en una nueva nómina, la Generación del 26. Una fecha cuya elección no es azarosa, sino que corresponde a la fecha de fundación del Lyceum Club Femenino, un espacio clave para las pensadoras, creadoras y mujeres interesadas en la cultura (Moreno Lago, 2018, p. 83).

El grupo del 27 sólo acoge a aquellos varones que participaron en el homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla el 17 de diciembre de 1927. Por ello, Moreno Lago (2018) destaca además otro matiz diferenciador entre estas generaciones, que radica en el material sobre el que ellas escribían. Es decir, mientras que los varones representaban una comunidad en cuanto a sus creaciones, ellas plasmaban sus experiencias individuales para la creación (p. 86).

Existe, además, otra perspectiva que Isabel Navas (2009b) recoge en su monográfico. Explica que, ante la discusión que suscita el concepto de generación, existe una vertiente de la crítica que se ha decantado por denominarlas *mujeres modernas* «para dar cuenta de la participación femenina en el modernismo y en los movimientos de vanguardia» (p. 157). Es esta, de entre todas las posturas, por la que se inclina Lindo. Justifica su elección aludiendo al carácter pionero de estas mujeres, pues ofrecieron a las congéneres de la época nuevos modelos de comportamiento y proporcionaron a la cultura un punto de vista original:

[...] modernas fueron aquellas pioneras y aportaron no poca sustancia al progreso que se produjo en las primeras décadas del siglo XX. Inauguraron con sus vidas una nueva manera de actuar y en sus obras aportaron un punto de vista diferente, insólito, que fue eliminado, eficazmente borrado de la historia de la cultura española. (Lindo, 2018a, p. 13)

El descubrimiento tardío de este punto de vista lleva a Elvira Lindo a confesar la deuda que tiene, no sólo ella sino toda la cultura española, con el feminismo académico. Por ello resalta la labor rastreadora de la crítica literaria que, como sostiene Isabel Navas (2009a), ha sido la principal precursora en la recuperación de estas mujeres. Dice Navas Ocaña (2009a) al respecto:

[...] perseguir fantasmas, y perseguirlos con auténtico denuedo, con vocación casi policiaca, quizás sea una buena definición de la crítica literaria. Lo que sí puedo asegurar es que de todos los fantasmas que yo personalmente he perseguido a lo largo de mi vida, las escritoras del 27 han sido de los más amables, de los fantasmas más entrañables y acogedores, de los que más sabiduría y luz le han proporcionado a mi vida. (p. 241)

Pues bien, como apunta la autora, Nuria Capdevila-Argüelles ha ido siguiendo los pasos de las modernas para que el lector descubra cómo muchas de ellas no solo vivieron el exilio político, sino también un exilio interior. No obstante, eso no les impidió seguir construyendo su obra. En suma, reconoce la deuda con esta vertiente del feminismo que, con sus investigaciones, ha ayudado a entender la vida de las mujeres antes del régimen franquista:

Solo algunas estudiosas, como Nuria Capdevila-Argüelles, se ocuparon y se ocupan de rastrear sus huellas y constatar que en muchos casos, más allá de los exilios, algunos interiores, continuaron fieles a su vocación artística o académica. Si los escritores españoles forzados al exilio perdieron su patria, ellas sufrieron una doble penalización, por ser víctimas también de la indiferencia y la desconsideración (Lindo, 2018a, p. 13)

Por esta injusticia, contribuye desde su posición de escritora en la iniciativa de rescatarlas del olvido e «incluirlas en la foto de época»; quiere la escritora madrileña darles el lugar que merecen en la historia, en los manuales de historia de la literatura para «determinar dónde debían estar y no fueron nombradas» (Lindo, 2018a, p. 13).

Asimismo, se rebela contra la idea extendida de que tan solo las que realmente valieron son merecedoras de ser recordadas. Elvira Lindo rehúye de esa cuestión y reivindica que en el exhaustivo análisis del pasado ha de valorarse el lugar que la mujer ocupaba en la sociedad, es decir, «cuál es el lugar que cada ser humano ocupa en la casilla de salida; importa mucho la consideración social; importa el ninguneo», pero, sobre todas estas cuestiones, considera fundamental cuestionar «la ideología de quien establece un canon» (Lindo, 2018a, pp. 13-14).

Acaba el prólogo exhalando un aliento esperanzador. Señala el favorable momento en el que nos situamos para reparar la historia. Esta vez sin el peso de la soledad, es decir, luchando en grupo, donde existe «una clara necesidad colectiva de justicia y reparación» (Lindo, 2018a, p. 14), y se respira «la idea, tan esperanzadora, de que no se lucha en soledad ni tampoco para una causa individual» (Lindo, 2018a, p. 14).

Será la fuerza de esa colectividad la que consiga que no vuelvan a caer en el olvido. Isabel Navas (2009a) está segura de ello: «Ninguna se irá mientras nosotros abramos uno de sus libros y nos demoremos en él. Ese es el poder, el inmenso poder de la literatura» (p. 248). Tampoco se irán si, como anima Elvira Lindo, repetimos sus nombres en señal de gratitud, ya que el progreso feminista al que asistimos se debe a la semilla que estas artistas e intelectuales plantaron a principios del siglo XX: «Porque si algo ignorábamos es que en aquel pasado estaba contenido nuestro futuro» (Lindo, 2018a, p. 14).

2. La escritura sáfica de Elena Fortún¹⁹⁰

Es un hecho que existen vacíos en la historia que aún no han sido reparados. Ocu- rre, muy especialmente, con las mujeres que se han dedicado a la creación literaria. Las estudiosas de la crítica feminista han puesto sobre la mesa una problemática que se manifiesta desde la escolarización, es decir, la tan extendida idea errónea de que los grandes nombres de la literatura española han sido, mayoritariamente, masculinos.

¹⁹⁰ Empleamos el término «sáfico» tomando como referencia el artículo que Eva Moreno Lago publicó en *Feminismo/s* en enero de 2021 «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán».

Pero en la actualidad, cuando la literatura goza de una mayor presencia gracias a los diferentes medios de promoción encabezados por las editoriales y, sobre todo, por los propios autores a través de las redes sociales, existen en el sector cultural algunas voces de escritores jóvenes que reivindican un lugar estable y reconocible en el panorama literario.

Elvira escribe a propósito de un vacío en la historia de la literatura española un artículo en *El País*, titulado «Elena, la mujer olvidada», el 28 de enero de 2017¹⁹¹, un texto que más tarde incorporaría al corpus de *30 maneras*, edición que seguiremos a continuación.

A modo de preámbulo, Elvira Lindo emite una crítica hacia esta generación de jóvenes escritores que denuncian no tener ya el lugar que merecen en el mundo literario tras el argumentario de que los escritores veteranos colapsan las listas. Por ello, les propone que en primer lugar miren al pasado y contribuyan a que se haga justicia rescatando del olvido a aquellos escritores, y especialmente escritoras, que en él cayeron: «Hay que mirar más atrás para advertir a qué pocos escritores la literatura concedió una buena posición y cuántos fueron los que cayeron en el olvido» (Lindo, 2018b, p. 57)

La autora que debería rescatarse es Elena Fortún (1886-1952), «Fortún, ya saben, la autora de la exitosa *Celia* de los años veinte y treinta» (Lindo, 2018b, p. 57). Elvira Lindo lo siente así porque acaba de leer *Oculto sendero*¹⁹², una novela inédita de Elena Fortún hasta el año 2016, que por el empeño de la Editorial Renacimiento y la investigadora Nuria Capdevila-Argüelles, una de las que más atención ha dedicado a Fortún, esta novela que en un principio vio la luz bajo el seudónimo de Rosa María Castaños, fue desempolvada y atribuida a una escritora merecedora de reconocimiento.

Aportemos, antes de comenzar con el texto de Lindo, algunas consideraciones previas sobre Elena Fortún. Como ya apuntó Nuria Capdevila-Argüelles en un estudio dedicado a Fortún en el año 2005, Elena Fortún era el nombre artístico de Encarnación Aragoneses Urquijo. Encontró la vocación literaria cuando ya había alcanzado la madurez, pero eso no le impidió vivirla intensamente (Capdevila-Argüelles, 2005, pp. 263-265).

Fortún fue una mujer que se mostró crítica con la doctrina católica española ultraconservadora y, como respuesta a las libertades que se les coartaban a las mujeres a principios del siglo XX, Elena Fortún, encontró en la escritura su anhelado sueño de emancipación: «La metamorfosis de Aragoneses Urquijo en Elena Fortún estuvo condicionada por una insaciable sed de libertad e independencia» (Capdevila-Argüelles, 2005, pp. 263-266).

Fortún es autora de las exitosas novelas de *Celia*, un personaje a través del cual buceó en la subjetividad creadora de las mujeres y otras temáticas feministas como el «papel de la maternidad en una sociedad que empezaba a debatir activamente la emancipación femenina y la importancia de la educación y el saber como medios para regenerar a la nación y al individuo» (Capdevila-Argüelles, 2005, p. 263).

La saga de *Celia* es vista por Capdevila-Argüelles (2005, p. 264) como un *bildungsroman* en el que, como dictan las características del género, hay un importante influjo de los componentes autobiográficos. Se trata de un género que constituyó el precedente de la novela psicológica que se ocuparía del yo. Veamos qué escribe Lindo acerca de Fortún, *Celia* y, por supuesto, de *Oculto sendero*.

¹⁹¹ Puede consultarse en el siguiente enlace https://elpais.com/cultura/2017/01/27/actualidad/1485534991_128796.html

¹⁹² *Oculto sendero* está publicado a través de la editorial sevillana Renacimiento y además de estar editado por María Jesús Fraga y Nuria Capdevila-Argüelles, cuenta con un prólogo de la segunda editora. Fue lanzado al mercado en 2016 por primera vez.

Apunta que el éxito cosechado con *Celia* hizo de ella «una de las escritoras más populares» en los años 20 y 30 (Lindo, 2018b, p. 57). Dicha popularidad se debe a que sus cuentos poseen diálogos que mostraban la variedad de voces populares. En palabras de Elvira Lindo (2018b, pp. 57-58), las historias de la niña Celia son «unos relatos infantiles ricos en chispeantes diálogos, que hoy nos permiten colarnos en esa época y escuchar las voces de los niños, las madres, las chachas, los hombres, ese pueblo llano que no para de hablar».

Uno de los motivos que achaca al olvido de una autora que en vida fue muy popular es la escasa relevancia que se le da en España a la literatura infantil. Mientras que en otros países, como los de habla anglosajona o incluso del norte de Europa, tienen a figuras emblemáticas de la literatura infantil, como «una Richmal Crompton, un Mark Twain o un Roald Dahl», en España se ha denostado a grandes escritores que han escrito fundamentalmente para niños (Lindo, 2018b, p. 58).

Culpa, sin dudar, a la propia crítica literaria española porque mientras que en otros países «sus críticos, menos encorsetados que los nuestros, entienden la inapelable influencia que un escritor para niños tiene en las futuras generaciones y revelan su influjo», en España se les considera autores menores (Lindo, 2018b, p. 58). Es esta una queja en la que se encuentra latente su propia situación como autora de *Manolito Gafotas*, un personaje encasillado en el género menospreciado de la literatura infantil y juvenil en la cultura literaria española.

Valora de Fortún algo que también reconoce de su propia escritura, la cualidad del oído, lo cual hace que no haya cuentos que reproduzcan tan vivamente el habla del pueblo como los de *Celia*: «Fortún poseía un oído absoluto, y no hay otra serie de cuentos que se le pueda comparar en diálogos tan vivos como la suya» (Lindo, 2018b, p. 58). De todos los cuentos de Celia, Elvira Lindo destaca *Celia en la revolución*, que «debiera ser lectura recomendada en los institutos, por cuanto cuenta con agudeza y perspicacia cómo era aquella España de la contienda valiéndose del habla del pueblo» (Lindo, 2018b, p. 58). Y prosigue: «A mí me ha impresionado, por momentos, tanto como *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea» (Lindo, 2018b, p. 58). Si existen novelas que han quedado registradas como fieles reflejos de la época de la guerra, como es el caso de la de Barea, incluye a *Celia en la revolución* dentro de ese canon de textos que documentaron los años bélicos. La justificación reside en el gran valor documental de esta historia lo que la hace merecedora de ser considerada como tal: «Habiendo tan pocos testimonios escritos por testigos de primera mano, la mirada de una adolescente Celia yendo de un lado a otro por Madrid, Valencia o Barcelona supone un tesoro no sólo literario sino documental» (Lindo, 2018b, p. 58).

A propósito de la novela hasta hace poco inédita, *Oculto sendero*, escribió una crítica personal sobre ella que estudiaremos tras ofrecer algunos breves apuntes sobre esta novela. Como señala muy pertinentemente Patricia Barrera Velasco (2019) en su «Breve panorama de la narrativa lésbica española del siglo XX», hasta la década de los setenta, las novelas escritas por mujeres en las que se plasmaran relaciones sentimentales o sexuales entre mujeres eran prácticamente escasas. Contamos, según Barrera Velasco (2019), «con algunos hitos representativos como, entre otras, la novela *Zezé*, de Ángeles Vicente, publicada en 1909 o, bastante más tarde, *Oculto sendero*, de Elena Fortún, escrita en los años cuarenta» (p. 243). La novela de Fortún mereció también la atención del especialista en literatura de temática LGTBI, Rafael M. Mérida (2018), quien sostiene que *Oculto sendero* no sólo es una novela importante por arrojar luz sobre las relaciones lésbicas y ayuda a dar a conocer a una autora que fue invisibilizada:

Oculto sendero es una novela muy importante por este motivo, pero también por la singularidad de la autora, comúnmente arrinconada en un subgénero tan menospreciado por el canon como el de la literatura infantil, y por la construcción de un bildungsroman moderno con estas hechuras sin apenas tradición en lengua española por aquellas fechas, en masculino y femenino. (Mérida, 2018, pp. 14-15)

Elvira Lindo (2018b, p. 58) apunta muy oportunamente la clara identificación que se establece entre Elena y María Luisa, la protagonista: «Elena se disfraza del personaje María Luisa», para lo cual se sirve de trucos literarios para ocultar su identidad, un disfraz tras el que se esconde la propia autora para narrar su frustrante existencia y contarnos «cómo fue la vida de una mujer rara». Sabiendo de la importancia que da a las infancias, una etapa a la que llama en ocasiones «la casilla de salida», era evidente que sacase a relucir el carácter de la niña María Luisa, un temperamento algo fantasioso y alejado de la feminidad, que la hacía no encajar en los moldes femeninos. Por ello, y porque es propio de la crítica literaria de corte biográfico realizar una identificación entre la autora reseñada y su personaje, sostiene con firmeza que María Luisa, en suma, «se trata de ella misma narrando la frustrante existencia de una niña fantasiosa y poco femenina que desde la casilla de salida anda luchando contra aquello que de las mujeres se espera» (Lindo, 2018b, p. 58). Por último, en cuanto a la psicología del personaje, Lindo destaca su vocación artística y la manera en que tristemente acaba obedeciendo a los mandatos culturales de la época, aunque acceda al matrimonio para así poder independizarse.

Señala la valía incomparable de esta novela por la forma en que narra el descubrimiento de la identidad sexual en aquellos años. Confiesa la escritora madrileña que jamás había asistido, como hizo al sumergirse en *Oculto sendero*, «al descubrimiento, en aquella época tan oscura, de la verdadera condición sexual» (Lindo, 2018b, p. 59).

Asimismo, señala que la propia María Luisa era consciente de sus propias “rarezas”, al sentir «el asco que le da imaginar que tendrá que pasar la vida entregándose físicamente a un hombre», así como la incompreensión y la discriminación «que padecen las mujeres que no caben dentro del corsé femenino, que poseen inquietudes intelectuales» (Lindo, 2018b, p. 59). Puntualiza así, en sus propias palabras, lo que Nuria Capdevila-Argüelles (2016) sostiene en la «Introducción» de esta novela, que, en efecto, *Oculto sendero* es una novela de temática feminista y homosexual, pues el personaje abordará abiertamente temas como la agresión sexual y la violencia contra las mujeres, la visión del matrimonio como una institución carcelaria, el placer sexual femenino y las violaciones.

En el estudio que hemos citado anteriormente de Capdevila-Argüelles (2005), la autora aporta un dato probablemente desconocido por el gran público: la sexualidad de la autora. Sostiene que existe «evidencia de que albergaba dudas sobre su propia inclinación sexual, pero esta circunstancia cobra toda su relevancia solamente si se entiende cómo se estaba formulando y presentando la cultura homosexual de la época» (Capdevila-Argüelles, 2005, p. 263). Hablamos de una visión de la homosexualidad como algo perverso, como una inversión de la normalidad en la naturaleza humana, un acto «anti-Natura» desde el prisma más dominante del momento, la religión, como bien explica Ángel Sahuquillo (1991, p. 52).

Por ello, como explica Nuria Capdevila-Argüelles (2016), en *Oculto sendero* Fortún se adentra en el conflicto entre la *heterosexualidad obligatoria*, concepto que tomamos

de Adrienne Rich¹⁹³, y los márgenes en los que se ubicaba la subsidiaria cultura homosexual. Cuestiones que la propia Fortún vivió personalmente de manera conflictiva, algo que Elvira Lindo considera de significativa relevancia. Observa cómo la vida de la propia Elena se refleja en su personaje. Se casó con un hombre que acabó comportándose como la mayoría de la época. Comparten el rechazo hacia la sexualidad masculina y hacia los modelos femeninos tradicionales. En definitiva, al igual que María sentía en el inicio de la novela, Elena Fortún «no desea un cuerpo de hombre: se sabe diferente: ama la belleza y la armonía y la vida se le presenta vulgar y mezquina, un lugar donde no caben los sueños» (Lindo, 2018b, p. 59)

Elvira Lindo sitúa el autodescubrimiento de la sexualidad de María Luisa, que va parejo al deseo de independencia y la soberanía de su propia vida, en el momento en que se relaciona con otras mujeres que comparten sus mismas sensaciones: «Ella quiere ser dueña de sí misma, y es el contacto con otras mujeres que poseen su misma rareza lo que hace brotar un deseo reprimido pero presente desde la infancia: la atracción hacia el mismo sexo» (Lindo, 2018b, p. 59). No obstante, apostilla que aunque el término *lesbianismo* no se nombre en la novela, la condición lésbica de la protagonista será la que sirva de esqueleto para articular una «novela que me deja con una melancolía que tarda en esfumarse» (Lindo, 2018b, p. 59).

El término antes empleado por Elvira Lindo, «chica rara», nos remite inevitablemente a *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* de Carmen Martín Gaité (1987). La escritora salmantina reconoció en vida el influjo que sobre ella tuvieron las novelas de Fortún, sin embargo, aunque acuñó el arquetipo de la «chica rara» para explicar el devenir del feminismo español del siglo XX e indagó en la vida de Fortún, nunca la vinculó con el tema de la «chica rara» (Capdevila-Argüelles, 2016). Como hemos podido ver, sí la incluye como exponente de ese arquetipo femenino de la rareza y, además, se ve a sí misma cuando era niña quizá porque ella también se sentía diferente al no encajar en los estrechos moldes de feminidad: «[...] me veo a mí misma como niña especial que no cumplía con la encorsetada feminidad a la que estamos obligadas» (Lindo, 2018b, pp. 59-60)

Finalmente, recomienda a las jóvenes lectoras que se acerquen a esta novela y traten de entenderla porque apela a ellas directamente al encerrar deseos de libertad. Y, sobre todo, porque *Oculto sendero* es una novela femenina de formación. Por último, cita una frase de la autora que en su vuelta a España del exilio escribió en la que auguraba la soledad y el olvido al que estaría avocada: «A veces voy por la calle y veo mi sombra en el suelo y pienso que así la veré ya, sola siempre» (Lindo, 2018b, p. 60). Estas palabras son razón más que suficiente para rescatar a Elena Fortún del olvido: «Deberíamos, por hacer justicia, acompañar un poco en el paseo a esta mujer mediatubunda que nos dejó tanto en su literatura a cambio de tantos años de olvido» (Lindo, 2018b, p. 60).

¹⁹³ Adrienne Rich, es una figura de referencia entre la crítica literaria feminista lesbiana. En 1980 publicó el ensayo «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana», donde perseguía el objetivo de analizar la heterosexualidad como una institución política que debilita a las mujeres, un modo de vida con que el patriarcado controlaría a las mujeres. María Milagros Rivera Garretas publicó la traducción al español en el número 10 de la revista *Duoda*, del año 1996.

3. La libertad del amor lésbico en el exilio de Victoria Kent

Antes de adentrarnos en el estudio del capítulo de *30 maneras* «Anda y que te ondulen», dedicado a Victoria Kent (1891-1987), debemos explicar detalladamente cuál fue el germen que llevó a la escritora madrileña a escribir este retrato de la insigne jurista y dónde apareció por primera vez publicado. Fue el 20 de febrero de 2016 cuando en *Don de gentes* Lindo publicó su artículo homónimo¹⁹⁴ a propósito del libro de Carmen de la Guardia, editado en 2016, *Victoria Kent y Louisa Crane en Nueva York: un exilio compartido*¹⁹⁵. Aunque se trata esencialmente del mismo texto, seguiremos la edición de *30 maneras*.

Pero para descubrir la semilla de esta crítica debemos remitir a un artículo publicado por Antonio Muñoz Molina el 18 de febrero de 2016 en su blog personal, artículo titulado «Baba y músculo». En él, el escritor señala que durante ese mes de febrero, Elvira Lindo se reunió con la entonces portavoz del Ayuntamiento de Madrid, Rita Maestre, por encargo de *El País*. La intención era que entrevistara a Maestre con motivo del juicio que se celebraría próximamente por verse envuelta en una demanda por ofensas a los sentimientos religiosos.

Muñoz Molina saca a relucir de esa entrevista la cualidad del oído de la escritora para reproducir por escrito la naturalidad de la lengua hablada. Esta habilidad suya se debe, como ya se ha comentado anteriormente, a su formación como escritora en la radio. La sintaxis y la precisión del vocabulario son herencia indiscutible de sus años como guionista, reportera, presentadora y entrevistadora de la radio (Muñoz Molina, 2016).

El periodista de extrema derecha Hermann Tertsch escribió en Twitter una publicación en la que ponía de manifiesto su misoginia más deleznable y decía textualmente: «Muñoz Molina siempre ha demostrado cierto músculo moral. Estará asqueado ante la vergonzosa baba mentirosa de Elvira Lindo sobre Rita Maestre» (citado en Muñoz Molina, 2016).

Como no podía ser de otra forma, el escritor, que comparte vida con Lindo, manifestó explícitamente el asco que sintió al leer las palabras de Tertsch. Muñoz Molina demostró su profundo desacuerdo con la intención perseguida por el periodista de sembrar la discordia en el ambiente político y, especialmente, por «reservar su saña más macabra para las mujeres» (Muñoz Molina, 2016).

Por supuesto, Lindo se ha pronunciado defendiéndose de este ataque machista. En el inicio de este capítulo hace una aguda crítica a la misoginia imperante en sectores que debieran demostrar cierto civismo, como la cultura. En efecto, la crítica de la autora se dirige contra los diversos modos mediante los cuales se puede hacer callar a una mujer. Reflexiona sobre ello porque, antes de escribir este texto, fue víctima de la desconsideración y el paternalismo machista por el mero hecho de ser una mujer que defiende su criterio propio. Aunque Lindo prefiere no citar el nombre de Tertsch ni reproducir textualmente el contenido de ese mensaje por su grosería, Elvira Lindo explica que se la intentó silenciar tratando de encontrar complicidad con el supuesto descontento que debiera sentir su marido al tener a una esposa con libertad de criterio. Resume el tuit del periodista en las siguientes palabras: «Poco menos que le pedía a mi marido que me reprendiera por mis posiciones políticas, que es lo que se acostumbraba a hacer cuando se advertía que una señora tenía criterio propio» (Lindo, 2018c, p. 119).

¹⁹⁴ Puede consultarse el artículo en el siguiente enlace https://elpais.com/elpais/2016/02/18/estilo/1455819627_950493.html

¹⁹⁵ Esta biografía escrita por de la Guardia fue publicada en la editorial madrileña Sílex en el año 2016.

Aparte de esta forma de hacer callar a una mujer, cita otras como decirle directamente que se calle, no cederle la palabra, no escucharla y ridiculizarla hasta conseguir que se calle. De manera irónica –«Ay, pobrecillos los maridos de las mujeres que se expresan libremente, lo que deben de sufrir» (Lindo, 2018c, p. 119)– explica que ante estas formas de vejación, se refugia en el *mindfulness*, «el paseo o el dibujo meditativos y la lectura, pero no la lectura como consuelo, sino como estímulo» (Lindo, 2018c, p. 120). Y una de las lecturas que consiguieron reforzar su espíritu fue la biografía que Carmen de la Guardia publicó en 2016 titulada *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*:

La oportunidad de los libros que caen en nuestras manos tiene a veces un carácter milagroso, porque estos días me sumergí en una historia asombrosa, la biografía compartida de dos mujeres valientes: *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*. (Lindo, 2018c, p. 120)

Si tanta incomodidad había generado con su entrevista a la portavoz madrileña, Elvira Lindo no sólo omite una réplica a quien la ha agredido verbalmente, sino que responde escribiendo un texto de tinte feminista. Para ello, se adentra, en primer lugar, en el retrato de Victoria Kent. Señala su papel fundamental como parlamentaria durante la Segunda República, su labor regeneradora de las cárceles como primera mujer en ser Directora General de Prisiones, sin embargo resalta un alto en el camino de Kent que de alguna manera ha ensombrecido su figura: «cae sobre ella la sombra de su oposición al voto femenino en el 31. De tal capítulo salió victoriosa y bendecida, con toda justicia, Clara Campoamor, pero tristemente borró los méritos incontables de la señora Kent» (Lindo, 2018c, p. 120).

Aclara que su intención no es juzgar a Kent por su postura ante el voto femenino. Sostiene que la comprende aunque sea «difícil entender desde este presente que su postura fuera una estrategia política» por el peso tan poderoso de la Iglesia «en la voluntad de las mujeres», pues podrían dejarse influenciar por sus confesores y acabarían dándole la victoria a los conservadores. «No seré yo quien la juzgue», sentencia Lindo (2018c, p. 120)

Victoria Kent, tras exiliarse, se instaló definitivamente en Nueva York en 1952. Antes de aterrizar en suelo estadounidense pasó cuatro años escondida de la Gestapo en París. Afortunadamente pudo salvarse y huir a México cuando acabó la Segunda Guerra Mundial, donde mantuvo una fructífera red de contactos intelectuales y académicos. Entre ellos figura la estadounidense Louise Crane, cuyo vínculo con Kent fue decisivo para iniciar un proyecto editorial que mantuviera el contacto intelectual y político con España (Benítez Palma, 2017, p. 143).

Lindo prefiere profundizar en esta faceta tan crucial de la vida de Victoria Kent. Por un lado, su labor durante el exilio y, por otro lado, su relación con Louise Crane. Dos aspectos que ponen de relieve su compromiso político frente al franquismo, su interés en promover la cultura de los exiliados, su feminismo y su modernidad, manifestada en su libertad de amar. Su intención es, probablemente, ofrecer una imagen contrapuesta a la idea distorsionada que se ha difundido de Victoria Kent por el suceso de 1931.

Louisa Crane fue, como la describe Enrique Benítez (2017), «una rica y sofisticada joven americana que fue su inseparable compañera vital desde 1952 hasta su muerte, en 1987» (p. 141). Crane provenía de la alta burguesía y tenía un decidido compromiso con la difusión de la cultura hispánica y un inquebrantable apoyo a los republicanos españoles exiliados (Benítez, 2017, p. 141).

Elvira Lindo resalta de la neoyorquina, además, su papel activo en la promoción del arte moderno y su actitud contra el racismo intentando incluir a los músicos negros en espacio culturales que sólo les eran reservados a la población blanca. No obstante, la labor intelectual y cultural que emprendió junto a Victoria Kent es el aspecto que más le atrae. La escritora madrileña resalta el valor que adquirió la revista *Ibérica*, creada por la pareja, que se convirtió en «una referencia indispensable para la cultura en el exilio» (Lindo, 2018c, p. 121). Y junto al atractivo de la labor editorial, saca a relucir la red de mujeres que crearon junto a Rosa Chacel, Carmen Conde, Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Soledad Ortega, Carmen de Zulueta y Consuelo Berges. Y expresa su deseo de que sean noveladas las vidas de estas mujeres.

Al llegar a este acercamiento, se pregunta por qué pese al cosmopolitismo y la cultura de estas mujeres, son prácticamente desconocidas para el gran público:

La ineludible pregunta que nos asalta al leer estos libros es por qué a estas mujeres cosmopolitas y cultas, que batallaron incansables por la restauración de aquella República que les fue arrebatada, no se las conoce más a fondo en este presente en el que tanto hablamos de la memoria. (Lindo, 2018c, p. 121)

Como respuesta a esta cuestión, suscribe las tesis de Carmen de la Guardia y del biógrafo de Kent, Miguel Ángel Villena¹⁹⁶. Los especialistas sostienen que la oposición al voto femenino, así como su directa oposición al comunismo, proyectaron sobre ella una sombra tan larga que llegó a ser cancelada por algunas académicas universitarias. Explica que las pesquisas de estos investigadores sobre la recepción que Kent ha tenido entre la crítica académica:

[...] opinan que algunas académicas tacharon de los estudios universitarios a Kent por considerar históricamente inaceptable su oposición al voto femenino en el 31; tampoco le favoreció su declarado anticomunismo por cuanto el Partido Comunista poseía el prestigio de haber liderado la oposición al franquismo. (Lindo, 2018c, p. 121)

Sin embargo, remarca la personalidad feminista de Kent porque, al margen de sus ideas políticas, fue libre y soberana de su destino. Escribe Lindo (2018c) que «la política también se refleja en los actos cotidianos e individuales y fue Victoria una mujer libre y moderna, dueña de su destino. Sin duda, una feminista» (p. 121).

En efecto, los especialistas en la vida de Victoria Kent tampoco dudan en afirmar el compromiso feminista de la parlamentarista. Dolores Ramos (2018) habla de un «feminismo pausado y teñido de humanismo que buscaba la igualdad entre los sexos, defendía la dignidad de las mujeres y resaltaba la importancia de la maternidad biológica, cívica y social, siempre alerta a los problemas de la sociedad y el entorno» (p. 307). Era este un feminismo que la madrileña practicó a lo largo de toda su vida, manifestado en su lucha explícita por los derechos humanos, femeninos e infantiles; compromisos que trató de aplicar con las reformas durante los años republicanos (Ramos, 2018, p. 307).

También incide en la etapa del exilio, marcada especialmente por la relación sentimental que mantuvo con Louise Crane. La pareja que formó junto a la americana es, sin duda, «uno de los paradigmas de compromiso compartido, entre dos personas que se quieren y respetan en sólida plenitud» (Benítez Palma, 2017, p. 141). Habla de esta relación empleando el término *lesbianismo*, una palabra que ellas no empleaban y ni siquiera la usa Carmen de la Guardia en su estudio. Comprende que esa palabra no estaba en el

¹⁹⁶ Villena es autor de *Victoria Kent. Una pasión republicana*, una biografía publicada la editorial Debate en el año 2007.

vocabulario de la época, pero no duda en afirmar que aquella fue una fructífera relación amorosa. Así explica Lindo (2018c) que en esta biografía del exilio compartido «se habla de amistad, nunca de *lesbianismo*; esa palabra no estaba asumida ni por ellas mismas, pero lo que hubo entre Louise y Victoria fue un fructífero amor» (pp. 121-122). Y, quizá lo que más significativo es para Elvira Lindo por la cercanía sentimental que ha establecido con Kent en este retrato, es que aquella relación palió los sinsabores del primer exilio de Kent y su vida «a partir de su marcha a América fue alegre, fructífera, satisfactoria» (Lindo, 2018c, p. 122).

Encumbra la figura de Kent y la considera fundamental en la historia por su papel como abogada, diputada, directora de Prisiones y defensora de la República. Pero sobre todo por haber sido una mujer «cosmopolita, vividora, aventurera, viajante y amante de una mujer» (Lindo, 2018c, p. 122). Finalmente, sostiene que a Victoria Kent, a pesar de todo lo negativo que aquello conllevaba, el exilio le sentó bien. Pero anhela lo beneficioso que hubiera sido para las mujeres españolas que Kent no se hubiese tenido que exiliar: «Y es que el extranjero le sentó muy bien. Y qué bien nos hubiera venido a nosotras que mujeres como ella no hubieran tenido que exiliarse» (Lindo, 2018c, p. 122).

4. Madrid y rebeldía en la poesía de Concha Méndez

De entre las mujeres que componen la nómina de la generación del 27, Elvira Lindo siente una especial atracción por la poeta Concha Méndez (1898-1986). Por ello, le dedica un hermoso retrato en *30 maneras* a partir de la lectura y la crítica de sus *Memorias habladas, memorias armadas* (1990). Esa semblanza la acompañaremos con el estudio de la poética de Méndez que realizó en un prólogo para la antología de poemas de Concha Méndez que la editorial Somos Libros publicó en 2019. Veámoslo por partes.

En *30 maneras*, realiza un recorrido por la biografía de Concha Méndez en «Las niñas no son nada». Introduce el texto narrando el nacimiento de la escritora en el año 1898 y la llama por su nombre completo, Concepción Josefa Pantaleona. Sitúa a la niña Concha Méndez en el seno familiar, como a la mayor de once hermanos de una familia burguesa y la define como una niña de temperamento enérgico: «Fue llamada Concha desde pequeña, aunque dado su enérgico temperamento hubiera defendido con gracia hasta el nombre de Pantaleona» (Lindo, 2018d, p. 29).

Además, recupera, a modo de introducción de la poética de Méndez, la teoría a la que la escritora remitía para explicar por qué la llamaban surrealista, la cual tenía que ver con la forma inesperada y chocante con que observaba el mundo:

Ella tenía una teoría para explicar esa facultad suya de observar la realidad desde un punto de vista siempre chocante e inesperado:

«La gente dice que soy surrealista. Lo que me pasa es que nací en un mundo que me obligó a la evasión y de repente, como si fuera una protesta ante lo que estoy viviendo, como si me doliera algo, me pongo a hablar de cosas que llaman extravagantes». (Lindo, 2018d, p. 29)

La autora se sumerge en la autobiografía de Concha Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*¹⁹⁷ (1990), escrita por su nieta Paloma Ulacia Altolaquirre, de la que saca a relucir varias cuestiones. En cuanto a los recursos estilísticos, Concha tenía «la voz

¹⁹⁷ Paloma Ulacia Altolaquirre redactó estas memorias en 1990 y en 2018 fueron editadas por Renacimiento con el prólogo de María Zambrano.

clara y precisa de quien fuera la figura clave de la generación de mujeres que osaron quitarse el sombrero en plena calle en una juventud transcurrida en los años veinte» (Lindo, 2018d, p. 29).

Se detiene en explicar qué significado tenía la acción de quitarse el sombrero en los años veinte. El acto de ir con la cabeza descubierta, «más aún siendo mujer, era un ataque inaceptable a las convenciones sociales; convenciones de las que participaba todo el mundo» (Lindo, 2018d, p. 30). Esta anécdota la protagonizaron «las tres temerarias»: Concha Méndez, Maruja Mallo y Margarita Manso. Fueron estas tres mujeres de la Edad de Plata de la literatura y el arte español quienes cometieron un acto contra la moral, una transgresión considerada un escándalo porque iba contra las convenciones socialmente aceptadas (Lindo, 2018d, p. 30).

A continuación, Elvira Lindo da un salto al pasado para demostrar que «el espíritu rebelde de Méndez se mostró mucho antes» (Lindo, 2018d, p. 30). Fue en su niñez cuando Concha ya demostró su temperamento y hace alusión a la estricta educación recibida y a su «carácter indómito» por no ajustarse al modelo de conducta femenino, lo cual le trajo como consecuencia una difícil relación con sus padres (Lindo, 2018d, p. 30).

Fruto de esa incompreensión, Concha Méndez decidió construirse a sí misma. Señala como principales hitos de esa construcción identitaria la ruptura con la educación que les era asignada a las niñas, a quienes en los colegios se les enseñaba «boberías sin sustancia» (Lindo, 2018d, p. 30). En ese proceso de autodescubrimiento, define a la niña Concha como una chica ambiciosa, cosmopolita, que quería recorrer el mundo y se interesaba por cuestiones poco femeninas como la cartografía, la geografía y la locomoción. Saca a relucir la fascinación de la niña por los barcos, que se acentuó durante los veranos en Santander y Donosti, una etapa que le proporcionó unos sueños de libertad y el deseo de escapar de su destino como joven de familia burguesa:

[...] la niña Concha miraba los barcos con el convencimiento de que algún día partiría en alguno de ellos, para descubrir lo que había más allá del horizonte, sí, pero también para no rendirse a la vulgaridad burguesa ni a los encorsetados sueños femeninos. (Lindo, 2018d, pp. 30-31)

A propósito de ello, rescata la anécdota infantil que marcaría a Concha de por vida. Fue durante un verano en Donostia cuando un amigo de la familia formuló la siguiente pregunta:

«Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?». Viendo que a ella no le preguntaba nada, se adelantó a decir con entusiasmo: «Yo voy a ser capitán de barco». Y el señor, estúpida-mente, le contestó que eso no podía ser, que las niñas no son nada. (Lindo, 2018d, p. 31)

Sobre esta anécdota, saca a relucir varias cuestiones: el entusiasmo de Concha y la estupidez del hombre. Esa frase fue dolorosa para Concha y determinó cada paso que dio encaminado a demostrar lo contrario a lo que se esperaba de las mujeres. De este modo se desarrolló en la escritora «su afán por ser escuchada» que llevaría a cabo a través de su escritura y de su peripecia vital (Lindo, 2018d, p. 31). Y, a nivel poético, como sostiene Isabel Navas Ocaña (2009), probablemente este suceso justifique la aparición de la imagen del capitán de barco en los primeros poemarios de Méndez (p. 247).

Elvira Lindo define la personalidad de Concha como «tozuda y valiente» porque no permitió ser tratada como un sujeto secundario «y los convencionalismos de entonces te relegaran a un papel pasivo» (Lindo, 2018d, p. 31). Y afirma que aquel momento las mujeres tenían que armarse de valor para ser ellas mismas: «No sé si ahora somos capaces

de calibrar el ímpetu que había que reunir para ser una misma. Una, en femenino» (Lindo, 2018d, p. 31).

Vuelve a la incompreensión de la familia de Concha, en este caso de la madre, que era incapaz de tolerar que su hija acudiera a la universidad como oyente. Fruto de esa intolerancia llegó a agredirla y le dejó una cicatriz que jamás sanaría, aunque la poeta en sus memorias lo contara como algo gracioso. Del mismo modo, su padre la vejaba llegando a compararla con un criminal por haber salido en la prensa tras haber ganado un premio de natación en Donostia. Concha se sobrepuso al dolor porque encontró refugio en personas similares a ella que también huían «de lo convencional» (Lindo, 2018d, p. 32).

Entra en el relato la figura de Luis Buñuel, de quien Lindo tan solo destaca que fue un chico correcto, apasionado por los insectos y el baile, pero hasta en este último aspecto Lindo desvela que fue Concha quien más protagonismo tuvo en la vida juvenil madrileña, porque puso de moda en Madrid el charlestón: «Entre las proezas mundanas de Méndez se incluye la insólita de haber llevado el charlestón a las salas de baile madrileñas» (Lindo, 2018d, p. 32).

Reconoce que admira la clarividencia de Concha cuando Buñuel la abandonó para marcharse a París. En ese momento, Concha descubrió que su camino hacia la libertad encontraría más obstáculos que el de un varón. La liberación del yugo familiar la considera una hazaña de gran «astucia y naturalidad» y, precisamente estas circunstancias, fueron las que atraieron el éxito a su carrera (Lindo, 2018d, p. 32).

Le resulta sorprendente cómo son tan desconocidas las mujeres de aquella generación de artistas pese a gozar de unas personalidades, peripecias vitales y obras tan magistrales. Reconoce que, desafortunadamente, así es como se ha enseñado durante años la nómina de la generación del 27, «como una revolución artística estrictamente masculina» (Lindo, 2018d, p. 32). Por ello, evidencia lo sesgada que se nos presenta la historia que sólo da a conocer los nombres masculinos de la generación del 27. Y esa exclusión la percibe en las propias palabras de aquellas mujeres cuando contaban cómo se construyó el relato de la época: «[...] escuchando y recuperando los recuerdos de las mujeres [...] percibimos cómo fueron borradas por quienes posteriormente elaboraron el relato de aquellos años» (Lindo, 2018d, p. 33).

Lindo amplía la mirada y acoge en la narración a Maruja Mallo. Ambas adoptaron la moda del *flapper*, es decir, la moda femenina de llevar el pelo corto, sin sombrero y con faldas rectas, una estética a lo *garçone* que rompía con lo que las familias burguesas concebían como estético (Calles Moreno, 2014, p. 153). Pero se detendrá en los lazos sentimentales que se forjaron entre la poeta y la pintora. Así, la presencia de Mallo en la vida de Concha fue decisiva, del mismo modo que la amistad que proporcionó Concha fue determinante para Maruja. Describe esta amistad como una unión ligada por el lazo de la libertad: «[...] iban las dos del brazo, apoyando la una en la otra sus irrefrenables deseos de aventura, compartiendo el afán por conocer ese Madrid popular y pendenciero que les estaba negado» (Lindo, 2018d, p. 33).

A continuación, se detiene en la condición de mujer de Concha para describir su compromiso feminista. Según Lindo, Concha Méndez no se presentó como víctima, sino que «se reivindicaba abiertamente» y se sintió partícipe de todo lo que conseguían los intelectuales de la Modernidad (Lindo, 2018d, p. 33). Por ello sostiene que es asombroso cómo el carácter transgresor de estas mujeres, que «subvirtieron las normas y practicaron una actitud radical activa, revolucionaria para la época» fuese históricamente silenciado (Lindo, 2018d, p. 33). Explica que el feminismo de Concha Méndez estaba más ligado a

la práctica que a la teoría porque la poeta «es una mujer más de acción que de discurso ideológico, aunque su corazón se mantuviera firme del lado de la República, y de que pagara ese compromiso con un exilio que duró casi toda la vida» (Lindo, 2018d, p. 33).

El momento en que Concha Méndez conoce a Manuel Altolaguirre lleva a Elvira Lindo a destacar la importante labor editorial del matrimonio. Pero, de esa empresa, reivindica sobre todo el papel de Concha, pues fue ella quien la sacó adelante y quien, sin embargo, fue ocultada hasta por sus propios compañeros, como María Zambrano en la presentación de las *Memorias habladas, memorias armadas* elaboradas por Paloma Ulacia Altolaguirre en 1990. Reconoce, así, que las mujeres no están «exentas, menos entonces, de recordar a una mujer siempre del brazo de un gran hombre, que es tal y como la recuerda Zambrano» (Lindo, 2018d, p. 34).

Por ello, quiere que se conozca a Concha a partir de la imagen opuesta que se ha ofrecido de ella. Concha Méndez era, en palabras de la crítica, «la fuerza bruta y la moral» (Lindo, 2018d, p. 34). Y, en cambio, Manuel Altolaguirre «fue un hombre débil psicológicamente que sobrevivió, sin duda, por vivir al amparo de una mujer batalladora e inagotable» (Lindo, 2018d, p. 34). Es un acto de justicia darle a Concha Méndez el lugar que merece. Algo similar al caso de María Zambrano, ocurrió con Luis Cernuda, de quien Lindo critica que jamás tuviera palabras de gratitud hacia Concha:

Muy presente en esta vida contada está el poeta Luis Cernuda, al que acogió en su casa, tanto en Madrid como en México, como un miembro más de la familia y del que no obtuvo jamás una manifestación expresa de cariño, aunque ella respetara con una paciencia asombrosa el carácter desabrido de quien no sabía ser de otra manera. (Lindo, 2018d, p. 35)

Sobre la etapa de Méndez en el exilio, Lindo valora el arrojo de la poeta ante las penurias económicas de la familia y el hecho de que fuera ella quien consiguiera sacarlos adelante. Exalta la empatía de la escritora pero, sobre todo, lo más atrayente es la manera en que Méndez mantuvo viva la esperanza de regresar algún día a España:

Primero fue Cuba, en donde sobrevivieron con gran penuria la pareja y su hija Paloma, aunque, como recuerda Zambrano, fuera habitual en ellos ceder a los que iban llegando después parte de lo que tenían. Luego será México, los años de precariedad en un edificio de exiliados provenientes de todas las Europas, observando atenta el dolor de otros y sin dejar de pensar en un regreso a casa simbolizado en un juego de maletas del que jamás quiso desprenderse. (Lindo, 2018d, p. 35)

Cuenta la autora que el valor de las memorias de Concha Méndez reside en acoger múltiples personajes y anécdotas significativas. Es sorprendente que en estas memorias quepa «tanta gente en páginas contadas y cómo cada anécdota que se cuenta resulta significativa» (Lindo, 2018d, p. 35). La maestría de Concha Méndez hace que esa narración tan poblada de personajes y acontecimientos sea amena para el lector porque están narradas mediante un estilo preciso, sin superficialidad, dominadas por «el arte de la concisión», con una brillante claridad aunque «propensa a las figuras poéticas», con una voz que «suena fuerte, bien entonada, a veces áspera, inconfundiblemente madrileña» (Lindo, 2018d, p. 36). Será esa cualidad oral que, recuerda a los barrios populares de Madrid, lo que Elvira Lindo, por supuesto, encumbra en este retrato:

[...] la forma de expresarse de la escritora es la propia de los barrios populares de Madrid, que contiene esa mezcla de aspereza, claridad y gracia compartida por una clase social muy amplia. Ay de quien no tenga oído para dejarse contagiar por el habla del pueblo. (Lindo, 2018d, p. 36)

Señala cómo Concha Méndez criticó a aquellas mujeres que estaban conformes con el papel secundario que se les otorgaba al estar casadas con hombres reconocidos. Ahí, cuenta Elvira Lindo, radicaba la manera irónica con que Méndez se quejaba del papel sumiso que adoptaban esas mujeres: «venían sus burlas a las esposas de grandes hombres que aparecían en los años treinta en el Lyceum Club de Madrid dándose unos aires de importancia delegada. “Las maridas de sus maridos”, las llamaba» (Lindo, 2018d, p. 36).

Insiste en que Méndez es mucho más que la mujer de Manuel Altolaguirre. Fue una mujer que «contribuyó a enriquecer todos los presentes que habitó», una mujer inspiradora por su fortaleza y su alegría, por su peripecia vital y la naturalidad con que la narra (Lindo, 2018d, p. 36).

En el colofón del retrato de *30 maneras*, sintetiza la mirada tan particular de Concha Méndez en el poema «Al nacer cada mañana», dedicado a Maruja Mallo y publicado en *Canciones de mar y tierra* (1930), escrito en Buenos Aires, una obra en la que Méndez ofrece una imagen femenina en consonancia con los ideales de la vanguardia, una suerte de identidad andrógina que contradecía el modelo de mujer que se había heredado de la generación anterior y que persistía en la poesía de algunas poetisas más conservadoras (Quance, 1998, p. 110). Dice así el poema con el que Elvira Lindo cierra este capítulo dedicado a Concha Méndez, que nos sirve de puente para adentrarnos en su poética mediante el estudio del prólogo:

Siendo una cualidad indefinible, yo destacaría esa mirada limpia, sincera y siempre inocente con la que contemplaba el mundo. Algo misterioso e innato que está, por ejemplo, en este poema donde lo explica todo:

*Al nacer cada mañana
me pongo un corazón nuevo
que me entra por la ventana.
Un arcángel me lo trae
engarzado en una espada
entre lluvias de luceros
y de rosas incendiadas
y de peces voladores
de cristal picos y alas.
Me prendo el corazón
nuevo de cada mañana;
y al arcángel le doy el viejo
en una carta lacrada.* (Lindo, 2018d, pp. 37-38)

Como decíamos al inicio de este epígrafe, la editorial barcelonesa Somos Libros cuenta con una colección titulada *Mitades de una gota*, cuya segunda entrega responde a la antología *Concha Méndez, poemas elegidos*, publicada en 2019. Esta colección poética tiene como fin principal rescatar voces de mujeres poetisas cuyos versos siguen vigentes en la actualidad tanto por su contenido como por los valores que reflejan. La dirección editorial corre a cuenta de Lidia Penelo, quien además escribe una nota introductoria, y el prólogo «Una vida en versos» lo escribe Elvira Lindo.

La escritora madrileña inicia el prólogo desvelando una cuestión que vertebrará todo el texto. Existe una deuda hacia Concha Méndez (1898-1986) por parte de la cultura española, pero tiene además una deuda personal que desentrañará en el contenido del prólogo. La deuda que tiene la historia de la literatura hacia Concha Méndez tiene que ver con la invisibilización a la que se le ha destinado y el papel subordinado a la figura de

quien fuera su marido, el escritor Manuel Altolaguirre, poeta de la Generación del 27. La cultura ha difundido la imagen de Méndez como la *mujer de* y en ocasiones como mera auxiliar de la labor editorial de Altolaguirre: «Tal vez cargo sobre mis espaldas la que tiene en general la literatura española que, aún hoy en día, en muchas de sus referencias o crónicas, se refiere a ella como la esposa del poeta Manuel Altolaguirre o como una especie de apéndice en la labor editorial de éste» (Lindo, 2019a, p. 20). Sin embargo, como bien apunta Lúcia Penelo (2019), Concha Méndez fue «poeta, impresora y divulgadora de la Generación del 27» y, por supuesto, aspiraba a ser mucho más que la mujer de Altolaguirre (p. 7). Durante su exilio en Inglaterra, estando ya casada con el poeta, luchó sin descanso por salvar su vocación literaria al ser consciente de que era conocida por ser la esposa del poeta (Nieva de la Paz, 2006, p. 23).

Como apunta Juan María Calles (2014), sería a partir de la década de los noventa cuando la crítica feminista reevaluaría el canon literario e iniciaría su labor de cubrir ausencias. En el caso de Concha Méndez nos encontramos ante una ausencia notable, quizá la más drástica de entre todas las mujeres que protagonizaron la modernidad, cuya recuperación ha sido injusta y desigual (p. 152). Por ello, reconoce al feminismo académico el mérito por haber rescatado del olvido a esta poeta, así como al creciente interés editorial en salvar a estas «mujeres olvidadas, ninguneadas e invisibles» (Lindo, 2019a, p. 20).

La etapa de la literatura española en la que se inscribe Méndez responde al fin de la lírica de tradición simbolista, que en España se inició en 1896 con la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío y concluyó con el fin de la guerra civil, en 1939. Los poetas y las poetas de este periodo asumieron un compromiso con la creación. En el caso de Méndez, la producción estética era para ella un compromiso y una estrategia de seducción para erigirse como participante y ciudadana activa de la modernidad, una tarea titánica que emprendió asumiendo una doble marginalidad, la de ser poeta y la de ser mujer (Calles, 2014, p. 153). Por estas cualidades tan singulares de Concha Méndez, Elvira Lindo prefiere reivindicar su figura de manera individual, es decir, sin enmarcarla en ningún grupo generacional. Según Lindo, si el ensombrecimiento que sufrió por parte de la historia literaria es una injusticia evidente, la sombra que pudiera proyectarse sobre ella al pertenecer a un grupo diverso de mujeres artistas e intelectuales respondería a una injusticia más sutil. Lo explica así: «[...] permítaseme advertir que al tratar de paliar esta injusticia incluyéndola en el hoy reivindicado grupo de Las Sinsombrero, estamos abordando otra más sutil, que es la de negarle, colectivizándola, la esencia de su irrenunciable individualidad» (Lindo, 2019a, p. 20).

Este propósito de individualizar a Concha Méndez lo justifica aludiendo a la conocida anécdota que dio nombre al grupo de Las Sinsombrero. Esta fue una hazaña que fue llevada a cabo por Concha y secundada por Maruja Mallo y Margarita Manso:

Porque fue Concha Méndez, con todo derecho, la instigadora, junto con Maruja Mallo y Margarita Manso, de la travesura que ha dado finalmente nombre al grupo de mujeres que quedaron marginadas en los textos referidos a los artistas que agitaron el panorama cultural en torno al 27 y a la Segunda República. (Lindo, 2019a, p. 20)

Continúa escribiendo un repaso por la biografía de Concha Méndez. Revela aquellos aspectos de su peripetia vital que demostraban un carácter progresista y liberador. Sobre su infancia, hace referencia a la estricta y encorsetada educación que recibió en el seno de una familia burguesa, donde desde su nacimiento se le inculcó un destino ligado a su función reproductiva, en un escalafón inferior al de los varones. Se le impidió ir a la universidad (Quance, 1998, p. 106) y, además, como cuenta Isabel Navas Ocaña (2009a),

Concha expuso en sus *Memorias habladas, memorias armadas* cómo durante unas vacaciones en Santander «un amigo de su padre preguntó a sus hermanos qué querían ser de mayores. Concha se acercó a él y muy decidida le dijo: “Yo quiero ser capitán de barco”. Y el hombre, un tanto cariacontecido, le contestó con rotundidad: “las niñas no son nada”» (p. 247). Lo expone Lindo con sus propias palabras de esta forma: «Concha Méndez recibió de sus padres la enseñanza de que las niñas poco tienen que hacer en esta vida, salvo ser esposas, madres y buenas administradoras del hogar» (Lindo, 2019a, p. 20).

Se detiene en la atracción que le suscita la rebeldía juvenil de Concha Méndez, a quien describe en aquella etapa de su vida como una «joven desobediente» (Lindo, 2019a, p. 21). Se enfrentó a la mutilación de las libertades a la que se sometía a las mujeres en la vida pública y privada. Como explica Lindo, Concha Méndez «actuó en contra de ese destino forzoso que mutilaba las inquietudes de las mujeres y las condenaba a un papel subordinado» (Lindo, 2019a, p. 21). Concha Méndez despierta su interés por, además, su carácter inquieto y curioso y prosigue en su descripción de la joven Concha resaltando su «zascandileo juvenil» (Lindo, 2019a, p. 21), término con el que Elvira Lindo se recuerda en su juventud. Ese zascandileo fue lo que le proporcionó a Concha Méndez una libertad que se le había negado en el seno familiar. Gracias a ello, Concha se cruzó en su camino con varios personajes que fueron cruciales en su experiencia vital.

En primer lugar, hace alusión al peculiar noviazgo que mantuvo con el cineasta Luis Buñuel a partir del cual se puso en contacto con el mundo cultural del momento, aunque Concha se resistía a ser conocida como la amiga de Buñuel, así que una vez acabó esta larga relación juvenil –desde 1918 a 1925–, conoció a Maruja Mallo, Federico García Lorca y Rafael Alberti, quienes le proporcionaron alimento de primera necesidad para dedicarse por completo a la poesía (Quance, 1998, p. 107). En 1929 rompió con los esquemas morales y se marchó sola a Inglaterra, donde trabajó como traductora y profesora de español (Calles, 2014, p. 154).

A continuación, se detiene en describir la amistad que mantuvo Méndez con la pintora Maruja Mallo. La unión que mantuvieron la poeta y la artista fue férrea. Esta amistad es la que más cautiva a Elvira Lindo, ya que de ella surgió el acto de rebeldía que daría nombre al grupo de mujeres al que pertenecieron. Por ello, habla de Maruja Mallo como «una compañera infatigable de aventuras callejeras» (Lindo, 2019a, p. 21). Y además suscribe la definición que hizo la pintora acerca de la personalidad de Concha Méndez: «[...] la pintora Maruja Mallo, que con muy buen tino definiría a la amiga Concha como surrealista, por la manera siempre original de expresar sus pensamientos» (Lindo, 2019a, p. 21). Pintora y poeta adoptaron un estilo de vida que representaba el modelo de la *mujer nueva*, con aire de *flapper*, asimilándose a la moda del pelo corto, con la cabeza descubierta, y los vestidos con faldas rectas; una estética a lo *garçone* que retó los estrechos límites estéticos que imponían las familias burguesas (Calles, 2014, p. 155).

Habla Lindo también de la amistad que mantuvo con Lorca y Alberti, la cual define en términos de camaradería poética. Con ellos compartió sus primeros versos, la valoraron significativamente y fue alentada a seguir escribiendo. Como apunta Penelo (2019), la influencia de Lorca y Alberti sobre Méndez se ve en las imágenes que ofrece del mar como un espacio del que emana la libertad, una metáfora que encierra la liberación que proporcionan los nuevos horizontes, aunque ella utilizó este motivo desde una perspectiva propia, como antítesis de la reclusión doméstica a la que se destinaba a las mujeres (p. 9). Por esto, como señala Iris M. Zavala (2004), la crítica literaria ha subrayado las conexiones intertextuales entre esta triada de poetas (p. 152). No obstante, pese a esta relación de compañerismo, aporta una visión que ayuda a enriquecer la situación de las

mujeres de la generación. La escritora madrileña duda que sus amigos poetas fueran capaces de vislumbrar la audacia y la valentía de Concha Méndez, porque su vida fue absolutamente rompedora con la vida que se esperaba de una joven de la burguesía, una actitud que la llevaría a sufrir dos exilios. El primero tuvo que ver con el desligamiento del núcleo familiar y el segundo con la escapada al extranjero:

[...] organizó sola y determinada la huida del asfixiante yugo familiar y emprendió lo que ella llamaría “el segundo exilio”, escapándose a Londres primero y completando la experiencia internacional con una estancia en Buenos Aires y otra en Montevideo. El primer exilio fue, tal y como lo entiendo, el que se había producido antes, al desvincularse de la vida que sus padres le habían trazado. (Lindo, 2019a, pp. 21-22)

Concha Méndez, no obstante, también padeció el paternalismo con que se trataba a las mujeres de su generación. Como cuenta Isabel Navas (2009a), Concha publicó en 1928 el poemario *Surtidor*. A propósito de su publicación, en la revista *Sol* el 29 de marzo del mismo año, José Díaz Fernández escribió una reseña en la que hablaba de la poeta en estos términos:

Concha Méndez Cuesta: veintitrés años, campeona de natación en los veraneos de San Sebastián, automovilista del Madrid deportivo, risa trepidante en las tertulias vanguardistas. Y, al fin, poetisa. Esta es una muchacha actual, ceñida y tensa por el deporte y el aire libre. (Navas Ocaña, 2009a, pp. 244-245)

Además, como explica Roberta Quance (1998), Méndez también se enfrentó al escepticismo con que se valoraba la poesía de las mujeres. Ortega y Gregorio Marañón, quienes defendían la esencia femenina, consideraban que la feminidad estaba reñida con la modernidad y, por ello, las mujeres no podían ser poetas. Puede consultarse al respecto el trabajo de Isabel Navas Ocaña titulado «Leyendo a Ortega como una mujer» (2018). Además, un ejemplo de ello es cómo Ortega en la *Revista de Occidente* tuvo como colaboradoras a una filósofa, María Zambrano, y una novelista, Rosa Chacel, pero no tuvo ninguna poeta (Quance, 1998, pp. 108-109).

Pese a ello, dentro de este retrato de Concha Méndez que Lindo dibuja, repara en el carácter feminista de la poeta, evidente en la forma en que, como subraya la autora, «defendió su soberanía» (Lindo, 2019a, p. 22).

El 5 de junio de 1932, un año después de haberse conocido gracias a Federico García Lorca, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre contrajeron matrimonio, siendo testigos de la boda el poeta granadino, Juan Ramón Jiménez, Jorgue Guillén y Luis Cernuda (Calles, 2014, p. 158). Pero el compromiso emancipatorio era tan notable en la personalidad de Concha Méndez que rescata algo que hasta el momento ha sido obviado con relación a su matrimonio con el poeta Altolaguirre. Cuenta Lindo cómo Concha dudó en contraer nupcias con él porque era consciente de lo que supondría para su vida aferrarse a la institución del matrimonio. Méndez no sabía si compensaba «renunciar a esa resuelta afición al cosmopolitismo a favor del casamiento» (Lindo, 2019a, p. 22).

Tras haberse acercado a la vida de la poeta, se detiene en sus versos. La poesía de Concha Méndez, caracterizada en suma por retratar poéticamente el movimiento dinámico de las mujeres en el ámbito público, se divide en dos etapas. Por una parte, la primera corresponde a sus poemas de vanguardia, donde la crítica ha rastreado una influencia de Lorca y Alberti, en los que proyecta una crítica social hacia las imposiciones sociales sobre las mujeres. Por otra parte, la segunda etapa corresponde a su poesía del exilio, donde abundan los temas personales como la pérdida y el sufrimiento (Everly, 2019, pp. 73-74).

Como sostiene Penelo (2019), Concha Méndez tenía una predilección por los versos breves y sencillos (p. 10). Por ello, definirá la poesía de Concha como precisa y clara, versos «de ninguna manera vagos o abstractos» (Lindo, 2019a, p. 22). Resalta de su primera etapa la sencillez con la que transmite ideas de gran profundidad, mediante las cuales celebraba los avances de la modernidad. Los versos de Concha Méndez convierten a la poeta en una escritora cuya expresión poética «ilumina y atraviesa las palabras, agrandándolas, concediéndole a cada verso una fuerza que precisa de una doble lectura» (Lindo, 2019a, p. 22).

En su libro de poemas *Canciones de mar y tierra* (1930), Méndez ofrece la imagen de una mujer en consonancia con los ideales de vanguardia, una suerte de identidad andrógina que contradice la imagen femenina que se había heredado de la generación anterior (Quance, 1998, p. 110). Así, las mujeres de estos poemas eran mujeres emancipadas que se rebelaban contra el modelo tradicional de la mujer burguesa, expresó la preocupación por la libertad femenina y la expresión del erotismo mediante descripciones del cuerpo de la mujer, los encuentros amorosos (*Surtidor*) o la vida nocturna con sus promesas de libertad y las deportistas aventureras de cuerpos atléticos (*Inquietudes*) (Everly, 2019, p. 79-83).

En la segunda etapa conocida como la etapa de madurez, una vez en el exilio político, confrontó la realidad con los sueños y la manera en que ésta irrumpe en las heridas, las ausencias y los recuerdos (Penelo, 2019, p. 10). En esta etapa, ella misma pasó a ser el centro de su creación poética (Quance, 1998, p. 111). Sin embargo, Elvira Lindo destaca de este periodo de la obra de Méndez el peso de sentimientos como el dolor de la pérdida, pues su primer hijo murió durante su exilio en Inglaterra; el desamor, ya que durante este periodo de su vida se divorció de Altolaguirre; y el desarraigo del exilio, que propiciaría la reflexión sobre el tema del viaje interno, el cual empuja a la mujer a abandonar su estatus social asignado y experimentar (Everly, 2019, p. 89). Son sentimientos que llevan al lector a guardar silencio tras su lectura para poder digerirlos: «[...] sentimos cómo nuestro ánimo precisa de un silencio reflexivo, como cuando el músico finaliza una pieza que nos impresiona. Silencio para sentir» (Lindo, 2019a, p. 23).

En suma, como apunta Calles (2014), la poesía de Concha Méndez reaccionó contra la imagen del ángel del hogar, fecunda durante el siglo XIX, y reivindicó el modelo de mujer moderna y cosmopolita:

Su poesía reacciona contra el intimismo sentimental romántico, contra su dramática y ya canónica «desarmonía del alma» y constituye el poema desde el foco de un yo intrasubjetivo que se manifiesta como «manifestación polifónica de la pura subjetividad». Méndez simboliza la imagen emergente de la mujer moderna urbana [...] que asume la ciudad como espacio privilegiado de la modernidad y como espacio artístico que se escribe y desde donde se escribe. (Calles, 2014, p. 160).

Y esta descripción de la poética de Méndez enlaza en parte con la deuda personal que siente hacia Concha Méndez. Esta deuda personal «va más allá de constatar su presencia en la España moderna de las décadas 20 y 30, o de reconocer su labor como editora de textos y versos esenciales de los años republicanos» (Lindo, 2019a, p. 23). La deuda tiene que ver con la manera en que se ha visto reflejada como escritora en el uso del tono popular en la poesía de Concha Méndez. La autora madrileña se ha podido identificar con ella en los ritmos populares que «cuentan y cantan algo que me interpela y me pertenece» (Lindo, 2019a, p. 23).

Concha Méndez, a quien describe como «poeta valerosa» (Lindo, 2019a, p. 23), le ha transmitido el arrojo necesario para afrontar situaciones dolorosas, contagiada por la

valentía de «una mujer de acción» y por la solidaridad que brotaba en ella al prestar su apoyo y aliento a su marido y otros compañeros de generación como Cernuda, a quien dio cobijo durante el exilio. Lindo construye así el retrato de una mujer fuerte que fue capaz de sortear el dolor de la depresión para que no afectase a su carrera literaria (Lindo, 2019a, p. 23). La poesía era para Concha Méndez «guía y alimento en esos momentos de desamparo al que son condenadas tantas mujeres fuertes» (Lindo, 2019a, p. 24).

Considera a Concha Méndez una compañera de vida descubierta algo tarde. Reivindica así la valía de sus poemas como parte necesaria de la educación sentimental de las chicas jóvenes, algo de lo que ella no pudo gozar en su juventud, pero con los años descubre cómo esos versos hubieran sido para la joven Lindo un soplo de aire fresco en una sociedad carente de referentes femeninos, ya que las jóvenes de su generación, explica Elvira Lindo (2019a, p. 24), «necesitábamos palabras prestadas para nombrar la intimidad».

Y, finalmente, recupera el poema «Me gusta andar de noche» que define la personalidad zascandila de la joven Méndez en la que ella, sin duda, se reconoce a sí misma:

Por eso ahora los repito, esos versos, trato de memorizarlos, recuperar en cierta forma la música del tiempo perdido, y con él la presencia de la poeta entonces ignorada.

Me gusta andar de noche las ciudades desiertas,
cuando los propios pasos se oyen en el silencio.

Sentirse andar, a solas, por entre lo dormido,

es sentir que se pasa por entre un mundo inverso. (Lindo, 2019a, p. 24)

5. Ilsa Barea-Kulcsar y la resistencia republicana

Con motivo de la traducción que Pilar Mantilla hizo de *Telefónica* (2018), la novela de Ilsa Barea-Kulcsar (1902-1973), para la editorial Hoja de Lata¹⁹⁸, Elvira Lindo escribirá el 7 de junio de 2019 la reseña «La versión de Ilsa» en *Babelia*, para exponer el papel que representó en el edificio de la Telefónica durante la Guerra Civil Española.

Pero conozcamos brevemente quién fue esta mujer. Ilsa Barea nació realmente con el nombre de Ilse Pollack el 20 de septiembre de 1902 en Austria y murió el 1 de enero de 1973 en Viena. Fue periodista, escritora, voluntaria de la Guerra Civil y traductora, aunque, como apunta Rosa Martí (2018), fue una traductora peculiar porque Ilsa «fue protagonista de sus textos y se relacionó en pie de igualdad con los autores a los que traducía y frecuentaba» (Martí, 2018).

Ilse empezó a escribir la obra durante su primer exilio en París y la concluyó en Puckeridge (Inglaterra) a finales de marzo de 1939 (Iglesia, 2019). No obstante, fue publicada en 70 entregas en un periódico socialista austriaco de mucho prestigio entre el 13 de marzo y el 4 de junio de 1949. En ella, Ilsa traza muchas historias individuales que se ambientan en los años de la Guerra Civil, lo cual la convierte en una historia coral, donde confluyen temas como el espionaje, las tensiones entre los partidos anarquistas, comunistas y socialistas, es decir, los del bando republicano. Destacan por encima del resto dos personajes: Anita Adam, una mujer emancipada que se enamora de Agustín Sánchez, un hombre que está atrapado entre dos mujeres: Pepa, su esposa, y Paquita, su amante (Pichler, 2019, pp. 274-275). Esta novela que sorprende, como apuntaba Erich Hackl (2019)

¹⁹⁸ Hoja de Lata es una editorial con sede en la ciudad asturiana de Gijón que en 2018 publicó la novela de Ilsa Barea.

en la crítica que escribió para *El País*, «por su afán de superar las diferencias políticas de la República» (Hackl, 2019), entronca con otros temas que tienen que ver con la cotidianidad del edificio de Telefónica: la vida de las secretarías, de los ordenanzas, militares, corresponsales, censores, vigilantes, refugiados de suburbios, etc. Evidencia además los conflictos dentro del Comité Obrero, en especial, entre una comunista y una anarquista (Hackl, 2019).

El titular de Elvira Lindo es significativo porque la escritora apunta con él un dato relevante. Los lectores saben de la existencia de Ilsa a partir del retrato que Arturo Barea hizo de ella en *La forja de un rebelde*¹⁹⁹ (1940-1945) y cita, entonces, la descripción física que el narrador hace de esta mujer: «Ya había pasado los 30 y no era ninguna belleza. ¿Para qué demonios me mandaban a mí a una mujer desde Valencia? Ya era bastante complicado con los hombres. Mis sentimientos, todos, se rebelaron contra ella» (Lindo, 2019c). Sin embargo, relata cómo esa aspereza con la que Barea recibió a Ilsa se disipó y se transformó en una admiración y un amor que perduraría hasta la muerte de él en 1957.

Elvira Lindo advierte que el hecho de ser narrado este acontecimiento desde la perspectiva masculina sitúa a Ilsa en un nivel secundario pese a ser quien sustentara económicamente al matrimonio en los años del exilio y ser el principal apoyo en los achaques emocionales del escritor: «Siendo Barea quien nos cuenta la historia es natural e inevitable que sea Ilsa un personaje secundario; fundamental, por cuanto salvará al narrador de un delicadísimo hundimiento psicológico, pero subordinado a la peripecia de quien protagoniza la trilogía» (Lindo, 2019c). Como explica Rosa Martí (2018), Ilsa Barea tuvo un papel relevante en la trilogía de Barea, pues la tradujo al inglés pese a que ésta no fuera su lengua materna. Su papel como principal fuente de ingresos en el matrimonio se ha visto, sin embargo, silenciado. Georg Pichler (2019), quien además escribe el Epílogo de la novela, desvela que Ilsa fue conocida por ser *mujer de*. Primero por ser esposa de Leopold Kuksar, de quien estaba al mismo nivel en cuanto a conocimiento, táctica política, retórica y escritura. Más tarde por ser esposa de Arturo Barea, quien con el retrato que de ella hiciera en *La forja de un rebelde* la condenaría a vivir bajo la sombra de este personaje (Pichler, 2019, p. 262). Fue, sobre todo, durante el exilio cuando Ilsa se convirtió en el principal sustento económico de la familia. Escribía a cuatro manos con su marido dos libros de temática española, *España en el mundo de la posguerra* y *Unamuno*, traducía obras de otros autores españoles y extranjeros, fue intérprete en congresos, se afilió al Partido Laborista Inglés y además fue elegida concejala de su distrito Faringdon, cerca de Oxford. Tras la muerte de Arturo Barea, en 1966, se marchó a Viena y se asentó en una vivienda municipal de un barrio obrero y, a pesar de la fragilidad de su salud, siguió trabajando, colaborando en prensa socialista e instruyendo a jóvenes delegados del Sindicato Ferroviario. Finalmente, murió el 1 de enero de 1973 a los 70 años (Hackl, 2019).

Es tan titánica la personalidad de Ilsa Barea que Elvira Lindo más que reseñar el contenido de la novela quiere dar a conocer el perfil de esta mujer al lector español con el fin no solo de que la reconozcan, sino con la intención de que deconstruyan la imagen que tenían de ella a partir del retrato que hizo Barea y la contemplen tal y como puede rastrearse en *Telefónica*. Algo muy significativo en la reseña es que nombra a esta mujer por sus verdaderos nombres de pila, aquellos que tenía antes de asumir el apellido de su primer marido y, posteriormente, del segundo. Así, dice Lindo (2019b): «Ilse Wilhelmine

¹⁹⁹ Puede consultarse la edición de 2019 de la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra preparada por Francisco Caudet.

Elfriede Pollak era ya un personaje público antes de que Barea la inmortalizara a través del retrato que ofrece en su novela».

Ilse era hija de Valentin Pollak, pedagogo de renombre y director del Wasa-Gymnasium, un prestigioso instituto al que la burguesía judía mandaba a sus hijos. Fue, además, precursor de la pedagogía progresista austromarxista. Su madre, Alice von Zieglmayer procedía de la baja nobleza (Pichler, 2019, p. 263). Ilse se casó en 1922 con Leopold Kulcsar, a quien conoció mientras estudiaba Ciencias Políticas (Hackl, 2019). Desde entonces fue redactora de economía del órgano del Partido Comunista (Pichler, 2019, p. 264). A principios de los años 30 trabajó como instructora política de los poblados alpinos de Austria. Sin embargo, tras la revuelta obrera de febrero de 1934, que fue aplastada por el régimen austrofascista de Engelbert Dollfuss, Ilse contribuyó a la fundación del grupo de la resistencia *Funke*. Dado que el matrimonio Kulcsar fue perseguido, se exiliaron en Checoslovaquia y tras su divorcio, Ilse decidió irse a España porque allí se estaba librando la que para ella era la batalla más dura entre fascismo y democracia (Hackl, 2019).

En el repaso que hace por la vida de Ilsa Barea, Elvira Lindo la describe desde una perspectiva personal. Resalta su compromiso con la verdad, que se manifestó en su voluntad de mejorar la información que el gobierno republicano proyectaba al resto del mundo sobre la contienda. También se manifestó en su voluntad de formar a las generaciones más jóvenes de cara a un futuro socialista en España. La importancia de su papel era indiscutible porque Ilsa poseía «un bagaje sin competencia en el bullicioso universo de la Telefónica» (Lindo, 2019c).

Su peripecia vital por los diferentes partidos a los que se afilió en su juventud son desde el punto de vista de la autora fruto de su «decidido compromiso político que se le había despertado en sus inicios universitarios» (Lindo, 2019c). Además de su compromiso político, recalca su prestigio como oradora, una elocuencia que dio pie a que el propagandista Willi Münzenberg la promocionara para participar en congresos juveniles de la Internacional Comunista. De su primer matrimonio rescata la incesante actividad de Ilsa. Fue una historia de amor breve, aunque en ese periodo de tiempo Ilsa descubrió la imperiosa necesidad de participar como traductora y periodista en la Guerra Civil Española:

[...] ambos habían colaborado en la creación de publicaciones combatientes contra el imparable avance del nazismo. Fue en su exilio en Praga cuando Ilse sentiría la necesidad de participar como traductora y periodista en esa guerra que resumía la lucha urgente contra el fascismo, la de España. (Lindo, 2019c)

Define a Ilsa como una mujer «valerosa, determinada y comprometida en cuerpo y alma con la lucha obrera», características que no la frenaron a la hora de querer llegar a Madrid cuando la entrada a España desde el extranjero resultaba un periplo dificultoso (Lindo, 2019c). Su vida ya era en aquel año «un material suficientemente atractivo y heroico como para ser tenido en cuenta en la narración histórica de la guerra o para ascender a la categoría de biografiada» (Lindo, 2019c). Su papel en el transcurso de la Guerra Civil es determinante por su complicidad con los corresponsales extranjeros, pues era una mujer políglota. Su convicción socialista impedía que la realidad ofrecida al lector internacional sobre el debilitamiento de la estructura política republicana estuviera enmascarada, una libertad de prensa que, advierte la escritora, le acarreó consecuencias:

Su firme defensa de la libertad de prensa le acarreó no pocos problemas. Levantaba sospechas a cada paso; unos la creían espía, otros la acusaban de trotskista y casi todos desaprobaban la relación con Barea, puesto que ambos estaban casados cuando se conocieron. (Lindo, 2019c)

De sus memorias, reseña, en especial, la ironía con que cuenta su llegada a Madrid, donde rompió con el estereotipo de la feminidad tradicional. Precisamente, Pichler (2019) destaca como tema más importante de esta historia el papel de la mujer en el mundo de la guerra tan masculinizado. Lo hará Ilse a partir de varios tipos de mujeres: Anita, que como habíamos comentado, era una chica emancipada, políglota y con formación política, impone su voz para ser escuchada; Pepa, la esposa de Agustín, representa la otra cara de la moneda y su única preocupación era ser esposa de su marido. Así vemos dos modelos de feminidad opuestos (Pichler, 2019, pp. 276-277). Pues bien, ese quiebro de las convenciones sociales de Anita que Elvira Lindo observa como reflejo de la propia Ilse es seña de una identidad fuerte, segura de sí misma y orgullosa de saberse atractiva no por poseer una belleza física tradicional:

En un edificio en el que las telefonistas y las ascensoristas no habían perdido, a pesar de la guerra, la coquetería y marchaban en grupo al lavabo para retocarse el carmín, Ilsa vestía, muy a conciencia, una ropa funcional de joven revolucionaria y zapatones planos. Enfundada en un abrigo militarote que aumentaba unas espaldas ya de por sí anchas, Ilsa demostraba una eficacia y saber hacer que conquistó a los escépticos [...]. La insistente descripción de Ilsa como mujer poco agraciada pero brillante y valerosa es muy significativa. Pero lejos de acomplejarse, ella misma parecía sentirse orgullosa de poseer un atractivo no basado en una belleza convencional. [...] Parece que la estoy viendo, desarreglada y poderosa, subiendo hasta la quinta planta, poseedora de un compromiso político que le concedió la fuerza de la fe. (Lindo, 2019c)

Pichler (2019) observa como principal diferencia entre *Telefónica* y *La forja de un rebelde* de Arturo Barea la visión femenina que aporta mediante la denuncia del machismo que se imponía tanto en las relaciones sentimentales como en el mundo político (p. 277). Esta novela es, como indica Anna Maria Iglesia (2019) en su reseña para *The Objective*, importantísima no solo a nivel literario, sino también como testimonio histórico y político. Por ello, para concluir, reivindica que se conozca a esta mujer a partir de su propia mirada y se deconstruya la imagen que se tenía de ella trazada por la pluma de Arturo Barea: «Si supimos de Ilsa a través de Barea es, sin duda, porque ella le salvó la vida. Ahora conoceremos su valiosa aportación a esta historia que ya era novela antes de ser novelada» (Lindo, 2019c).

6. Josefina Carabias, maestra del periodismo

El inicio del año 2021 se vivió con verdadero entusiasmo entre los fieles seguidores de una de las mujeres pioneras en el periodismo español, pues el 20 de enero llegó a las librerías la reedición que Seix Barral hizo de *Azaña. Aquellos que le llamábamos don Manuel*, un libro en el que, por medio de recuerdos y anécdotas, se presenta una semblanza del último presidente de la Segunda República, Manuel Azaña, de la mano de Josefina Carabias (1908-1980).

Carabias hereda el legado de la almeriense Carmen de Burgos, Colombine, y se convierte, en el primer tercio del siglo XX, en la primera mujer periodista que vive exclusivamente de su oficio periodístico. Y aunque hablaremos detenidamente de Carabias a lo largo de las páginas restantes, quisiéramos recoger a modo de presentación la semblanza que realiza Nuria Cruz-Cámara en su reciente artículo académico sobre esta periodista:

Josefina Carabias (1908-1980) fue la primera periodista profesional en España y formó parte del grupo minoritario de mujeres universitarias que empezaron a hacerse visibles en el espacio público a partir de la década de los veinte. Natural de Arenas de San Pedro (Ávila) y Licenciada en Derecho en 1930, su trayectoria periodística comenzó en *Estampa* en 1929. (Cruz-Cámara, 2018, p. 156)

El libro que reedita Seix Barral fue originalmente publicado en 1980, semanas después de que Josefina Carabias muriera de un infarto sin poder verlo publicado. Desde aquella primera edición hasta el año 2021 ha estado descatalogado y era prácticamente imposible localizarlo en el mercado editorial.

Fue entonces cuando aquella vieja edición de los 80 cae en manos de Elvira Lindo, quien junto a Elena Ramírez, editora del sello del grupo Planeta, ha impulsado su renacimiento. Por la viveza, la frescura del relato y por la legítima recuperación de una figura clave en el periodismo español, considera que en nuestro momento presente esta obra es de obligada lectura, tal y como explica en la presentación que hizo del libro en la Librería Alcalá de Madrid en compañía de Mercedes Rico Carabias, la segunda hija de Josefina Carabias.

Pero no solo ha sido una de las impulsoras de esta reedición ni, junto con Mercedes Rico, se ha limitado a ser divulgadora del libro, sino también ha sido la prologuista porque Carabias es una de sus referencias en el oficio del periodismo. El texto, que adelanta en su título el espíritu pionero de Carabias, recibe el título de «Josefina Carabias lo hizo antes». Veremos, a continuación, cómo Lindo crea una semblanza biográfica de la periodista, así como la manera en que elabora su propia teoría acerca de la escritura de Carabias a partir de las impresiones que le generan sus textos y, por último, reseña el libro que sigue a su prólogo.

Escribe en el inicio de esta semblanza: «La lucha de esta singular mujer abarca un siglo. O casi» (Lindo, 2021, p. 9). Del mismo modo, su prólogo abarca, en nueve páginas, esos ochenta años. En él recorre la vida de Carabias desde su infancia en un pueblo de Ávila hasta la escritura de *Azaña. Los que le llamábamos don Manuel*, que coincide con su muerte.

Pues bien, la lucha de Carabias se inicia en los felices años veinte del siglo XX, «en la primera adolescencia» (Lindo, 2021, p. 9). Esta batalla constante que mantiene Carabias con la sociedad de su época lleva a Lindo a hablar de su biografía señalando todos aquellos momentos clave en que Carabias transgredió lo establecido y, podríamos decir, rompió no uno sino varios techos de cristal.

La primera transgresión de Carabias es la ruptura con las convenciones de una familia acomodada y conservadora que, como ocurría en su caso, pudiera limitar sus aspiraciones vitales. Empezó por renegar abiertamente del destino al que se avocaba a las chicas de familias adineradas y mostró su desagrado hacia la educación que recibían para seguir el camino correcto:

[...] debía cumplimentar su educación básica con lo que entonces se consideraban las disciplinas de la condición femenina, aquellas que preparaban a las niñas bien para el matrimonio: algo de cocina, algo de música, algo de costura. Saberes que jamás le interesaron. (Lindo, 2021, p. 9)

Sin embargo, Carabias estaba resquebrajando ese fuerte cristal que acabaría por hacer añicos cuando, a escondidas de sus padres y a sabiendas de que aquello sería escandaloso cuando se supiera, obtuvo gracias a la ayuda de su primo el título de bachiller, su billete de ida hacia la vida en libertad que ella ansiaba:

No hay rebelión tan esclarecedora como la de estudiar en la clandestinidad, en contra de la voluntad familiar. Pepita, como así era llamada entonces Josefina, presentó a sus padres el título como una declaración de intenciones y les dio, como recuerda su hija Mercedes, «el disgusto de su vida». Esta subversión inicial fue el principio de una peripecia vital marcada por una tozuda independencia de criterio. La joven expresó a sus padres la voluntad de estudiar una carrera en Madrid. (Lindo, 2021, pp. 9-10)

Pero Lindo apunta muy atinadamente que esa rebeldía juvenil no quedaría en aquella hazaña, sino que su tozudez sería tan implacable que no accedería a las recomendaciones familiares, sino que seguiría su propia ambición. Cuenta que la familia le puso la condición de que «estudiara Farmacia, una titulación apropiada para las chicas» (Lindo, 2021, p. 10).

Josefina Carabias, no obstante, estudió Derecho y se alojó en la famosa Residencia de Señoritas. Lindo encuentra cierta ingenuidad en la familia de la joven porque creyeron que aquel lugar aplacaría de alguna manera sus ambiciones. A propósito de ello, describe cuál era el fin de aquel organismo derivado de la Institución Libre de Enseñanza:

Puede que les tranquilizara ese nombre, *señoritas*, sin advertir que aquel centro creado por la pedagoga María de Maeztu no era sólo ese lugar en el que se vive mientras se cursa una carrera universitaria, sino una institución que trataba de impulsar en España una élite cultural femenina y alentaba para ello las ambiciones de las estudiantes. (Lindo, 2021, p. 10)

Elvira Lindo dota de una importancia radical a la Residencia de Señoritas en la vida de Josefina Carabias. Pero no solo fue este su trampolín a la vida cultural, sino también el Ateneo de Madrid. Fue en este lugar donde Carabias rompe el que es también otro techo de cristal. La joven se hizo un hueco en un espacio cultural que tradicionalmente había tenido una restringida y preponderante presencia masculina: «El talento para las relaciones sociales, la curiosidad y el desparpajo la ayudan a traspasar las barreras con que la élite cultural y política bloqueaban la presencia de las mujeres» (Lindo, 2021, p. 10).

Pero ¿por qué visitaba Carabias en 1930 con tanta frecuencia el Ateneo de Madrid y los cafés?, esos lugares que, como explica Lindo, fueron «los verdaderos centros neurálgicos de la vida cultural» (Lindo, 2021, p. 10). Lo explica Mercedes Rico en la conversación que mantiene con la autora en la presentación del libro. Dice la hija de Carabias que en 1930 tuvieron lugar unas intensas revueltas estudiantiles contra el régimen dictatorial de Primo de Rivera, quien ordenó cerrar algunas universidades como la Central de Madrid, y así muchos estudiantes se vieron en la necesidad de frecuentar aquellos espacios de cultura²⁰⁰ (Rico y Lindo, 2021).

²⁰⁰ María Briones González dedica varias páginas a este acontecimiento en su tesis doctoral *La prensa madrileña en el final de la dictadura de Primo de Rivera*, presentada en la Universidad CEU San Pablo en 2017. Sobre aquellos convulsos años, Briones explica que fue sobre todo a principios de marzo de 1929 aunque la semilla del inconformismo estudiantil se sembró en la primavera de 1925. Un año después fundaron la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), «una organización estudiantil de izquierdas que surgía para hacer frente a la Asociación de Estudiantes Católicos (A.E.C.)» (Briones González, 2017, p. 170). Pero el origen oficial del conflicto que desembocaría en el cierre de universidades se sitúa en 1928, cuando se aprobó el Estatuto Universitario que acogía el artículo 53 de la Ley Callejo, el cual «permitía que los centros universitarios pudieran realizar exámenes oficiales mediante tribunales compuestos por dos profesores del centro privado y uno de la Universidad pública» (Briones González, 2017, p. 170). Por ello, en el momento en que el Régimen percibió el más mínimo signo de revolución emprendió, con el apoyo de la prensa afín, una táctica defensiva advirtiendo del peligro que suponían estas revueltas y animando a su represión. La situación empeoró cuando Primo de Rivera ordenó a las Fuerzas Armadas que entrasen en las facultades para

Sin embargo, aquellas visitas al Ateneo le permitieron a Carabias conocer más de cerca al protagonista de su libro de 1980. Y en esta etapa Lindo observa otra transgresión más que tenía que ver con la ruptura de las normas relativas a las hijas de familias conservadoras. Josefina Carabias se sumó a la modernidad que ofrecía el Madrid de entonces:

Entre los jóvenes frequentadores del Ateneo estaba Josefina Carabias, ya inmersa en la vida social madrileña, alegre, dinámica, con ese aire de modernidad y rebeldía que emanaban las chicas que decidían romper con la tradicional melena y cortarse el pelo «a lo *garçon*». (Lindo, 2021, p. 11)

No obstante, el último impulso que recibió Carabias para iniciar su larga y consolidada carrera periodística fue la célebre entrevista que le hizo a Victoria Kent:

Es en estos primeros años ateneísticos cuando la chica que jamás había considerado ser periodista recibe el encargo de la revista *Estampa* de entrevistar a Victoria Kent, entonces directora general de Prisiones; dicha pieza, publicada en una revista semanal que cuenta con una tirada cercana a los doscientos mil ejemplares, le ha de abrir las puertas al mundo de una inesperada vocación a la que entregó la vida. (Lindo, 2011, p. 12)

En efecto, como explica Catherine Saupin, una de las principales investigadoras universitarias sobre la figura de Carabias, el despertar de su vocación periodística se produce en 1930, «mientras se disponía a ser registradora de la propiedad», cuando su tío Vicente Sánchez Ocaña, entonces redactor jefe de *Estampa*, le pidió unos apuntes sobre la institución regida por María de Maeztu, aprovechando el hecho de que Carabias residía allí, y gustó tanto que se publicó a modo de artículo en la revista (Saupin, 2008, p. 2). Pero, por supuesto, el trabajo que la condujo al éxito fue el encargo, poco tiempo después, de entrevistar a Kent. Aquella entrevista fue publicada el 18 de abril de 1931 con el titular «La primera mujer española en ocupar un cargo público. Victoria Kent, Director General de Prisiones»²⁰¹, una entrada que, como advierte Nuria Cruz-Cámara, emplea Carabias para conectar el hito que Kent acababa de realizar con el impulso que en aquellos primeros años del siglo XX estaba adquiriendo el feminismo en España (Cruz-Cámara, 2018, p. 157).

Dos meses después de aquella entrevista, Josefina Carabias –o «Pepita», como firmaba sus artículos entonces– rompió otro techo de cristal, pues «se convirtió en una de las firmas más populares del periodismo en tiempos de la República», especialmente por «la sensación extraordinaria que ésta provocaba en un ambiente reservado a los hombres» (Lindo, 2021, p. 12).

La trayectoria de Carabias fue, desde ese momento, intrépida. Trabajó en diversos periódicos como *Estampa*, *Mundo Gráfico*, *Semanario* y *La Voz* (Torres, 2016, pp. 205-206), y en 1933 pasó a formar parte de la plantilla de la redacción del diario hablado *La palabra* de Unión Radio. Así relata esta prolífica etapa en la vida de la periodista:

Carabias pasó de una publicación a otra, de la revista *Estampa* al periódico *Ahora* de Chaves Nogales, cuya voz también vemos reproducida en este libro, de los medios escritos a los micrófonos de Unión Radio, donde su manera de contar, llana y directa, sedujo a la audiencia. (Lindo, 2021, p. 12)

conseguir acallar las quejas, aunque tampoco lo consiguieron. Sin embargo, el 16 de marzo de 1930, el gobierno cerró la Universidad Central de Madrid hasta fines de octubre del mismo año; una decisión duramente criticada por un elevado número de catedráticos (Briones González, 2017, pp. 171-180).

²⁰¹ Puede consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Comprende las páginas 50 y 51 del número 171 de abril de 1931 de la revista *Estampa*: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003430308&search=&lang=es>

Asimismo, sitúa a Josefina Carabias en un lugar pionero de la tradición de mujeres que hicieron camino en el periodismo español, donde Carmen de Burgos fue la firma más transgresora de la época:

Aunque comparte con Carmen de Burgos (Colombine) haber abierto brecha en el periodismo español escrito por mujeres, podemos considerar a Josefina Carabias la primera periodista profesional, no simple colaboradora, contratada por un medio para formar parte de una redacción. (Lindo, 2021, p. 14)

Si bien es cierto que ambas comparten el hecho de ser pioneras, y lejos de entrar en discusiones sobre quién llegó antes o lo hizo primero, la diferencia entre Colombine y Carabias reside en que mientras la avilesa eligió el oficio del periodismo como el medio que le permitiese subsistir económicamente, la almeriense nunca abandonó su vocación pedagógica. Y aunque, efectivamente, Carabias aprovechó su columna fija para hablar de la situación de las mujeres, lo cierto es que Carmen de Burgos rompió el hielo en esta materia (García-Albi, 2007, pp. 37-50)

Colombine fue, como cuenta Inés García-Albi²⁰², quien abrió camino a la profesionalización del periodismo para las mujeres. Fue la primera mujer en ser contratada en la redacción de un periódico, el *Diario Universal*, y en convertirse en la primera corresponsal de guerra para el *Heraldo de Madrid*. Habló, sin precedentes en la historia del periodismo español escrito, sobre el divorcio, el voto de la mujer, el feminismo y el pacifismo hasta su muerte en 1932 ²⁰³(García-Albi, 2007, pp. 32-33).

Desgraciadamente, la edad dorada del periodismo escrito por mujeres que encarnó Josefina Carabias durante los años treinta se vio truncada con el estallido de la Guerra Civil. Como relata la prologuista, Josefina Carabias y su marido José Rico Godoy se refugian en París cuando inicia el conflicto. Sin embargo, José Rico regresó a España al acabar la guerra y fue encarcelado durante tres años. Explica Lindo (2021, p. 14) que ese encarcelamiento fue fruto del engaño por parte del dictador en el que cayeron muchos defensores de la República: «Tras la contienda éste vuelve a España creyendo ingenuamente la promesa de Franco –«No debe temer nada quien no tenga las manos manchadas de sangre»– y es detenido apenas pisa tierra española».

La situación de Josefina Carabias no fue, sin embargo, del todo favorable. Sola en Francia fue testigo de la invasión nazi en París y, entre tanta convulsión, tuvo a su primera hija, Carmen Rico Godoy, una de las firmas más importantes del periodismo durante la transición democrática. Cuando su marido sale de la cárcel, Josefina Carabias regresa a España en 1942 (Saupin, 2008, p. 1), y tres años después nace su hija Mercedes Rico Godoy (Lindo, 2021, p. 14).

Retrata el regreso a España de Josefina Carabias como una etapa complicada dominada por el miedo, pues era consciente de que en esta nueva España su pasado como firme defensora de la República podía poner en peligro su vida y la de su familia: «La

²⁰² Inés García-Albi fue en 2012 la directora y guionista del documental *Nosotras que contamos: Josefina Carabias y las pioneras del periodismo en España* producido por Lavinia Productora S.L. y Televisión Española. Puede visionarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=M-5AOr5-wWA&t=582s>

²⁰³ Sobre la vida y obra de Carmen de Burgos se puede consultar las dos grandes investigaciones que hasta la fecha se han realizado en pos de revalorizar y dar a conocer su figura. Por un lado contamos con *Carmen de Burgos "Colombine": en la edad de plata de la literatura española*, una biografía escrita por Concepción Núñez Rey en 2005 y publicada por la Fundación José Manuel Lara. Por otro lado, podemos consultar *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos "Colombine"*, un estudio pionero en la obra literaria de la autora a cargo de Helena Establier, publicado en el año 2000 a través del Instituto de Estudios Almerienses.

periodista se siente muy señalada, su lealtad a Azaña y su republicanismo son de sobra recordados. Hasta en su pueblo figuraba una placa en la que se la reconocía como “la gran propagandista de la República”» (Lindo, 2021, p. 14).

Explica Catherine Saupin (2008, p. 1) que en contra de lo que el régimen ordenaba para las mujeres –abnegación, domesticidad esclavizadora y sumisión–, Josefina Carabias regresó al oficio del periodismo. Sin embargo, lo hará «escondida tras el seudónimo de Carmen Moreno», el cual mantiene a lo largo de cinco años hasta que se incorpora a la redacción de *Informaciones* en 1948 (Lindo, 2021, p. 14).

La etapa de *Informaciones* está marcada por varios hitos en la historia del periodismo español escrito por mujeres. El primero de ellos fue el éxito que cobraron sus crónicas futbolísticas. Esos artículos, que aparecen en 1950 en un único volumen titulado *La mujer en el fútbol*²⁰⁴, la convierten en «pionera en el tratamiento del fútbol como espectáculo en los medios de comunicación» (Torres, 2016, p. 205). Un año después recuperó, en cierto sentido, la influencia y relevancia que cosechó durante la Segunda República cuando «recibe el Premio Luca de Tena²⁰⁵» (Lindo, 2021, p. 14).

Elvira Lindo (2021, pp. 14-15) sitúa otro gran hito en la carrera de Carabias en 1954 cuando marcha como corresponsal para los periódicos «dependientes del *Informaciones*», es decir, el propio *Informaciones*, *Noticiero Universal* (Barcelona) y *La Gaceta del Norte* (Bilbao) (Saupin, 2008, p. 1). La escritora, para ir concluyendo su semblanza, nos cuenta que tras cinco años en suelo estadounidense, la familia se marcha a París, donde «sí se empleó de lleno en la información política» y en 1967 regresan a Madrid «donde Josegina seguiría ejerciendo su labor periodística, atenta desde el diario *Ya* a los cambios lentos pero imparables que iba a traer la democracia» hasta su muerte, a finales del año 1980 (Lindo, 2021, p. 15).

Tras esta semblanza de la biografía de Carabias, Elvira Lindo se ocupa del estilo periodístico de Josefina Carabias. Veremos, por tanto, los rasgos de la escritura de Carabias que más cautivan a Lindo y resultará sorprendente cómo, salvando las distancias, muchas de esas características pueden extrapolarse al estilo que la propia Elvira Lindo ha ido construyendo tanto en prensa como en el resto de su obra desde finales del siglo XX.

La primera cualidad que señala es la capacidad de Josefina Carabias para reproducir las voces y los diálogos de sus entrevistados: «La cronista [...] siempre dominó el arte de reproducir los diálogos con viveza y precisión» (Lindo, 2021, p. 11).

Además considera que el papel de Carabias durante los años 30 del siglo XX fue tanto de testigo como de actante, pues vivió, enriqueció y determinó el relato de un momento histórico del que dejó constancia: «Su juventud, su espíritu audaz y su disponibilidad a tiempo completo para narrar una época fascinante la convierten no solo en cronista sino también en personaje de aquellos tiempos» (Lindo, 2021, p. 12).

Según Lindo, se dio en esa década la conjunción perfecta de voz y escenario. Esta afirmación se debe a que uno de los lugares más efervescentes de la actualidad periodística era Madrid, y Josefina Carabias vivió y recorrió aquella ciudad, de tal modo que es prácticamente indisoluble el binomio Carabias-Madrid, algo que también se refleja en el libro sobre Azaña:

Contaba la joven Carabias con un escenario apropiado, Madrid, ciudad entonces tan pequeña como fascinante. Podemos escuchar los pasos de la periodista por las aceras yendo

²⁰⁴ Esta recopilación de crónicas, hoy en día descatalogada, se publicó en la editorial barcelonesa Juventud en 1950.

²⁰⁵ Este galardón, que recibe el nombre de la familia fundadora del diario *ABC* –entidad que hace distinción de él– es concedido desde el año 1929 a periodistas de una amplia y consolidada trayectoria.

de la redacción del *Ahora* a la tertulia de la Granja el Henar, y del café a la casa de Valle-Inclán. Acude a la radio, donde da un boletín, viaja a El Escorial para relatar el veraneo de los políticos, se marcha al Congreso de los Diputados para estar al tanto de lo último, visita de cuando en cuando el domicilio de don Manuel. Y todo eso que podría ser fatigoso para el lector, como lo son en las biografías los cambios de domicilio, se contagia de una ligereza en la escritura que nos hace a nosotros volar también de un lado a otro por aquel Madrid vibrante, maqueta de la ciudad moderna. (Lindo, 2021, p. 13)

Asimismo, advierte en la escritura de Carabias una voluntad de acercarse al lenguaje del pueblo para poder ser entendida por aquellos sobre los que escribe. Es este estilo el que hizo escuela en el periodismo español:

Carabias sostenía con humildad y sabiduría periodística que «escribir es fácil, que la dificultad estriba en hacerse leer». Ser atractiva, jamás verbosa, no engolfarse en la faena, huir de la retórica, estar al servicio de los lectores. De ese estilo fue la maestra. (Lindo, 2021, p. 13)

Lindo la retrata como pionera dentro del periodismo, no ya solo por su papel transgresor como mujer dentro de un oficio masculinizado, sino porque supo adaptarse a las nuevas corrientes y se convirtió en la primera periodista en practicar el denominado «periodismo de inmersión»:

Y también pionera en muchos géneros, como el periodismo de inmersión, infiltrándose en un oficio u otro, haciéndose pasar, por ejemplo, por camarera en el Hotel Palace de Madrid durante una semana, y adecuando el estilo narrativo a cada relato. Cuando se habla de innovación del periodismo, de darle alas al oficio y darle un aire literario, no es necesario mirar hacia América: Josefina Carabias lo hizo antes. (Lindo, 2021, p. 13)

No es una distinción cualquiera la que Lindo hace de Carabias como pionera en el Nuevo Periodismo en territorio español incluso antes de que en América se le pusiera nombre a esta alianza entre periodismo y literatura. Fue el estadounidense Tom Wolfe quien en 1965 estableció el nacimiento de una escritura periodística que, a diferencia de la tradición norteamericana, no despersonalizaba la información, sino que empleaba un tono más intimista, reproducía de manera fidedigna los diálogos, usaba un lenguaje más natural y realista con la presencia de la voz inconfundible del propio periodista (Santibañez, 1983, pp. 74-75).

Este tipo de escritura periodística, bautizada como Nuevo Periodismo, recrea ambientes valiéndose de técnicas literarias, lo cual hace que además de tener una finalidad informativa, también tenga un compromiso estético (Puerta, 2011, p. 49). El lenguaje periodístico se tornó, así, más accesible por su claridad, su concisión y su precisión lingüísticas (Angulo, 1982, p. 8).

Esta nueva corriente americana se asimiló al periodismo literario que se había cultivado en España desde el siglo XVIII. Despuntaron a finales del siglo XX escritores que también publicaban en prensa como Antonio Machado, Valle-Inclán, Pío Baroja, Ortega y Gasset, Arturo Barea, Carmen de Burgos, Emilia Pardo Bazán y Josefina Carabias (Léon Gross, 2010, p. 137 y Torregosa y Gaona, 2013, p. 791).

Aunque, según Chillón (1999, p. 352), la eclosión del Nuevo Periodismo en el articulismo español se produjo durante 1970 y 1990, propone como pionera en esta corriente a Carabias, quien sería el origen de una tradición en la que Lindo se incluye y en la que comparte nómina con Vázquez Montalbán, Carmen Martín Gaité, Rosa Montero,

la hija de Carabias, Carmen Rico Godoy, Francisco Umbral, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes o Maruja Torres (León Gross, 2010, pp. 137-138).

Pero algo muy particular ocurre en el caso de Carabias. Explica Lindo que la periodista no muestra su ego en las crónicas que escribe, sino que da todo el protagonismo a los personajes y a la época que atestigua:

Son muchos los pasajes sorprendentes protagonizados por ella misma, aunque su talante le impidiera usar la primera persona y siempre pusiera el foco en los personajes que ella observa. Vivió la aventura del siglo XX, con su estela de drama y aventura. (Lindo, 2021, p. 14)

Esto puede verse tanto en sus crónicas estadounidenses como en las semblanzas que escribió sobre diversos personajes del mundo cultural y político. En su época como corresponsal en Washington, Carabias centró su relato en el costumbrismo del pueblo estadounidense, pues tenía la certeza de que la crónica de aquel mundo sería bien recibida por un país encerrado en sí mismo:

Sus crónicas desde Estados Unidos, descriptivas de la vida cotidiana, eran esperadas con avidez por un público lector que encontraba en la información internacional aquello que le negaba la censura del periodismo patrio. Ella se inventó esa crónica vivaz que despegaba de la estricta información política para así satisfacer la curiosidad de los españoles sobre lo que sucedía más allá de la grisura nacional. (Lindo, 2021, p. 15)

Estas crónicas fueron ampliamente estudiadas por Catherine Saupin, quien encontró en una gran muestra de textos escritos entre enero de 1955 y enero de 1959 el relato de las problemáticas relacionadas con la situación de la mujer. Explica Saupin que las grandes conquistas que Carabias vivió como consecuencia de la llegada de la República a España y su posterior arrebatación por parte de la dictadura de Franco, para su sorpresa no las encontró en tierra estadounidense. Por ello, sus crónicas versan sobre tres grandes temáticas, como son los retratos de mujeres activas que conquistan lugares más allá del hogar, la denuncia de la desigualdad política, jurídica y doméstica, y la comparación entre la situación de la mujer norteamericana y española para criticar el modelo femenino impulsado por el franquismo (Saupin, 2008, pp. 3-8).

También aporta información acerca de las semblanzas que Josefina Carabias escribía sobre las grandes personalidades de la cultura del momento, siempre poniendo el foco sobre el personaje con la convicción de que ella debía quedar en un segundo plano pero sin ocultar algunos de sus rasgos estilísticos más definitorios de su prosa:

Ahí están sus entrevistas a personalidades como Unamuno, Valle-Inclán, Margarita Xirgu o Baroja. Lo extraordinario en esos relatos que nacen de la pluma de una mujer en absoluto egocéntrica nos revela a través de un estilo sencillo y transparente su carácter audaz y una tendencia innata a la ironía. (Lindo, 2021, p. 15)

Es el momento, a propósito de estas apreciaciones sobre las semblanzas escritas por Carabias, de centrarnos en su retrato del último presidente de la República: *Azaña. Los que le llamábamos don Manuel*. Como decíamos al principio de este epígrafe, este libro de recuerdos sobre Azaña lo escribió Carabias durante el año 1980²⁰⁶. Sin embargo, jamás lo vio publicado porque semanas después de entregarlo a imprenta, falleció. Así, *Azaña. Los que le llamábamos don Manuel* se convierte en un libro póstumo de la autora que, desgraciadamente, tampoco tuvo una gran repercusión editorial. Consecuencia de

²⁰⁶ Una década después aparecería el imprescindible estudio de M^a Ángeles Hermosilla Álvarez *La prosa de Manuel Azaña*.

ello es que hasta el año 2021, el libro estuviera descatalogado y fuera, más que un testimonio de una época accesible para todo el mundo, una reliquia que solo unas pocas personas pudieran disfrutar. Para acercar el libro al pueblo y recordar la figura de una mujer pionera en la historia del periodismo español, Elvira Lindo fue la principal impulsora de la reedición del libro.

Desde que llegó a las librerías, en torno al 20 de enero de 2021, los principales medios de comunicación que, como *El País* o *La Vanguardia*, cuentan con una sección de crítica literaria, se hicieron eco de este libro casi olvidado de Carabias. Por su parte, Tereixa Constenla en la reseña «El Azaña secreto que conoció Josefina Carabias», publicada en *El País* el 23 de enero del mismo año, sostiene que este libro que gira en torno al hombre «más amado y denostado de la Segunda República», no es un libro historiográfico ni siquiera biográfico, sino un libro memorialístico que «Carabias escribe con la ligereza de las crónicas» mediante la cual «proporciona un acercamiento a su personaje imposible en los ensayos historiográficos» (Constenla, 2021). De otro lado, tres meses después, el 19 de abril, Francisco Martínez Hoyos escribe para *La Vanguardia* la crítica «Azaña en la mesa de disección», donde también aborda la discusión en cuanto a la tipología literaria del libro. Dice al respecto que «no pretende ser un trabajo científico, sino una semblanza amable, basada en los recuerdos de la autora» (Martínez Hoyos, 2021), y abordará cuestiones que probablemente desarrolla al hilo del prólogo de Elvira Lindo, como son la honestidad con que Carabias retrata a Azaña.

Regresando al prólogo, debemos recuperar en primer lugar el retrato que Elvira Lindo ofrece de Manuel Azaña, no sin antes ofrecer nosotros algunas pinceladas generales de su biografía, según las impresiones que le genera la narración de Carabias y el conocimiento histórico de «la figura cardinal de la Segunda República Española» (Lindo, 2021, p. 10).

La importancia de su presencia en el periodo histórico de la Segunda República viene como consecuencia de su papel como político, aunque también fue un reconocido escritor. Azaña nació el 10 de enero de 1880 en Alcalá de Henares y murió el 3 de septiembre de 1940 en Francia, ya exiliado. Fue doctor en Derecho por la Universidad de Zaragoza y militante del Partido Reformista entre 1913 y 1923 hasta que en 1925 fundó Acción Republicana. Tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera, formó parte del Comité Revolucionario que asentaría los cimientos para la instauración del gobierno republicano. Tuvo la cartera de Guerra y fue Jefe del Ejecutivo entre 1931 y 1933. En 1934 presidió Izquierda Republicana al mismo tiempo que fue encarcelado por falsas acusaciones. Salió de prisión un año después y fundó el Frente Popular, una coalición política que ganó las elecciones de 1936 en las que alcanzó el cargo de Presidente de la República hasta 1939 que, acabada la contienda, se exilia en Francia, donde fallece un año después (Instituto Cervantes, 2015).

La figura de Azaña, como explican Elvira Lindo y Mercedes Rico (2021), ya fue biografiada por Santos Juliá en *Vida y tiempo de Manuel Azaña. 1880-1940*, publicado en 2008 en la editorial Taurus. Sin embargo, mientras que Juliá lleva a cabo un perfil biográfico desde una perspectiva puramente académica, la semblanza de Carabias sirve como complemento a lo que ya se conoce de Azaña, puesto que ella es la que acerca al lector a «la experiencia humana del personaje» (Lindo y Rico, 2021).

Lindo relata en el prólogo que cuando Josefina Carabias y Manuel Azaña se conocen, éste era el presidente del Ateneo de Madrid, y ahí se inicia la reconstrucción de aquellos años, entre 1930 y 1940, desde la perspectiva de una testigo cercana:

La narración se abre paso en el momento en que Azaña es elegido presidente del Ateneo, da cuenta luego de las charlas que se producían de manera fortuita en los salones del Congreso de los Diputados, y ofrece una perspectiva inédita de las decisiones políticas de un hombre encerrado en sí mismo, poco amigo de dar explicaciones, tan justo unas veces como arbitrario otras. (Lindo, 2021, p. 16)

Según Pedro López Arriba (2021), el papel de Azaña en la institución fue trascendental «para la formación de su personalidad política y cultural» (p. 125). Su relación con el Ateneo se gestó cuando se asoció por primera vez a la edad de 20 años, en el año 1900. En ese momento, Azaña se pronunció públicamente contrario a los intereses regeneracionistas de la Generación del 98, pues «había llegado al Ateneo con fuerza y con descaro» e «irrumpió también ante la opinión pública española, promoviendo un clima de repulsa y crítica de la situación española posterior al desastre del 98» (López Arriba, 2021, p. 126). Fue Secretario Primero de la institución en la misma etapa en que estalla la Primera Guerra Mundial y abandona su cargo en la Junta de Gobierno en 1920. Sin embargo, regresa en 1930 cuando Gregorio Marañón presenta su candidatura y gana, aunque un año después abandonara su cargo y Azaña, tras presentarse a las elecciones, fuera elegido presidente hasta el año 1932 (López Arriba, 2021, pp. 128-129).

A través de la experiencia de Josefina Carabias, Lindo traza un retrato humano de Manuel Azaña como un hombre misántropo en cierto modo, pero a la vez curioso por los intereses de la juventud, algo introvertido pero selectivo, chistoso e irónico:

El tipo huraño, atrabiliario y en ocasiones malhumorado que era don Manuel honraba de pronto con una amabilidad inesperada a personas que, como recuerda Carabias, nada tenían que darle ni tampoco que pedirle. Ese hombre, cuyo carácter poseía la facultad de provocar siempre sentimientos encontrados, de la admiración rendida al odio desatado, se acercaba a los jóvenes que frecuentaban el Ateneo con el ánimo de indagar en sus gustos y opiniones, perdía sus buenos ratos tratando de averiguar cuáles eran las tendencias culturales y políticas de estos discípulos, aunque jamás halagó los oídos de los llamados jóvenes levantiscos. Don Manuel no era de dar coba a nadie, y menos a estos muchachos que le debían de considerar un viejo prematuro. Pero cuando el hombre se sentía a gusto charlando en un círculo no amenazante, fueran jóvenes, empleados rasos o personas que por su bonhomía le caían bien, se explayaba en el terreno de la ironía y el humor mordaz. (Lindo, 2021, pp. 10-11)

Además, apostilla que, en el clima de efervescencia cultural en el Ateneo de Madrid, Josefina Carabias no solo conoció de cerca al hombre que cincuenta años después inspiraría su última creación literaria, sino que además forjó su compromiso político que la convertiría, como anteriormente mencionábamos, en una de las más firmes defensoras y divulgadoras de los valores de la República:

Esos encuentros con el futuro ministro de Guerra, primer ministro y presidente de la República serán determinantes para la posición ideológica de la joven, inclinada desde aquellos años hacia el socialismo republicano y azañista convencida, una condición esta última más humana que política, caracterizada por defender la honestidad del político incluso en los momentos históricos en los que resulta complicado compartir sus decisiones. (Lindo, 2021, pp. 11-12)

Pero precisa que esa influencia que Azaña tuvo sobre Carabias y la adoración de la periodista sobre el político no la convierte en una mujer adoctrinada ni alienada: «Si la

voz de Carabias nos resulta auténtica en este relato es porque no es una admiradora acrítica de su personaje» (Lindo, 2021, p. 16). Y ese argumento lo secunda también Francisco Martínez Hoyos en su crítica para *La Vanguardia*:

[...] es una obra favorable a su protagonista, pero de ningún modo una hagiografía. Las facetas más discutibles no se escamotean al lector, como el poco talento de Azaña para las relaciones personales. Carabias apunta que sus maneras frías y secas le costaron más de un disgusto en su vida política. (Martínez Hoyos, 2021)

Esta visión humana de Azaña desde la mirada de una joven que no sabía que poco después se convertiría en una periodista con una trayectoria sólida y consolidada tiene cabida en este libro cuyo título encierra la esencia del relato: «Ya el título, *Los que lo llamábamos don Manuel*, adelanta y contiene la relación que la autora mantuvo con el político, previa esta también a que él se convirtiera en Azaña, la figura cardinal de la Segunda República Española» (Lindo, 2021, p. 10)

Elogia que Josefina Carabias, guardiana de confesiones íntimas y personales del político, supiera custodiar aquello que Azaña no quería que se supiera y jamás hizo sensacionalismo ni amarillismo:

Este retrato desbordante de Azaña está compuesto por confesiones a las que el político era aficionado cuando se encontraba entre personas de su confianza. Como periodista, Josefina Carabias sintió en numerosas ocasiones que don Manuel la hacía caer en una trampa, porque ella, que vivía de contar, se veía obligada a callar aquello tan interesante que escuchaba por lealtad hacia el político. También influía en su silencio un compromiso ético en el desarrollo de su profesión que la hacía distinguir entre lo público y lo que se dice en un ámbito de confianza. No quería dejar a su eminente amigo en un mal lugar, pero también era muy consciente y, así se lo transmitió, de que algún día lo contaría todo. [...] Es el relato de una periodista que jamás traicionó el afecto y la admiración que sentía por Manuel Azaña. Incluso cuando en esa larga noche que fue el franquismo se recurría al nombre del presidente de la República sólo para calumniarlo, Carabias se atrevía a mantener esa alianza secreta que se creó entre los dos cuando ella era una chica de veinte años y él un señor de cincuenta. (Lindo, 2021, pp. 16-17)

Y son, precisamente, las calumnias que durante años se han vertido sobre la figura de Manuel Azaña lo que este libro de Josefina Carabias pretende reparar aunque no sabemos si aquella fuera la intención de su autora. Elvira Lindo explica que este relato de Carabias de algún modo devuelve la humanidad que le fue arrebatada a Azaña. Cuenta Francisco Martínez Hoyos (2021) que desde que Franco llegó al poder e invadió la mentalidad de todo un país, Manuel Azaña fue calumniado y descrito como un «radical dispuesto a triturar el Ejército», una acusación que junto con otras lo convirtieron, como explica Javier Tajadura (2020), en un «icono negativo», un «monstruo» de la historia de España (p. 211).

Afortunadamente, esa visión distorsionada de Azaña por el régimen dictatorial ha sido a lo largo de los años desmontada de diversas maneras. Una de las primeras académicas que quiso emprender esta labor de reparación histórica fue la catedrática de Historia contemporánea de la UNED, Ángeles Egido León, quien publicó en 1998 tras una amplia investigación en archivos una obra, de título simple y conciso: *Manuel Azaña*, que se enfrentaba ante una deshumanización que había calado muy profundamente en el inconsciente colectivo. Por su parte, Josefina Carabias también lo hace, aunque desde una perspectiva alejada del academicismo. La periodista acerca al lector a la psicología –algo contradictoria– de un hombre del que, en ocasiones, se olvida que además de político también fue humano:

Josefina Carabias trata de redimirlo de la idolatría y del odio, esos dos sentimientos que deshumanizan a un personaje que ha de ser observado con justicia y sosiego por la historia. Nos lo devuelve la periodista al momento presente y, por obra de ese estilo en el que imperan la naturalidad y la verdad, parece que lo estamos escuchando de viva voz, que somos uno más entre el grupo de privilegiados que despertaba su simpatía. La mirada de Josefina Carabias es imprescindible para entender aspectos psicológicos de esta figura esencial de nuestra historia reciente. Virtudes y defectos que se complementan, que lo humanizan: el carácter generoso enfrentado al temperamento maniático, la austeridad en las formas en contraste con el amor por la belleza y el bienestar burgués, la reacción desabrida con unos con la respuesta generosa hacia otros; la antipatía unas veces y el humor socarrón otras. Son esas historias de cronista que pocas veces se cuelan en los libros de historia y que nos hacen comprender, junto con la literatura, la complejidad de los seres humanos sometidos a la dramática sacudida de los hechos. (Lindo, 2021, p. 17)

También aprecia en el libro de Carabias el estilo narrativo que la autora emplea así como el proceso de reconstrucción de un momento de su vida que ocurrió cincuenta años antes de que fuera grabado en el papel. Lo primero que llama la atención de la autora es la capacidad de retrospección de Carabias sin mayor apoyatura que sus recuerdos, sin anotaciones del pasado que atestiguaran lo ocurrido cuando aún estaba en tiempo presente:

Cabría pensar que la periodista escribía un diario o apuntaba aquello que había vivido con el fin de no olvidarlo y reescribirlo, pero sus hijas no encontraron tras su muerte cuadernos que hicieran pensar en la existencia de borradores. Era Carabias una mujer con una memoria portentosa y lo que podemos leer de su pluma es aquello que fue publicado en su momento o recordado sobre la marcha para editarse en libro. (Lindo, 2021, p. 15)

La escritura memorialística de Carabias se enriquece, como explica Elvira Lindo, de su oficio periodístico, de la manera portentosa que Carabias tenía para recrear los diálogos de las personas y las voces, indistinguibles, de los personajes de la vida política y cultural. Su memoria y su oído confluyen en este relato, donde la voz de Josefina Carabias no está sola, sino en compañía de otros testigos del momento:

[...] enriquece el punto de vista narrativo con las miradas de Negrín, Valle-Inclán, Largo Caballero, Chaves Nogales, Lola Rivas Cherif (esposa de Azaña), Alcalá Zamora, Indalecio Prieto, Unamuno, Margarita Xirgu y tantos otros que protagonizaron estos diez años fascinantes y convulsos. Se trata de una polifonía de voces en las que escuchamos el clamor de aquellos tiempos. (Lindo, 2021, p. 18)

Así pues concluye esta apasionada crítica reivindicando dos cuestiones. La primera de ellas es la necesaria recuperación no ya solo de este libro sino de toda la obra de Josefina Carabias. La periodista es una figura clave desde un punto de vista de la historia del periodismo, de España y, por supuesto, del feminismo español:

Este libro tiene que llegar a las manos de quienes sueñan con ser periodistas, de quienes ya lo son, de las mujeres que anhelan un ejemplo de coraje, de los que no lo leyeron en su momento, de los que no lo han incluido en su listado de crónicas fundamentales de la República. Puede estar en las manos de cualquiera porque Josefina Carabias tenía el don y la voluntad de escribir para todo el mundo, con una humildad de estilo que hacía que pudiera saborearla cualquiera. (Lindo, 2021, p. 18)

Finalmente, Elvira Lindo reivindica el papel de Josefina Carabias como una de las grandes pioneras que han sido relegadas a un segundo plano por varios agentes. Por un

lado, la desconsideración hacia las mujeres de nuestra historia y, por otro, ese ego, presente en cualquiera de las manifestaciones artísticas, incapaz de reconocer las influencias de las que se es heredero:

Cuando nos sentimos creadores de un género, inventores de un estilo, cuando tengamos la tentación de atribuirnos méritos o colocarnos en la solapa el título de innovadores, recordemos antes de que la vanidad nos ciegue que Josefina Carabias ya lo hizo antes. (Lindo, 2021, p. 18)

7. El redescubrimiento de Gloria Fuertes

Cuando Gloria Fuertes (1917-1998) murió, Elvira Lindo publicó el artículo «Los peligros de la celebridad», fechado el 28 de noviembre de 1998²⁰⁷. En él, la escritora hablaba desde el escueto conocimiento sobre Gloria Fuertes –reconocía no haberla leído y sólo la conocía por su faceta televisiva– sobre cómo se había instalado en la comodidad de la fama y a su vez la popularidad la había convertido en una caricatura de sí misma. Mostraba entonces cierto rechazo hacia la mediatización que se hacía de la literatura infantil, pero sobre todo acusaba el hecho de que la poesía de Gloria Fuertes había quedado oscurecida bajo el estereotipo.

El caso de Gloria Fuertes es paradigmático porque durante su vida y, posteriormente, una vez muerta, confluyeron diversos factores en la censura de su poesía y en su posterior olvido:

[...] además de su condición femenina, hay que tener en cuenta otros factores que han podido influir para que algunos críticos no la incluyan en el canon. De entrada, su dedicación a la literatura infantil y su posterior fama ha hecho olvidar su poesía de adultos en España. Asimismo, su compromiso con las preocupaciones éticas y sociales ha llevado a identificarla con la poesía social, una etiqueta que está cargada de connotaciones negativas. (Vila-Belda, 2017, p. 50)

Procedía de clase social trabajadora, factor que influyó en que su poesía tuviera un marcado carácter social y predominara en ella el empleo del lenguaje popular. Esto, sin embargo, era considerado literatura menor en una época en que predominaba el embellecimiento estético, donde la crítica social no era bien recibida en los círculos intelectuales. Y, por supuesto, y radicalmente importante, su lesbianismo. Los años cincuenta y sesenta no propiciaban que la expresión de la sexualidad gozara de libertad. Incluso la censura franquista sólo hacía referencia a la homosexualidad de soslayo bajo la etiqueta de *invertidos*, a quienes se colocaba en un escalafón secundario y cómo de la vida social y cultural (Vila-Belda, 2017, pp. 50-51).

Años después, Lindo escribe «Sabe a Gloria», una reseña publicada en *El País* el 11 de marzo de 2017²⁰⁸, con el mismo título con motivo de la llegada a las librerías de *El libro de Gloria Fuertes*, editado en 2017 por Jorge Cascante²⁰⁹. Ese mismo texto pasó a formar parte de *30 maneras*. En este capítulo, que lleva el mismo nombre que el artículo originario, se retracta de lo que veinte años atrás había escrito sobre la poeta madrileña y asume que entonces sólo conocía su imagen mediática:

²⁰⁷ Ese artículo puede consultarse en el siguiente hipervínculo https://elpais.com/diario/1998/11/28/cultura/912207601_850215.html

²⁰⁸ La reseña puede consultarse en este enlace https://elpais.com/cultura/2017/03/10/actualidad/1489159175_652640.html

²⁰⁹ Esta primorosa edición de Cascante fue publicada en la editorial madrileña Blackie Books.

[...] las intervenciones en la televisión, la lectura de sus poemas a los niños, su imagen al final icónica y aquella característica voz ronca que marcaba mucho las sílabas, como separándolas, herencia sin duda de esa habla un poco chula de los madrileños de barrios populares del centro. (Lindo, 2018e, p. 63)

Reconoce también haberlo escrito desde el desconocimiento, obedeciendo únicamente al imperativo de la actualidad periodística: «Una no debería escribir artículos poco informados, pero así es a veces el periodismo: te llaman y, bum, escribes. Yo habría debido saber entonces lo que sé ahora sobre ella» (Lindo, 2018e, p. 63). Sin embargo, fue acertada al manifestar el deseo de que en un futuro alguien iluminara la figura desconocida de Gloria: «ojalá que en un futuro alguien señale la importancia de una poeta que ha quedado oscurecida por el personaje televisivo» (Lindo, 2018e, p. 63). Así que ella misma se puso a la tarea.

Como documenta Tania Pleitez (2003) en el tercer volumen de *La vida escrita por mujeres*, editado por Anna Caballé, Gloria Fuertes nació el 28 de julio de 1918 en un barrio humilde de Madrid en el que pasó toda su infancia. En 1950 publicó su primer poemario *Isla ignorada*, y conoció a Carlos Edmundo de Ory y a Francisco Nieva, con quienes se reunía en el estudio de Chicharro para recitar versos. Fundó la revista *El Arquero* con Antonio Gala, Rafael Mir y Julio Mariscal. En 1965 ganó el Premio Gipúzcoa con su poemario *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*. Su poesía, vinculada al Postismo, indagaba en la transcripción de la lengua hablada, el empleo de modismos, casticismos y coloquialismos, marcado por su sentido del humor y una visión agridulce del mundo. Su fin, entre otros, era la búsqueda de la autenticidad y la transgresión de lo académico para llegar a un público más amplio. Su bibliografía incluye, en definitiva, más de ochenta títulos entre poemarios, cuentos y obras de teatro para niños (Pleitez, 2003, pp. 369-371). A mediados de los años setenta, su figura cobró una popularidad mediática por su participación en programas infantiles como *Un globo, dos globos, tres globos* o *La cometa blanca* (Vila-Belda, 2017, p. 60).

El hallazgo y verdadero acercamiento a Gloria Fuertes vino de la mano de la edición antológica, titulada *El libro de Gloria Fuertes*, llevada a cabo por Jorge de Cascante en el año 2017 a través de la editorial Blackie Books. Sobre este volumen de poesía y vida, como su editor lo llama, Elvira Lindo escribe lo siguiente:

He pasado años leyéndola de cuando en cuando, como se suele leer a los poetas, a sorbos, y sintiendo que de pronto algún poema suyo se me quedaba prendido en la memoria, que en la expresión inglesa está en el corazón, y ya pasaba a ser mío para siempre. (Lindo, 2018e, p. 63)

Define el libro en los términos en que Gloria lo hubiera hecho: «Esto no es un libro, es una mujer» (Lindo, 2018e, p. 63). Reseña el valioso contenido de la antología, donde hallan cabida sus poemas, dibujos, cartas, fragmentos de memorias, etc. En suma, un resultado rico porque la poeta guardó todo, «notas, fotos, cartas, corbatas, objetos, bromas y poemas a medio hacer» (Lindo, 2018e, p. 65). Esto permite al lector acercarse a unos versos tan cercanos al lector que, jugando con la expresión popular, le permiten sumergirse en un «universo que sabe a Gloria» (Lindo, 2018e, p. 65).

Describe a Gloria Fuertes como la poeta del pueblo por excelencia, una mujer peculiar y extravagante, ante todo libre, sociable y vividora, azotada por una soledad y una vulnerabilidad que enmascaró toda la vida:

Esta poeta del pueblo, en su sentido más noble, esta mujer peculiar, extravagante, libre, que a veces imaginas como alguien siempre rodeada de amigos, expansiva, vividora, y

otras te parece como que se replegara en una soledad de la que no puede zafarse, esta mujer tuvo un nombre grande, Gloria, y ella misma lo utilizó como un escudo en algunos comentarios o poemas muy hondamente autobiográficos. (Lindo, 2018e, p. 64)

Es, además, una poeta referente para los jóvenes por su cercanía, la actualidad con que se leen sus versos y su condición de «mujer poco común, moderna, atrevida, hacedora de versos no definidos por lo intelectual, sino por su viveza, que parece que estuvieran siempre tiernos como un pan recién hecho» (Lindo, 2018e, p. 64). Da mucha importancia al origen popular de Fuertes, «la Gloria de Lavapiés», porque su infancia estuvo marcada por las penurias de la posguerra y limitaciones económicas (Lindo, 2018e, p. 64). Su madre fue costurera y cuidadora de niños, y su padre primero fue bedel y más tarde portero (Vila-Belda, 2017, p. 53).

Sin embargo, a pesar de la escasez de recursos consiguió hacerse un hueco en el mundo universitario del extranjero. Elvira Lindo no pasa por alto su condición de lesbiana y saca a relucir la pasión que vivió junto a la hispanista Phyllis Turnbull. Habla de Gloria Fuertes como «la mujer que no escondió su pasión por la hispanista Phyllis Turnbull, que le abrió camino en el mundo universitario y propició su aventura americana» (Lindo, 2018e, p. 64).

En efecto, entre 1955 y 1960, Gloria Fuertes estudió en el Instituto Internacional de Madrid la carrera de Inglés y Biblioteconomía. Fue allí donde conoció a su pareja sentimental, Phyllis Turnbull, quien la animó a que solicitara la beca Fullbright. Concedida en 1961 inició su aventura americana impartiendo clases de Literatura Española en la Universidad de Bucknell, en Pensilvania, hasta que a mediados de los setenta se inició en su carrera televisiva en España (Vila-Belda, 2017, p. 59).

Evoca la mítica imagen de Gloria Fuertes, tan característica por «aquel flequillo suyo entre infantil y extravagante, sus múltiples corbatas, los chalecos» (Lindo, 2018e, pp. 64-65). Su imagen física tenía, como sostiene Vila-Belda (2017), un carácter performativo del género. Fuertes usaba ropa masculina y potenció la imagen de mujer moderna, que bebía y fumaba, que se desplazaba en bicicleta o en moto, su mítica Vespa (p. 53).

Destaca del universo poético de Fuertes algunas características que se aproximan a los rasgos de su propia escritura, como son la ironía «sobre sí misma», su solidaridad, su ecologismo y su feminismo manifestados en una «piedad militante hacia los débiles, los animales, los pobres o las putas», el pacifismo y el anarquismo alzando «su voz contra la autoridad» (Lindo, 2018e, p. 65). Y además pone de relieve la expresión de ese universo poético como una forma magistral de embellecer la crudeza y la dureza de la vida. En sus poemas nos enfrentamos a «una verdad que duele, formulada cruda, ásperamente, y queda revelada de inmediato como compañera de sueños, porque se coloca a la misma altura que el lector, que el pueblo» (Lindo, 2018e, p. 65).

Puede rastrearse en numerosos poemas, pero Elvira Lindo considera sobresaliente el caso del poema «Autobio», donde se posiciona en un nivel de igualdad con el lector:

Qué fácil es querer a Gloria cuando leemos un poema como éste:

Os digo en prosa:

Nunca pedí dinero,

comida, sangre o ropa.

Empecé a trabajar de niña de niñera.

Fui la criada de mi casa propia.

(Yo misma fui mi propia muñeca.)

Luego de mayor,

lo único que pedí prestado

*fue amor;
lo devolví con credes,
hoy estoy arruinada.* (Lindo, 2018e, p. 65)

Finalmente, reivindica un lugar para la poeta en el Madrid que tanta presencia tiene en su obra y solicita al Ayuntamiento de la ciudad que recree en el barrio de la poeta, Lavapiés, el universo literario de Fuertes en una plaza, donde diferentes elementos simbolicen sus pasiones: el amor a los animales, el amor a los niños, el amor romántico a las mujeres, el amor a la soledad y a la vida nocturna:

Una plaza recoleta, con un árbol donde aniden los pájaros, arena que sirva de alfombra a los juegos de los niños, bancos para las viejas, y donde haya un bar, o dos, o tres, de los que albergan las soledades de una poeta nocturna que recalca allí a altas horas de la noche a recitar versos recién inventados y beberse una última copa. (Lindo, 2018e, p. 66)

8. Contra el olvido de Adelaida García Morales

La novela *El Sur*²¹⁰ (1983) es una historia poemática y de aprendizaje que explora los sentimientos de una niña que avanza hacia la edad adulta. Muestra una visión idealista del hombre, de la propia protagonista y de las relaciones humanas (Díaz, 2008, p. 223). Realmente, la fama de la novela viene dada por la celebridad que cosechó la película de Victor Erice, quien entonces era pareja sentimental de Adelaida García Morales (1945-2014) y tuvieron un hijo juntos (Díaz, 2008, p. 223). Sin embargo, a diferencia de lo que comúnmente suele ocurrir, la película precedió a la novela, aunque el relato inédito en el que el director de cine se basó ya existía:

[...] no fue primero el libro que la película, sino casi al revés, ya que estamos ante un correlato. La película apareció antes que la novela, que no se publicó hasta dos años después aunque el relato ya existía y por eso Erice pudo conocerlo. (Enamorado Díaz, 2015, p. 34)

El tiempo narrativo se enmarca en los años de la posguerra española y desde ahí el lector asiste a un *flashback* de la protagonista, Adriana, que nos cuenta desde su presente en primera persona su vida desde los seis a los quince años en un pueblo del norte de España. A la narración de la infancia de Adriana le sucede el descubrimiento de la vida oculta de su padre, un pasaje que no lo narrará desde la voz de la niña, sino desde su voz de mujer madura. El primer acontecimiento que cuenta Adriana será el suicidio de su padre, el elemento central de la historia, ya que la novela gira en torno al intento por comprender qué llevó a su padre a tal extremo (Enamorado Díaz, 2015, p. 34).

La infancia de Adriana se desarrolla en el campo aislada del resto de la sociedad a petición de su propio padre. Vive, por tanto, en un pequeño núcleo familiar al margen del resto de niñas. A medida que van pasando los años y se va acercando a la adolescencia, se va resquebrajando en Adriana la imagen idealizada que tenía de su padre (Díaz, 2008, pp. 227-228).

El padre es un individuo que vive al margen de la sociedad, quizá es este el motivo por el que su hija siente una fascinación absoluta por él (Díaz, 2008, p. 225). Su soledad, extrañeza y marginación vienen dadas por el hecho de rechazar abiertamente las prácticas religiosas (Enamorado Díaz, 2015, p. 35). La madre, a quien la protagonista apenas presta

²¹⁰ Puede consultarse la edición de Anagrama de 1985 *El sur seguido de Bene*.

atención, fue una represaliada de la Guerra Civil, a quien se le impidió, acabada la contienda, ejercer su profesión de maestra (Díaz, 2008, p. 225).

Aunque el padre no demuestra su afecto a Adriana, ella afirma que él es la única persona que le profesa un amor incondicional. Así, el padre se erige como pilar fundamental en la construcción de la personalidad de su hija, Mientras, la madre ocupa un papel marginal. Este rasgo se contrapone con la tendencia imperante en la narrativa escrita por mujeres durante la posguerra, en la que se emprendía una búsqueda de la cadena familiar femenina (Díaz, 2008, p. 226).

Antes de que su padre se suicidara, Adriana le preguntó por la existencia de Gloria Valle, ya que era ella misma quien, siendo muy pequeña, le entregaba la correspondencia que llegaba a casa de parte de esa mujer a escondidas de su madre. Él le negó que aquellos recuerdos fueran ciertos. Más tarde se suicidó y Adriana nunca supo la verdad por su parte (Enamorado Díaz, 2015, p. 35).

La segunda parte de la novela encierra el viaje iniciático que Adriana emprende hacia Sevilla, el lugar natal de su padre, donde irá a conocer su pasado. El sur encierra las claves que explican la relación de sus progenitores y la existencia de un pasado oculto de él. Existió otra mujer, Gloria Valle, con quien tuvo un hijo (Díaz, 2008, pp. 229-230).

La diferencia fundamental que encontramos entre la novela y el guion cinematográfico es el cambio de los nombres propios de los protagonistas. Adriana será Estrella. Rafael, el padre, será Agustín. La madre, de quien no conocemos su nombre en la novela, se llamará Julia. La Tía Delia será Milagros. Gloria Valle será Laura, aunque será más conocida como Inés Río, su nombre artístico. Y Josefa, la amiga beata de la madre, se llamará Casilda. Ambos formatos comparten la narración en primera persona de Adriana-Estrella. El narratorio, en cambio, es distinto. Mientras que en la novela es el padre, en la película nos encontramos ante una *voz en off* que habla de su padre en tercera persona. La estructura, en cambio, es igual a la de la novela. Sin embargo, Víctor Erice no pudo acabarla por falta de presupuesto. El rodaje se inició el 6 de diciembre de 1945 y 45 días después finalizó. Lo filmado no era necesario para dar cuenta del viaje iniciático que la protagonista emprende hacia el sur. Así que el final del largometraje presentaba finalmente a la protagonista marchándose hacia Sevilla (Enamorado Díaz, 2015, pp. 36-38).

Como veremos en el texto de *30 maneras* titulado «*El Sur*, un drama inacabado», la película fue trascendental para Elvira Lindo porque nombra a los personajes por sus nombres de pila de la adaptación cinematográfica. Sitúa así el contexto en el que se enmarca el cine de Erice y explica que la España de los años 80 se enzarzó en la celebración de una alegre modernidad en todas las manifestaciones de la cultura; primaba la frivolidad y el desenfado, lo cual desembocó en el arte pop y más tarde en el arte posmoderno, en el que intencionadamente se olvida el pasado. En este contexto, sitúa la obra de Víctor Erice, la película *El Sur*, ambientada en los años 40 de la posguerra española:

[...] fue en ese ambiente de olvido voluntario en el que se estrenó una película que no se parecía a ninguna otra, que nos situaba de nuevo en el escenario de los años cuarenta, pero que ni tan siquiera se asemejaba a aquellas que sí habían vuelto la mirada al oscuro tiempo de la posguerra. (Lindo, 2018f, pp. 69-70)

Elvira Lindo afirma que *El Sur* es una de las películas que más ha visto desde que se estrenó en 1983, un año después de que el PSOE entrara a la presidencia del Gobierno: «No recuerdo las veces que he disfrutado de *El Sur*, pero sospecho que es una de las películas que más he visto en mi vida. Es como un cofre que contiene pequeños tesoros que se van desvelando a lo largo de los años» (Lindo, 2018f, p. 69).

Describe el cine de Erice desde su irrupción en los años 70 como un universo capaz de crear atmósferas misteriosas en torno a un mundo que todos conocían pero no había sido retratado. Recibe influencia del cine americano por la forma en que representaba la soledad del ser humano:

Apreciamos entonces la capacidad de Erice de retratar el espacio, ese paisaje sin fin en el que un personaje se encuentra desamparado y solo entre el cielo y la tierra pelada, un recurso visual frecuentado por el cine americano pero escaso en el español. (Lindo, 2018f, p. 70)

Erice posee además una sensibilidad delicada hacia la infancia y retrata de forma veraz cómo eran las relaciones paternofiliales en aquellos años. Es además sobrio y delicado, que interpela directamente a los sentimientos de los espectadores:

[...] también supimos de su destreza para penetrar en la compleja y fantasiosa mirada infantil. Sabía contar el director la manera en que los niños interpretan el silencio y los secretos de sus padres, que en la España de los cuarenta en los que se sitúa esta película, recién terminada la guerra, eran muchos. (Lindo, 2018f, p. 70)

Elvira Lindo explica que el guion de la película está basado en «el relato homónimo de la escritora Adelaida García Morales, por entonces esposa del cineasta» (Lindo, 2018f, pp. 70-71). Cuenta que, a diferencia de la película, tan sólo había leído una vez la novela, y lo hizo fascinada por la película. Pasado el tiempo reconoce que entonces mantuvo el prejuicio de que la película era inmejorable. Hasta que regresó por segunda vez a la novela, en esta ocasión en busca del final que la película no había podido rodar:

Siento ahora que leí el cuento con el prejuicio de que era imposible superar la delicadeza de la película, y como la memoria es tramposa, durante todos estos años he sido fiel al convencimiento de que el verdadero valor de la obra de García Morales era el de haber inspirado una obra maestra del cine. (Lindo, 2018f, p. 71)

Como hemos apuntado, la escritora presenta a los personajes con los nombres propios de la película, no los de la novela. Retrata a Agustín, el padre, como un hombre reservado e infeliz que no pudo casarse con la mujer a la que quería y que «sólo a veces a través del amor que siente por la niña parece salir de su tozuda opacidad» (Lindo, 2018f, p. 71). Por su parte, presenta a la figura maternal como una mujer frustrada profesional y personalmente:

La madre, Julia, arrastra la amargura de haber sido maestra represaliada por el dictador Franco y vive frustrada por la imposibilidad de ejercer su profesión: para colmo, recibe la frialdad de su marido, Agustín, que no la ama como ella desearía. (Lindo, 2018f, p. 71)

De Estrella, la niña protagonista, destaca la admiración que le profesaba a su padre, a quien considera «una especie de mago, cree que tiene unos poderes sobrenaturales que ella sueña con heredar algún día» (Lindo, 2018f, p. 71). También valora la manera en que Estrella guía al espectador a través de su propia mirada mudable hacia una nueva visión no idealizada de su padre. Apunta además cómo la niña estudiaba cautelosa y silenciosamente la psicología de sus padres, y señala también la inexistente compasión que Estrella siente hacia su madre:

Un día descubre que la melancolía del padre puede tener una causa concreta: el no haber la vida con la mujer que realmente amaba y con la que se sigue carteando a pesar de la distancia y del tiempo que llevan sin verse. La niña se convierte en cómplice del secreto paterno y desea tanto su cercanía que no parece sentir compasión por su madre. (Lindo, 2018f, p. 72)

Pese a las diferencias palpables entre el texto literario y el guion cinematográfico, Elvira Lindo elogia la manera en que el cineasta supo trasladar la voluntad de la escritora quien en la novela destinó a la protagonista a un viaje iniciático:

Erice consideraba esencial que la niña emprendiera, como en el relato, ese viaje al anhelado sur en el que presiente que desvelará los secretos que le permitan iluminar al fin esas sombras que atormentan a su padre. Así ocurre en el libro: la niña, ya convertida en adolescente, viaja al sur, tiene la oportunidad de conocer los orígenes de Agustín y las razones de esa infelicidad que le ha llevado a la desesperación y a la muerte. (Lindo, 2018f, p. 72)

Algunos críticos de cine ven en este final de la película un rasgo indiscutible del cine de culto y la consideran una película que presenta un todo coherente cuyo final dota al relato de un matiz misterioso y mágico, los mismos elementos con los que la protagonista describía a su padre (Enamorado Díaz, 2015, pp. 36-38). No obstante, pese a que los críticos elogiaron la película aun estando inacabada, se posiciona del lado del director quien siempre defendió su voluntad de haberla querido rodar completa:

Aun entendiendo la coherencia de Erice al expresar su frustración, la realidad es que el espectador no percibe que la historia esté incompleta, porque el sur, ese sur español tan diferente al norte, queda contenido, como si fuera un sueño, en las cajas donde la niña guarda las postales que le han llegado desde allí firmadas por la abuela y la tata. (Lindo, 2018f, p. 73)

A continuación, elogia el trabajo de interpretación de las actrices que dieron vida a las mujeres de esta película, sobre todo, sostiene que una «de las virtudes de la película es la elección de las dos niñas que representan a Estrella» (Lindo, 2018f, p. 73). De Sonsoles Aranguren, que interpretaba a la niña Estrella, mitifica la escena en que queda reflejada la infancia de tantos niños españoles gracias al valor que se le da en la película a la figura de las tías y las abuelas:

Es prodigioso cómo en esa escena²¹¹ contenidos tantos recuerdos de nuestra infancia, de los que disfrutamos de tías y abuelas que nos confesaban secretos de los que luego se arrepentían. (Lindo, 2018f, p. 74)

Por ello, la interpretación que Rafaela Aparicio hizo de la tata sevillana de Estrella, Milagros, es según Lindo la mejor escena del cine:

[...] este momento de *El Sur*, compartido en susurros entre la anciana y la niña a la luz pobre de una lamparita, poniéndose la tata la redecilla en el pelo y hablando de la sinrazón de la guerra civil, es para mí una de las mejores escenas del cine. Del cine, en general. Sin nacionalidad ni adjetivos. (Lindo, 2018f, p. 74)

Defiende que la novela de Adelaida posee una «fuerza narrativa poderosa y difícil de definir» (Lindo, 2018f, p. 75), comparable con *Otra vuelta de tuerca* de Henry James y *Rebeca* de Daphne du Maurier por la forma en que expresan la pena de una persona que se siente encerrada en una situación. Por ello, define *El Sur* como la novela de una familia «enferma de soledad y extrañeza»:

Recomendaría, sin duda alguna, que cuando el espectador termine de ver esta película, sospecho que sobrecogido, busque el libro, lo lea, entienda lo que Erice encontró allí, en esas páginas misteriosas que nos hablan de una familia enferma de soledad y extrañezam

²¹¹ Nos referimos a la conversación que mantienen Estrella y Milagros durante la noche

y de esa manera sacie su curiosidad sobre qué ocurrió en ese sur al que viajó al fin la joven Estrella. (Lindo, 2018f, p. 75)

El final de la escritora de *El sur* fue recreado por la escritora Elvira Navarro en una novela titulada *Los últimos días de Adelaida García Morales* (2016). En una crítica de Nuria Azancot para *El cultural* explica que lo que motivó la escritura de esta obra fue la escasez económica, la depresión y el olvido por parte del mundo literario en que García Morales se vio envuelta al final de su vida. Navarro cuenta que, al conocer este desenlace, quiso crear un «falso documental» que reconstruyera ese último suspiro de la escritora «en clave de ficción» pues insiste en que aunque «pretende ser verosímil», esta novela no es veraz, pues se trata de una ficción» (Azancot, 2016).

La historia no gustó en absoluto a Víctor Erice, quien escribió para *Babelia* la indignada crítica «Una vida robada» (2016), en la que advierte que lo único real que aparece en la novela de Navarro es la «anécdota protagonizada por Adelaida pocos días antes de morir, según la cual había acudido a la Delegación de Igualdad del Ayuntamiento de Dos Hermanas pidiendo 50 euros para poder ir a ver a su hijo en Madrid» (Erice, 2016). El director de cine dudaba al leer esta historia si Elvira Navarro «bien era una cándida o bien era una cínica» puesto que se apropió no solo de la anécdota sino del nombre de García Morales para escribir un documental ficticio sobre una escritora de la que reconocía no haber indagado en absoluto sobre su vida (Erice, 2016).

Aunque en un principio se distancia de manera expresa de esta polémica, cita de esta crítica las palabras que Erice emplea para definir la sensibilidad de Adelaida García Morales:

«Adelaida no fue una persona común; tampoco una fantasmagoría. Logró cierta fama literaria, aunque efímera. Escribió siempre desde un dolor muy verdadero. Su herida primordial era muy profunda, venía de lejos. Nunca logró integrarse en la sociedad de su tiempo, y eso la honra». (citado en Lindo, 2018f, p. 75)

Asimismo, comparte con Erice que la esencia de la escritura de de Adelaida era un dolor traumático, encerrado e incurable: «Eso es exactamente lo que hay en esta historia: un dolor real, un trauma alimentado en la niñez y que ya nunca se puede curar» (Lindo, 2018f, p. 75). Finalmente, cuenta que el pasado de la película y la novela es reconocible para ella porque en él vio reflejada la vida de sus padres y abuelos en los años 40. Pese a ser un sentimiento muy individual, Erice supo dotarlo de universalidad a través de la película:

Es un pasado reconocible por mí, es el pasado en el que vivieron mis abuelos y mis padres tras una guerra civil y una dictadura vengativa y cruel, pero Erice es un artista universal. Posee el don de alcanzar el corazón de cualquiera, y cuando usted vea esta película reconocerá que de alguna manera misteriosa también está usted asistiendo a los recuerdos de su infancia. (Lindo, 2018f, p. 76)

9. Elisa Victoria y la nueva narrativa española del siglo XXI

En febrero de 2019, la escritora sevillana Elisa Victoria (1985) publicó su novela *Vozdevieja* bajo el sello de la editorial de Blackie Books. Elisa Victoria, como indica en su página web oficial, nació en Sevilla en el año 1985. Estudió Filosofía y entre sus principales colaboraciones en prensa y revistas figuran sus artículos publicados en *Tentaciones*, *El Salto*, *Telva*, *Verne*, *Tribus Ocultas*, *El Estado Mental*, *Cáñamo*, *Vice*, *El Butano Popular* y

Primera Línea. Antes de publicar *Vozdevieja*, Elisa Victoria irrumpió en 2013 en el panorama literario con *Porn & Pains*, a la que le siguió *La sombra de los pinos* (2018)²¹². Andrés González Barba a propósito de una reseña que escribió sobre *Vozdevieja* en el *ABC* apostilla que Elisa Victoria es «una de las escritoras más interesantes de su generación» (González Barba, 2019).

Elvira Lindo amadrinó esta novela, como el periodista Jesús Vigorra apuntó en una entrevista a Elisa Victoria en el programa *Al Sur* de la cadena de televisión andaluza. No solo participó en la presentación de la novela, sino que además escribió para *Babelia* una crítica muy oportuna, publicada el 4 de marzo de 2019 bajo el título de «Niña de periferia».

Empieza la crítica describiendo el ambiente de la novela. La historia se sitúa en el caluroso verano sevillano de 1992, año en que se celebró la Exposición Universal de Sevilla. Por ello, define este ambiente como un entorno que acapara y envuelve al lector, «un universo que nos seduce» (Lindo, 2019b). En ese universo se respira el aroma de los veranos tórridos de Sevilla, de los que rescata la esencia de los olores domésticos que pululan por las calles: «[...] una mezcla de la flor de azahar que brota hasta en la esquina más hostil y de los olores domésticos propios de barrios de la periferia en donde el sol cae ardiente sobre las calles peladas y desiertas a la hora de la siesta» (Lindo, 2019b).

Sobre el verano de 1992 en el que se ubica la historia, Lindo lo describe como una celebración de la ostentación festejada no sólo por los turistas de otras ciudades, sino también por los propios sevillanos de barrios periféricos, quienes compartían la condición de visitantes:

[...] estamos en el verano del 92, en ese año en el que solo los aguafiestas se rebelaban ante la abrumadora celebración del despilfarro, del triunfalismo, del lavado de cara de las ciudades que no modificó los barrios populares. A la Expo llegaban turistas de toda España, pero también de la propia Sevilla, de esa periferia física y sentimental que es el territorio en el que se mueven los personajes de este libro. (Lindo, 2019b)

En contraste con los barrios céntricos, están los barrios periféricos sevillanos, aquellos que tanta atracción despertan en la autora y que pertenecen a esa parte de la ciudad que «combate el calor en pisitos con paredes de papel» (Lindo, 2019b).

Marina es el personaje principal de esta novela. Tiene nueve años y mantiene una relación muy especial con su abuela, a la que ha de cuidar mientras su madre, que se solía hacer cargo de ella, atraviesa una grave enfermedad (González Barba, 2019). Es llamada por el resto de niños de su edad bajo el mote de *vozdevieja*, porque, tal y como cuenta su autora, emplea expresiones algo pedantes impropias de su edad y adopta un tono ronco en su voz (Vigorra, 2019). La niña disfruta del universo familiar, sumergida en el bienestar que le proporciona el contacto con las abuelas mientras que añora la compañía de su madre. Al mismo tiempo se siente excluida de los círculos amistosos de los niños de su edad. Por ello, palia la soledad con la lectura de cómics, juegos de muñecas y el despertar sexual, que en esta novela se aborda sin atisbo de prejuicio:

Siente la cría ese bienestar que le proporciona la compañía de las abuelas que nos preparan filetes empanados, pero a su vez sufre con el habitual sentimiento de exclusión de las niñas que pasan demasiado tiempo con adultos. Es consciente de una rareza que la mantiene a menudo alejada de los chiquillos de la calle. Como consuelo o vía de escape, se entrega

²¹² Puede consultarse la información sobre Elisa Victoria en la pestaña «Sobre mí» de su web oficial: <http://www.elisavictoria.info/sobre-mi/>

con pasión a los cómics para adultos, a las muñecas y a unos indefinidos deseos sexuales que, como contraste a esta época en que todo lo relacionado con criaturas y sexo ha de permanecer silenciado, nos ofrecen algunas de las escenas más cómicas de la novela. (Lindo, 2019b)

Elvira Lindo nos cuenta la extrañeza que siente Marina y cómo, sin embargo, no consigue encontrar la forma de encajar pese a la imperiosa necesidad que siente de gustar a los demás:

Querer comportarse como las otras niñas y no lograrlo; desear ser tan salvaje como los niños que se ríen de ella, soñar con gustar a esos chavales que la desprecian por llevar un vestidito cursi confeccionado por la abuela. Solo la niña conoce la existencia del animalillo que lleva dentro, el que alimenta en su mente pensamientos tortuosos, oscuros, prohibidos, que nadie imagina. (Lindo, 2019b)

De este modo, resalta la complejidad psicológica del personaje, donde confluye la inocencia con la perversión:

De esa conciencia de las rarezas que la distinguen nace esta novela que transita sin traumas entre lo perverso y lo inocente, componiendo este tipo de hondo retrato de la infancia que solo puede ser escrito por quien no la ha abandonado del todo y recuerda con propiedad la complejidad de ser niña. (Lindo, 2019b)

Por otro lado, nos encontramos con la abuela de Marina. Este personaje hará que Marina esté más próxima al mundo de los adultos. Elisa Victoria ofrece un retrato de esta mujer alejado de la imagen tradicional de las mujeres de su generación (González Barbas, 2019). Describe a la abuela de Marina a partir de los diálogos desprejuiciados que mantiene con su nieta, sobre todo con respecto a temas que tienen que ver con el despertar sexual en la niña. Elisa Victoria cuenta además que el descubrimiento de la sexualidad lo va trazando la propia niña (Vigorra, 2019): «Hablan de romances, de maridos y amantes, o del ídolo (más sexual que ideológico) de la abuela, el entonces presidente González, de todos esos asuntos que no se consideran apropiados para los niños» (Lindo, 2019b).

Por último, sobre el estilo literario de Elisa Victoria, Lindo valora positivamente cómo la autora ha recreado su propia infancia: «Ha encontrado la escritora una manera sutil de narrar esta infancia, que aun pareciéndose a la suya, es pura recreación» (Lindo, 2019b). Desvela al lector que esta novela posee lingüísticamente, dos planos bien diferenciados. Por una parte, el empleo de un lenguaje costumbrista que se adivina en el habla del pueblo llano de Sevilla: «[...] cuando se trata de dialogar, hace uso de una gracia inusual para reproducir el habla del pueblo llano en el que se crio, volviéndose orgullosamente costumbrista» (Lindo, 2019b). Por otra parte, está el empleo de un lenguaje poético-filosófico que emana en el pensamiento de Marina: «[...] pero si se trata de penetrar en el pensamiento de la niña, utiliza sin reparos un lenguaje poético, sofisticado, filosófico por momentos, que parte de la creencia de que el mundo interior de los niños es más complejo de lo que su manejo aún precario de la lengua les permite expresar» (Lindo, 2019b). De esta conjunción, extrae la fidelidad y la veracidad de dos mundos distintos: «El resultado de estos dos planos del lenguaje nos permite convivir con la niña tanto en aquello que es visible para los demás como en el territorio íntimo de sus miedos y anhelos incumplidos» (Lindo, 2019b). Pero, sobre todo, resalta el carácter universal que esta narración tan local puede adquirir:

Miraflores, Rochelambert, Sevilla Este, nombres de lujo para los barrios humildes en los que Marina y su autora, Elisa Victoria, vivieron su infancia para contarla, en aquella época

burbujeante del 92, aunque el libro trascienda el momento concreto y cuente cualquier infancia de quien vivió en la periferia de la historia, de donde suele nacer, por cierto, la gran literatura. (Lindo, 2019b)

Es probablemente por este carácter tan popular y local, capaz de trascender a la universalidad, que la crítica (González Barba, 2019 y Vigorra, 2019) han establecido comparaciones entre Marina y Manolito, el celeberrimo personaje de Lindo, por la forma en que describen sin prejuicios la vida de barrio y la psicología infantil. Una vía de investigación que puede ofrecer grandes frutos.

Testimonios de las mujeres en los campos de concentración

1. Mercedes Núñez Targa, sobreviviendo al franquismo y al holocausto

En 2016 la editorial sevillana Renacimiento publicó *El valor de la memoria* de Mercedes Núñez Targa (1911-1986)²¹³, una edición que corrió a cargo de su hijo, Pablo Iglesias Núñez, y de Ana Bonet Solé, y en la que Elvira Lindo participó escribiendo el prólogo. En él, Lindo se detiene desde una perspectiva personal en su propia recepción de estas memorias. Se aproximará brevemente al argumento que articula estos testimonios sin desvelar datos que el lector debería ir desentrañando en la lectura. Se detendrá en la primera parte de las memorias, que corresponden a la estancia de Mercedes en las cárceles franquistas, y en la segunda parte, correspondiente a la deportación a los campos de concentración nazis. Lindo se servirá además de la biografía de Mercedes que los editores incluyen al final del libro para establecer una transición entre ambas partes, de las cuales destacará dos cuestiones fundamentales: la prosa de Mercedes Núñez y el retrato de los personajes femeninos que intervienen en el relato, es decir, las presas políticas en la cárcel franquista y las mujeres judías en los campos de concentración nazis. Todo ello desembocará en un encumbramiento de la figura de Núñez Targa con el fin de rescatarla del olvido en el que el régimen de Franco la dejó caer intencionadamente tanto a ella como a tantas mujeres que protagonizaron la modernidad española y lucharon activamente por los valores democráticos del país.

Empieza aludiendo a la peripecia vital de Mercedes Núñez Targa, la cual define como una «inabarcable experiencia vital» (Lindo, 2016a, p. 7). Tras leer *El valor de la memoria*, donde se condensa la obra memorialística de Mercedes y los apuntes biográficos para esta reedición de Renacimiento, siente que la historia que encierran estas páginas deja un poso en su interior que hará que tarde varios días en dejar de pensar en ella: «Cerrar hace una semana *El valor de la memoria*, leyendo también los necesarios apuntes biográficos que su hijo, Pablo Iglesias, ofrece para que el lector ordene la vida de esta mujer inagotable» (Lindo, 2016a, p. 7).

Asegura que ha sentido una familiaridad con la autora, como si «fuera alguien de un entorno cercano a quien por error he tardado en conocer» (Lindo, 2016a, p. 7). La siente próxima aunque haya sido una de las grandes mujeres olvidadas de la historia, una

²¹³ La primera edición se publicó en 2012 bajo el título de *Le valeur de la memoire. De Argelès a Ravensbrück: le parcours d'une résistante républicaine espagnole*. De su publicación se encargó la editorial Renacimiento. Por su parte, la edición de 2016, para la que Lindo escribe el prólogo, fue lanzada al mercado editorial traducida al español. En ella aglutina dos obras de Núñez Targa: *Cárcel de Ventas* y *Destinada al crematorio*.

ausencia en la que los cuarenta años de dictadura han tenido mucho que ver. Afortunadamente con el reciente auge que está experimentando la recuperación de la memoria histórica, con especial atención en las experiencias de las mujeres, poco a poco se está subsanando. Y es que, como sostiene Romera Castillo (2009, p. 177), el espacio autobiográfico constituye una entidad de escritura con sus características propias, es decir, una diversificación de ramas que a su vez poseen rasgos propios. Por ello, las mujeres antifranquistas, como Mercedes, plasmaron en abundantes textos sus vivencias con un notable valor testimonial, así como de gran calidad literaria. Por tanto, consideramos que la memoria histórica tiene una enorme deuda con estas mujeres.

En este contexto favorable para rescatarlas del olvido, el testimonio de Mercedes Núñez ha llegado para marcar un punto de inflexión y, sobre todo, para asentarse en un lugar de la historia más que merecido: «Pero su presencia ha llegado para quedarse, su voz, la voz que articula estas memorias, resuena ahora en mi mente con tal fuerza, que la escucho como si la tuviera aquí, a mi lado, en el salón de casa» (Lindo, 2016a, p. 7).

Pablos Iglesias Núñez y Ana Bonet Solé (2016, pp. 263-279) redactaron para esta edición de *El valor de la memoria* una excelente biografía de la autora. No obstante, nos hemos servido de algunos estudios previos a la publicación de estas memorias que han esclarecido la figura de esta mujer demostrando así la inquietud que ha despertado desde las esferas académicas.

Mercedes Núñez Targa nació el 16 de enero de 1911 en Barcelona, en el seno de una familia burguesa de madre catalana y padre gallego (Leggott, 2019, p. 37). Recibió una educación esmerada, gracias a la cual aprendió inglés, francés, contabilidad, piano y alemán (Alonso Montero, 2011, p. 92). Con dieciséis años empezó a trabajar en el laboratorio cinematográfico y desde 1934 hasta 1935 fue secretaria de Pablo Neruda en el Consulado de Chile en Barcelona (Leggott, 2019, p. 37).

Su compromiso político se inició con el nacimiento de la Segunda República, momento en el que se afilió al Club Femení i d'Esports. Más tarde en 1934 se afilió al Ateneu Enciclopèdic Popular, donde organizaba actividades de literatura y política. Cuando se produjo el alzamiento militar en julio de 1936, que coincidió con la muerte de su padre, ingresó en el Partido Comunista Catalán, tras haber pasado primero por las Juventudes Socialistas Unificadas y el Partido Socialista Unificado de Cataluña (Leggott, 2019, p. 37).

Durante la guerra llevó a cabo labores administrativas en la sede central del Partido hasta que, tras la toma de Barcelona, fue encargada de reorganizar clandestinamente el Partido en la provincia de La Coruña con solo 28 años (Alonso Montero, 2011, pp. 92-93). Allí estaba siendo vigilada por la Dirección General de Seguridad y cuando la región cayó el 10 de noviembre de 1939 fue detenida y trasladada a varias prisiones (Alonso Montero, 2011, p. 93). Primero estuvo en la prisión de Betanzos, más tarde en la Provincial de La Coruña y por último en la prisión de mujeres de Madrid, la cárcel de Ventas. Permaneció allí desde el 6 de marzo de 1940 hasta el 21 de enero de 1942, pues, aunque fue condenada a 12 años y un día, salió con libertad provisional por un error judicial (Leggott, 2019, p. 37).

En septiembre de 1942, mientras emprendía su exilio hacia Francia, pasó dos meses detenida en el campo de Argelès (Leggott, 2019, p. 38). Tras ello se incorporó a la Resistencia francesa con el nombre de Paquita Colomer, desde enero de 1943 hasta el 25 de mayo de 1944, cuando fue atrapada por la Gestapo (Alonso Montero, 2011, p. 93). En julio fue trasladada al campo de concentración de Ravensbrück, donde fue obligada a trabajar en una fábrica de producción de obuses para el ejército nazi (Alonso Montero, 2011,

p. 93). No obstante, participó con otras mujeres en el sabotaje de hacer inservibles los obuses que utilizaba el ejército alemán (Mayor Ferrándiz, 2014).

Fue liberada el 14 de abril de 1945 por la Segunda División de Infantería del Ejército Norteamericano, día en el que fue designada para ser conducida a la cámara de gas dado que estaba enferma de tuberculosis y escarlatina y no era útil para el trabajo (Mayor Ferrándiz, 2014).

Durante los años de exilio fue repatriada en Francia, donde se casó con Medardo Iglesias Martí. En 1949 tuvo a su hijo Pablo Iglesias. Siguió, además, activa en su causa política e hizo de su casa un centro de acogida para exiliados españoles. Desde Francia preparó la reorganización del Partido Comunista de Galicia. Todas estas actividades le otorgaron la condecoración del Estado Francés. Finalmente, regresó a España tras la dictadura, en 1975, e impartió charlas y conferencias en Galicia y Cataluña, participó en entrevistas y debates televisados hasta su muerte en 1986 en Vigo (Leggott, 2019, p. 38).

Retomando la crítica de Elvira Lindo, tras haber desvelado cuáles fueron sus emociones al leer estas memorias, la escritora ofrece una breve reseña del contenido testimonial de *El valor de la memoria*. Esa voz a la que Lindo aludía anteriormente es ante la que cae rendida. Cuenta al lector la peripecia de una mujer que conoció de primera mano el horror de las cárceles franquistas y de los campos de concentración nazis. Elvira Lindo resume muy acertadamente las historias que se cuentan en estas páginas:

[...] cómo fueron sus días en la cárcel de Ventas de Madrid; su paso a Francia y su posterior detención cuando el país de la libertad se rindió vergonzosamente a los alemanes; la peripecia una vez puesta en libertad como guerrillera en la población francesa de Carcasone y el terrorífico año, anterior a la liberación aliada, que padeció en el campo nazi de Ravensbrück. (Lindo, 2016a, p. 7)

Como bien sostiene Leggott (2019), Mercedes Núñez Targa escribió dos libros testimoniales. Por una parte, *Cárcel de Ventas*²¹⁴, publicado en Francia en 1967, donde relata su experiencia en la prisión madrileña. Constituye este testimonio uno de los primeros en relatar las atrocidades que se cometían contra las mujeres de mano de los franquistas. Por otra parte, se publicó en 2011 *Destinada al crematorio*²¹⁵, donde cuenta su experiencia en los campos de concentración nazis (Leggott, 2019, pp. 38-39).

La principal contribución de Mercedes Núñez es que estas experiencias las relata desde una doble posición, de víctima y testigo. Núñez hace visible su vivencia y da cuenta de las experiencias de otras mujeres que sufrieron las condiciones infrahumanas en las cárceles franquistas y en los campos de concentración, donde, como sostiene Leggott (2009), se ejerció una deliberada violencia sexual contra las mujeres republicanas, por una parte, y contra las mujeres judías, por otra (Leggott, 2019, p. 36).

Elvira Lindo no quiere desvelar con detalles precisos lo que Mercedes narra tan magistralmente. Esto sería, como Lindo asevera, «un error imperdonable» (Lindo, 2016a, p. 7). Por ello se centra en exponer la manera en que ha vivido personalmente el acercamiento a la vida de las presas franquistas y a las deportadas por el ejército alemán, unas vidas en las que se conjugan «los padecimientos de las presas: el hambre, la suciedad, el frío y el miedo a la muerte o a la tortura», junto con «los estrechos lazos de solidaridad

²¹⁴ La primera edición se publicó en París en 1967 para la Colección Ebro de Editions de la Librairie du Globe.

²¹⁵ La primera edición se publicó en 1980 en Barcelona con Edicions 62. Más tarde en 2011 Ana Bonet la tradujo al español bajo el título de *Destinada al crematorio*, con la editorial Renacimiento.

que se tejen entre unas y otras» así como el compromiso con la libertad de las presas políticas del régimen franquista, lo cual Elvira Lindo definirá como «el alimento que les proporciona esperanza cuando a punto están de perderla» (Lindo, 2016a, p. 8).

Sobre la primera parte de estas memorias, en las que el recuerdo de Mercedes se sitúa en su experiencia en la cárcel madrileña de Ventas, Elvira Lindo se detendrá en la construcción del yo autobiográfico y en el retrato de aquellas mujeres presas que la autora ofrece.

A modo de preámbulo, las mujeres que participaron en la lucha antifranquista fueron activas a nivel político y sindical, y en sus tareas de auxiliares del frente. Romera Castillo (2009, pp. 178-185) cita a algunas de ellas: Dolores Ibárruri Gómez, conocida como La Pasionaria, Irene Falcón, Federica Montseny Mañé, Sara Berenguer, Silvia Mistral, Carmen Parga Parada, María Manuela de Cora, Leonor García Oliveros, Remedios Casamar Pérez, María Álvares del Vayo, Felisa Gil, Soledad Real López, Juana Duña Jiménez, Carlota O'Neill de Lamo, Isabel Ríos Lazamo, Ángeles García-Madrid y Mercedes Núñez Targa, entre muchas otras.

Fueron mujeres que defendieron el aborto, el anarquismo, los derechos de las mujeres –como Federica Montseny–, que lucharon contra el franquismo y fueron sometidas a torturas durante la guerra y en las cárceles franquistas, como relata Ángeles García-Madrid en *Réquiem por la libertad* (Romera Castillo, 2009).

Cárcel de Ventas es, como describe Alonso Montero (2011), un relato memoriaístico que narra la experiencia de dos años que Mercedes pasó en la prisión de mujeres de Madrid, la cárcel de Ventas (Montero, 2011, pp. 93-94). Esta cárcel fue creada en 1931 bajo la supervisión de Victoria Kent cuando era directora general de Prisiones. El fin de la construcción de esta cárcel era que las presas consiguieran reinsertarse en la sociedad. Sin embargo, el régimen franquista la convirtió en un enorme almacén de mujeres, donde vivían masificadas, en condiciones extremas, como la falta de higiene y una escasa atención sanitaria (Leggott, 2019, p. 43). Mercedes Núñez da cuenta de ello en estas memorias y relata además las actividades lúdicas a las que tenían que recurrir las presas para sobrellevar el cautiverio (Montero, 2011, p. 95).

En lo que al estilo narrativo de Mercedes Núñez se refiere, Elvira Lindo considera que su prosa está «dotada con el verbo transparente y preciso tan propio de las mujeres de su generación» (Lindo, 2016a, p. 7). El aspecto de la prosa que más cautiva a Elvira Lindo es el sentido del oído de Mercedes Núñez por la fidelidad con la que reproduce los diálogos impregnados del lenguaje popular de las presas madrileñas, lo cual la convierte en creadora de unos diálogos de «cualidad galdosiana», y en heredera, por tanto, de la sensibilidad hacia el lenguaje de los barrios madrileños que Benito Pérez Galdós supo encumbrar (Lindo, 2016a, p. 8). Esta cuestión del estilo narrativo de Mercedes Núñez crea un vínculo entre ella y Elvira Lindo, pues la escritora madrileña, del mismo modo que Galdós hizo en el siglo XIX, ha tenido siempre interés por el habla popular de Madrid, y prueba de ello son las voces de los personajes de sus novelas, que siempre han deambulado por las calles de barrios de clase trabajadora como Carabanchel, Vallecas, Argüelles, etc. Veamos lo que sostiene Elvira Lindo sobre esa cualidad galdosiana de las memorias de Mercedes y cómo elabora a propósito un catálogo de todo lo que encierra el lenguaje popular que Núñez Targa reproduce:

Ay, esos diálogos impagables que nos muestran de manera exacta cómo hablaban las mujeres del pueblo, la gracia, el descaro, la formalidad también, el buen decir de las cosas, los dichos, los refranes, las frases heredadas de las canciones populares con las que las presas se consuelan y elevan su ánimo hasta casi rozar la alegría. (Lindo, 2016a, p. 8)

Dota a las memorias de Mercedes Nuñez de una valía literaria incuestionable por la forma en que traza los retratos de las demás mujeres que la acompañan en la historia. Sobre ello dice lo siguiente: «Tiene el talento Mercedes, con una astucia literaria que ya quisieran muchos escritores, para dibujar con pocos trazos la personalidad de sus compañeras» (Lindo, 2016a, p. 8). Esa astucia literaria no es incompatible con que la prosa de Mercedes tenga cualidades femeninas. Al elogiar la voz de Núñez Targa y definirla en términos de astucia, está al mismo tiempo desmontando el prejuicio sobre el lenguaje femenino que lo encasilla en un nivel subsidiario: «Tiene su voz una cualidad tan femenina que emociona, posee la valentía propia de aquellas heroínas a las que tantos ignorantes han considerado personajes secundarios» (Lindo, 2016a, p. 9).

Las mujeres que acompañan a Mercedes Nuñez en su cautiverio en la prisión madrileña son una madre joven que pierde a su bebé por el hambre y las infecciones; una madre vieja que aprende a escribir gracias a las demás reclusas y envía por primera vez una carta a su hijo; las presas torturadas, las moribundas y las que han enloquecido, entre las que se incluye Mercedes y Matilde Landa:

[...] una de las reclusas más célebres que habitó las prisiones españolas [...] que por no rendirse ante la tremenda presión a la que la Iglesia Católica la sometió para convertirla a su fe y mostrarla como ejemplo de la nueva España se dejó morir (pocas veces se pronuncia la palabra suicidio) en la prisión de Palma de Mallorca. (Lindo, 2016a, p. 9)

Como decíamos, esas mujeres, «tan próximas a la autora» (Lindo, 2016a, p. 8), son las presas políticas, de quienes destaca Elvira Lindo la fuerza que atesoran para no flaquear «gracias a una ideología que les inculca tanta fuerza como la fe religiosa» (Lindo, 2016a, p. 8).

Pero lo que une a todas ellas es el sentido y la puesta en práctica de la sororidad, la cual es advertida por Elvira Lindo en acciones como compartir el agua, el consuelo que se daban las unas a las otras ante la amenaza de un miedo compartido, las enseñanzas que se transmiten, así como la fuerza que se contagian para ser infatigables y no doblegarse. Como sostiene Leggott (2019), Nuñez asume «la voz colectiva de todas las reclusas» (p. 43), que lejos de enemistarse entre ellas, los lazos que las unían se hicieron inquebrantables:

Las vemos compartir el agua escasa, aliviar sus penas en conversaciones a media voz, las sentimos temblar en la madrugada escuchando los tiros de gracia, contando a los fusilados, las admiramos en su empeño por no rendirse y por la tozuda creencia de que aun viviendo presas tienen que aprovechar el tiempo para cuando llegue la libertad. [...] Quieren humillarlas, pero no se dejan. Están convencidas de que el único que pierde la dignidad en la batalla diaria de subsistencia en la cárcel es quien humilla, quien actúa cruelmente con las débiles, con aquellas que no pueden defenderse la creencia de que a ningún ser humano se le puede arrebatar su más íntima dignidad por muchas vejaciones a las que se someta es la máxima de esta mujer que supo sufrir sin doblegarse. (Lindo, 2016a, p. 9)

Analiza la intención de Mercedes al escribir sus testimonios. Quiso dar a conocer la represión de las presas republicanas, quienes sufrían una represión no ya solo política, sino también una salvaje violencia sexual. Los motivos, los explica Mercedes, tienen que ver con que estas mujeres antepusieron su compromiso político a su deber como madres y esposas. Razones, al parecer, más que suficientes para que el franquismo practicara el

castigo merecido sobre sus propios cuerpos. Las violaciones, durante el franquismo, fueron la moneda de cambio. Durante los interrogatorios, la violación era algo frecuente (Leggott, 2019, p. 43).

Haberse documentado sobre la vida de Núñez le permite situar al lector del prólogo y esclarecerle qué le ocurrió a Mercedes desde que fue puesta en libertad hasta que fue deportada al campo de concentración nazi. Pero además, se detendrá en señalar un aspecto crucial que atravesó a Núñez durante la escritura de sus memorias. Hablamos de la ansiedad de la autoría, el miedo a no ser creída, que Elvira Lindo explica de la siguiente manera: «No hace trampa, no. Todo suena a pura verdad. Jamás usa el lenguaje para encubrir, embellecer o engatusar sino para llamar al pan pan y al vino vino» (Lindo, 2016a, p. 10).

Durante su exilio en Francia, Mercedes Núñez adoptó el nombre de Paquita Colomer. Elvira Lindo retrata también a este personaje que fue creado por la propia Mercedes para pasar inadvertida. Ambas son, según Lindo, incansables en su lucha por derrocar el fascismo, políglotas, con un sentido del oído desarrolladísimo para poder comunicarse y sobrevivir, vivas y atentas, que experimentan un cambio en el lenguaje de sus narraciones, pues el carácter popular que definía la experiencia en Ventas se torna más cosmopolita como resultado de la mimetización con el entorno:

Cuando Mercedes, Paquita Colomer, pasa la frontera y no escarmentada por su estancia en las prisiones españolas comienza a organizarse en un grupo clandestino de guerrilleros españoles, el lenguaje con el que nos cuenta su aventura pierde algo del casticismo propio de su patria, se vuelve menos local pero resulta igualmente expresivo. Mercedes o Paquita se desenvuelven en español, en francés, y luego ya, cuando cae en manos de la gendarmería francesa al servicio de los nazis e ingresa en los campos, sus frases se ven trufadas de expresiones alemanas, placas, rusas, yugoslavas, francesas. La imaginamos viva y atenta, aprendiendo al vuelo palabras para comunicarse con unas camaradas separadas por la lengua pero unidas en el intento de vencer a la muerte hasta que el ejército aliado libera los campos. (Lindo, 2016a, p. 10)

El 20 de enero de 1942 se decretó en la conferencia de Wannsee la solución final de la cuestión judía. Más de nueve mil españoles republicanos fueron internados en los campos de concentración y la mayoría fueron prisioneros durante la invasión alemana de Francia. Algunos fueron Francisco Largo Caballero, Jorge Semprún, Neus Català y Mercedes Núñez Targa. Si bien algunos de los libros de memorias sobre esta experiencia que más éxito han tenido son, *Cartas a un amigo (mis recuerdos)* de Largo Caballero o *El largo viaje* de Jorge Semprún (Glondis, Gijón y Trallero, 2019). Una vez más, la visión de las mujeres queda relegada a un segundo plano. Se conoció la nómina de mujeres españolas que fueron prisioneras en los campos de concentración gracias a la obra de Benito Bermejo y Sandra Checa (2006), *Libro Memorial. Españoles deportados a los campos nazis (1940-1945)*. Este estudio ayudó a esclarecer la importantísima visión que mujeres como Monserrat Roig, Neus Català o Mercedes Núñez ofrecieron sobre la experiencia aterradora en los campos nazis (Glondis et al., 2019).

Las mujeres fueron quienes sufrieron más humillaciones y fueron para los nazis sujetos de experimentos médicos. Himmler ordenó en 1938 que se construyera Ravensbrück y entró en funcionamiento en el año 1939. Allí las deportadas eran obligadas a prostituirse y eran esterilizadas. La menstruación desaparecía como consecuencia de la mala alimentación, la pérdida de peso y la dureza de los trabajos forzados (Mayor Ferrándiz, 2014). Sobre ello escribió Mercedes Núñez en *El carretó dels gossos*, donde relató la crudeza y el sadismo de algunos guardias, así como la solidaridad que se forjó entre las

presas (Alonso Montero, 2011, p. 96). Por ello, Lindo define estas vivencias de la narración como «las más dramáticas y las más épicas también» (Lindo, 2016a, p. 10).

En lo que se refiere al estilo literario de Mercedes Núñez en esta segunda parte de *El valor de la memoria*, Elvira Lindo observa cómo su prosa se ve teñida de la fuerza que le proporcionaba su compromiso político, aunque al final del relato flaquea y entonces advierte cómo se detiene en contar las atrocidades cometidas por los sanitarios del ejército alemán, a quienes define como «los sádicos médicos alemanes» (Lindo, 2016a, p. 11).

Observa al resto de personajes femeninos que participan del relato. En este caso son mujeres judías, de las que destaca el horror y el miedo que tenían tanto ellas como sus hijos por el final al que sabían que estaban abocados. Tras la lectura, las ve como figuras fantasmales, algo ensombrecidas por la fuerza y la viveza de las presas políticas, sobre todo españolas, que fueron deportadas ante la expatriación que Franco dictaminó para ellas: «[...] esas otras que se saben ahí por combatir el nazismo y no abandonan el compromiso de luchar por una sociedad más justa» (Lindo, 2016a, p. 11).

Finalmente, encumbra la figura de Mercedes Núñez Targa. Resalta de ella su solidaridad y generosidad: «Mercedes fue una de esas singulares personas que logran mantenerse vivas ayudando a sus pares» (Lindo, 2016a, p. 11). Saca a relucir su valentía y el compromiso con la igualdad y la justicia que emana de estas memorias, que son escritas, según Elvira Lindo, para «dar voz a aquellas compañeras que le rogaron que lo contara, que narrara aquella atroz experiencia para que sus vidas, condenadas a un injusto anonimato, se hagan sitio en nuestra memoria» (Lindo, 2016a, p. 11). Convierte a Núñez Targa, con absoluta justicia, en una heroína por todo lo que tuvo que pasar durante la estancia en la cárcel franquista y en el campo nazi, así como por su espíritu activo que no se doblegó ante las imposiciones sociales sobre la maternidad una vez tuvo a su hijo. Su voz es eterna, «que se escucha y no se olvida» ante la que, en definitiva, siente gratitud: «Al cerrar este libro la sientes tan cerca que te dan ganas de decir al final: Gracias, Mercedes, gracias por todo» (Lindo, 2016a, p. 12).

2. El diarismo contra el terror nazi

2.1. Ana Frank

Elvira Lindo escribió para *El País* el 16 de septiembre de 2016 la crónica «¡Volveré a la escuela!»²¹⁶ dedicada a Ana Frank (1929-1945). En este texto narra su visita al Museo de Ana Frank en Ámsterdam. En la actualidad, la casa funciona como un museo y es visitada anualmente por un millón de personas. Se construyó en 1635 por Dirk Van Delf y originalmente fue una residencia privada en la que el 1 de diciembre de 1940 se instaló la familia Frank junto con otra familia ocupando la parte trasera (Krasniqi, 2014, p. 27). Esta casa-refugio fue restaurada tras la Segunda Guerra Mundial y en 1960 se transformó en museo (Valle, 2019, p. 71).

Aquella crónica fue incluida en *30 maneras* y Ana Frank se convierte así en una de las figuras principales de la genealogía femenina de la escritora. En este capítulo, que lleva el mismo título que la crónica original, Elvira Lindo narra, en primer lugar, la indecisión que siente al ver la entrada al Museo de Ana Frank en Ámsterdam por miedo a que se banalizara en él la historia de Ana Frank y se sintiera decepcionada:

²¹⁶ La crónica puede leerse en el siguiente enlace https://elpais.com/elpais/2012/09/14/opinion/1347617081_462108.html

Querer entrar, pero temer que la exposición del sufrimiento fuera superficial, que la puesta en escena banalizara una historia tan poderosa. Porque este deseo temeroso tenía lugar en los mismos días en que leía *Ana Frank. El diario de una joven*²¹⁷. (Lindo, 2018a, p. 23)

Ese miedo se intensifica porque en ese momento cuenta que estaba leyendo el *Diario* de Ana Frank. Reconoce que es una obra que ha de leerse de nuevo en la madurez porque pese a que desde jóvenes el nombre de Frank se cuele en el inconsciente colectivo, su diario ha de ser leído cuando se tiene conciencia de lo que pasó:

Como lectora adolescente establecí una simpatía inmediata con la joven diarista que contaba su versión de una experiencia sólo apta para adultos; la lectora madura que soy conoce el contexto, el alcance de la tragedia, y eso multiplica el valor de lo que lee. (Lindo, 2018a, p. 23)

De este modo, diferencia dos tipos de lecturas: la que hizo en la juventud, momento en el que se despertó cierta simpatía hacia Ana Frank; la lectura en la madurez cuando se tiene conocimiento del contexto y se le da al diario el lugar que merece.

Lindo cuenta al lector la historia que encierra este lugar. El edificio que se ha convertido en museo acogía las oficinas del padre de Ana, Otto Frank, donde trabajaba con su secretaria, Miep Gies. Elvira Lindo parte del momento en que la Gestapo avisó a Otto de que su hija mayor, Margot, debía presentarse ante los nazis. Entonces, el padre pidió ayuda a Miep Gies para construir un escondite para la familia en el trastero de la oficina. A propósito de ello, Elvira Lindo describe a Miep Gies como una heroína por haber arriesgado su vida al intentar salvar a los Frank, esa mujer «que ha pasado justamente a la historia como una ciudadana heroica» (Lindo, 2018a, p. 24).

Transcurrida la tragedia, la señora Miep entregó a Otto el diario de Ana que había conservado celosamente y algunos amigos lo convencieron para que pudiera publicarlo como documento de gran valor testimonial. Con el dinero recaudado por la venta del libro, Otto creó la *Anne Frank Foundation*, para combatir prejuicios y discriminaciones, favorecer el diálogo entre los pueblos, la paz y la tolerancia (Valle, 2019, p. 71)

Llegado el momento en que Elvira Lindo entra a aquel trastero en el que Ana vivió durante dos años, expone cuáles fueron sus sensaciones: sobrecogimiento, claustrofobia, «un frío helador nos recorrió la espalda» (Lindo, 2018a, p. 25). Describe además a Otto como un hombre de personalidad brillante que facilitó la convivencia de ocho judíos que se refugiaron allí, que además quiso «que en el museo se reprodujera aquel ambiente» (Lindo, 2018a, p. 25).

Muestra el transcurso de la peripecia vital de las hijas de Otto, marcado por su incesante interés por el estudio, y allí fue donde Ana escribió su diario, algo inusual para la edad tan temprana de la niña: «[...] las niñas Frank no dejaron de estudiar, de leer, y en el caso de Ana, de escribir con letra primorosa un diario en el que despliega una hondura inhabitual para su edad» (Lindo, 2018a, p. 25)

Valora las circunstancias favorables, «la complicidad de las buenas personas» que han propiciado el éxito del diario (Lindo, 2018a, p. 25). Por un lado, la prosa de Ana, su «laboriosidad y perspicacia natural de una adolescente que dedicó tanto tiempo a describir la complejidad de una vida en cautiverio»; por otro lado, la lucha del padre Otto que, «habiéndola perdido en los campos, dedicó la vida entera a difundir sus palabras»; y por

²¹⁷ Una de las últimas ediciones en español del *Diario de Ana Frank* corre a cargo de la editorial Debolsillo en el año 2018 con la traducción de Puls Diego.

último, la valentía y la sensibilidad de Gies por atesorar el diario «para cuando la niña volviera» (Lindo, 2018a, p. 25).

Finaliza evocando la imagen de Ana contemplando la vida de las calles del centro de Ámsterdam tras la ventana y la imagina soñando con que volvería a salir a la calle y entregarse al estudio:

El centro de Ámsterdam ha cambiado poco, de tal manera que contemplamos la misma belleza que ella espiaba tras la cortina: «Cuando pueda salir a la calle de nuevo, estaré tan contenta que no sabré por dónde empezar... Tendremos una casa propia, alguien me ayudará con los deberes. En otras palabras, ¡volveré a la escuela!». (Lindo, 2018a, p. 26)

2.2. Eva Heyman

También escribió el prólogo a la primera traducción que se hizo al castellano de *He vivido tan poco: diario de Eva Heyman* en 2016 bajo el sello de Nuevos Emprendimientos Editoriales. Este testimonio de Heyman (1931-1944) fue publicado en su lengua original, el húngaro, en 1947, como indica el autor del «Epílogo» que cierra la obra, Mihály Dés (2016, p. 149), quien a su vez ha sido el traductor de la obra para el público hispanohablante.

Para escribir el prólogo, confiesa haber leído varias veces el diario: «Leo una vez y otra y otra más el diario de la niña Eva Heyman» (Lindo, 2016a, p. 9). Por ello, el texto que conforma este análisis se dividirá en tres partes, las correspondientes a cada una de las lecturas que hizo la escritora madrileña, donde veremos minuciosamente qué elementos han suscitado el acercamiento a este testimonio.

En la primera lectura, Lindo experimenta dos sensaciones. Por un lado, se despierta en ella el asombro por la prosa de la niña Eva Heyman, «tan precisa y madura para una criatura de trece años» (Lindo, 2016b, p. 9). Por otro lado, asegura haberse quedado asombrada, sin palabras, tras haber descubierto el contenido de uno de los testimonios más fidedignos del genocidio nazi que, desafortunadamente, no ha alcanzado la trascendencia de otros similares, como el de Ana Frank: «Me quedo sin habla en una primera lectura» (Lindo, 2016b, p. 9).

En efecto, como desvela Mihály Dés (2016, p. 147) en el «Epílogo», tan solo dos narraciones, el *Diario* de Ana Frank y el *Diario* de Eva Heyman han conseguido crear espacios temporales paralelos en los que el propio personaje muestra y vive al mismo tiempo el peligro al que se enfrenta. Como explica María Jesús Fernández Gil (2013, p. 86), la literatura del Holocausto no solo corresponde a aquella que se centra exclusivamente en el conflicto bélico, sino que es mucho más amplia, pues aborda problemáticas personales relacionadas con la deshumanización de las víctimas, el vínculo histórico entre el antisemitismo y el nazismo, la crisis de fe y el intento por restaurar la memoria a través de la literatura.

Probablemente este diario tuviera una limitada proyección dado que las décadas posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial estuvieron marcadas por una crisis de la ficción en sí misma. Con la destrucción de la idea de Humanidad que supuso el genocidio nazi, toda manifestación artística parecía vacía y carente de sentido (Martínez Alfaro, 2012, p. 126). Décadas después se sigue pensando, como sostiene Javier Rodríguez Marcos (2016), que los testimonios de quienes vivieron esta tragedia «tienen tanto voltaje literario que poco le queda que añadir a la imaginación destilada en palabras», pues en el momento en que «la literatura de ficción llegó a Auschwitz, la de no ficción ya había estado allí».

No obstante, el creciente interés editorial hizo que se estableciera un canon de la literatura del Holocausto que puede constituirse desde dos perspectivas. La primera solo

acoge aquellas historias que cuentan el testimonio del Holocausto de manera independiente a lo que ocurría fuera de los campos de concentración, es decir, aquellas que narran la tragedia que vivieron los judíos. La segunda perspectiva, en cambio, tiene en cuenta todo lo que se produjo en el entorno social y cultural (Fernández Gil, 2013, p. 93).

En el caso del diario de Heyman, podríamos considerar que se encuentra a medio camino entre una perspectiva y otra pues, aunque la niña finalizara su relato antes de ser deportada al campo de concentración, narra con exactitud cómo la vida de la población judía de Hungría se fue estrechando cada vez más, así como la forma en que a través de su propia voz va transcribiendo las conversaciones que sus mayores mantienen sobre el avance de las tropas alemanas.

A continuación, en la segunda lectura, Elvira Lindo se detiene en varios aspectos como el contexto histórico en que se sitúa la invasión nazi de Hungría, el retrato de la autora-protagonista de las memorias, la trama que encierra el diario, es decir, la experiencia de Eva Heyman desde que llegan las tropas de Hitler a Hungría hasta el traslado de la niña y su familia a Polonia, y por último los rasgos estilísticos de la prosa de Heyman.

En efecto, la situación histórica se enmarca en la invasión nazi de Hungría. Pero Lindo no lo narra desde una perspectiva académica, sino de manera personal, literaria, siempre respetando la rigurosidad histórica de los acontecimientos. Esto es, la escritora madrileña cuenta que en el Monumento a los Niños del Museo del Holocausto de Jerusalén el visitante no puede sino sentirse sobrecogido. Allí se proyectan miles de fotos de niños y cada una de ellas viene respaldada por una voz en off que suena desde unos altavoces nombrándolos uno por uno, que «va certificando el hecho de que cada niño que mataron fue una pérdida insustituible para la humanidad» (Lindo, 2016b, p. 9). Entre ellos está Eva Heyman. Sigue Lindo asegurando que si el penúltimo año de la Segunda Guerra Mundial no hubiera existido, este diario habría sido igual de valioso, aunque desde una perspectiva diferente: «[...] este diario hubiera sido también un gran testimonio de los miedos que, desde la lejanía, vivía una niña consciente de su condición judía y de la amenaza nazi» (Lindo, 2016b, p. 11).

La escritora imagina cómo habría sido confeccionado el diario si los nazis no hubiesen asediado Hungría. Ofrece, así, un relato veraz de la psicología infantil, en la que el miedo habría sido aliviado con la rutina de la vida cotidiana de los niños, donde los juegos y la vida callejera al amparo de los vecinos y los amigos pueden reducir la angustia y la amenaza del mundo real: «Pero ese lógico temor hubiera sido compensado con el mismo devenir de la vida cotidiana, que en los niños se impone en el momento en que olvidan con los juegos las preocupaciones de los adultos» (Lindo, 2016b, p. 11). Sin embargo, la realidad y los hechos contrastados del devenir histórico se imponen a las conjeturas que solo la imaginación crea. Elvira Lindo se detiene ahora en la autora y protagonista de estas memorias. Cuenta la escritora madrileña que Heyman vivía en una pequeña ciudad de Oradea y tenía trece años cuando empezó a escribir este diario. Oradea, en la actual Rumanía, era una pequeña ciudad húngara llamada Nagyvárad (Dés, 2016, p. 148). Define a Eva Heyman como una niña aplicada, una estudiante brillante con aspiraciones profesionales y emancipadoras, las cuales trataba de imitar según el modelo de su madre, de quien Lindo hablará más adelante: «[...] su proyecto de ser fotógrafa, viajera e independiente como su madre» (Lindo, 2016b, p. 12).

Eva Heyman empezó el diario, «como tenían por costumbre tantas niñas aplicadas», el 13 de febrero de 1944 y cuatro meses después, cuando ya estaba en el gueto de su ciudad, abandonó su escritura (Lindo, 2016b, p. 9). Le entregó entonces el manuscrito a la criada de sus abuelos porque la niña era consciente de que el trágico final estaba cada

vez más cerca: «[...] poniéndolo a salvo a última hora, como si intuyera la importancia de su testimonio, en manos de la que había sido cocinera de la casa de sus abuelos» (Lindo, 2016b, pp. 9-10). Cuenta la prologuista que cuando Heyman cumplió los trece años inició la escritura de este diario «como si fuera su amigo más íntimo, como esas niñas que suplen la soledad con una amiga invisible» (Lindo, 2016b, p. 10).

Este retrato que ofrece sobre Heyman como una niña aplicada que emprende la escritura de un diario a la edad de trece años puede ser aplicado en el caso de Ana Frank. Sobre la relación que se establece entre los testimonios de estas niñas, Mihály Dész explica que ambos diarios fueron iniciados el día en que las dos niñas cumplieron trece años. Ana Frank en junio de 1942 y Eva en febrero de 1944, y terminaron en el verano de 1944, antes de que fueran deportadas. En efecto, Frank tuvo más tiempo para contar, reflexionar, describir la crudeza de los acontecimientos y para evolucionar como mujer y escritora. Pero Eva Heyman, en tan solo tres meses, ofreció un testimonio de una intensidad incuestionable dentro del canon de la literatura del Holocausto (Dész, 2016, pp. 148-149).

Resalta la perspicacia de Eva y la cualidad del oído que tan desarrollado han de tener los narradores. La niña atiende las conversaciones de sus mayores sobre política, sobre la actualidad que conocen por los periódicos y a través de la radio. Lindo advierte que el ambiente en que se cría Heyman es el propio de la clase acomodada judía. Esta parte de la población fue la más activa de la época en la productividad económica del país y poseían además un interés notable por la cultura. Eva Heyman era hija de un matrimonio que al divorciarse la dejaría con los abuelos maternos. Así, Heyman se crio «en el confort provinciano de un país al que creían pertenecer por formar parte esencial del sector de la población más activo económico» y en concreto en el seno de una familia de «judíos acomodados, seculares, patriotas, húngaros» (Lindo, 2016b, p. 10).

En suma, Lindo retrata a esta niña en términos muy positivos; en ese esbozo destaca su brillantez como estudiante, sus sueños de llegar a ser una mujer independiente, entregada por completo a su profesión como fotógrafa, lo cual denota una vocación de cronista de la niña, una ambición por dejar testimonio del mundo que la rodea, algo que aun siendo pequeña ya fue capaz de conseguir con este diario, que no hubiera podido ser creado si no atesorara el sentido del oído, valorado por Elvira Lindo como el más desarrollado de la narradora.

Al inicio del prólogo, sintetiza en una sola frase el contenido que se desarrolla en las páginas del diario: «En estas páginas está contenido el Holocausto» (Lindo, 2016b, p. 9). Pero esta narración del genocidio nazi está articulada desde la mirada de la niña que reproduce el miedo que se respiraba en las conversaciones de sus mayores. Pese a ello, ofrece su propia experiencia infantil de lo que la represión nazi supuso para ella desde que invadieran Hungría. La autora, que siempre ha demostrado tener una sensibilidad aguda hacia el alma de los niños, da cuenta de ello en el texto, donde saca a relucir la importancia que tenían para ella aspectos de la vida cotidiana como las meriendas con amigas, su enamoramiento de un chico llamado Pista Vadas o sus paseos en bicicleta. Da una importancia notable al elemento de la bicicleta, pues será para Eva símbolo de la libertad y del augurio de su trágico final:

Si en un primer lugar, a Eva se le prohíbe montar en bicicleta, días más tarde, dos policías se personan en su casa para arrebatarla. Es en ese momento cuando ella comprende que, para sus enemigos, su condición de niña no despierta piedad alguna. (Lindo, 2016b, p. 12)

Hasta que, finalmente, llega el día en que la deportan junto al resto de judíos de la ciudad a los campos de exterminio de Polonia, pasando antes por el gueto de la ciudad. El relato que ofrece Eva de aquel día, nos cuenta Elvira Lindo, parecía como el de un día cualquiera:

La vida, cuenta la niña, parecía insoportablemente normal aquel día. Los judíos se afanaban en sus tareas diarias sin preguntarse o sin querer ver dónde llevaban a toda esa gente que hasta hace cuatro meses habían sido vecinos con los que habían tenido trato y compartido negocios. (Lindo, 2016b, p. 14)

A pesar de la tragedia a la que Eva estaba abocada, resalta la ansiedad de vivir que demostraba la niña en las últimas páginas del diario, así como las claves de un aspecto que ha sido poco estudiado hasta ahora, el acoso y la violencia sexual y médica que sufrieron las mujeres en los campos de concentración nazis (Martínez Alfaro, 2012, p. 127):

Las últimas palabras de la niña, antes de emprender el camino a Polonia, lo atestiguan: «Aguantaría en un sótano o en un desván o en cualquier agujero hasta el fin de la guerra, y permitiría incluso que aquel guardia civil bizco que nos quitó la harina me besara, ¡con tal de que no me maten, con tal de que me dejen vivir!» (Lindo, 2016b, pp. 14-15)

A continuación, veremos que se detiene en el estilo literario de Heyman. Explica que todos estos acontecimientos son narrados con una prosa de una madurez impropia para una niña a las puertas de la adolescencia. Esa voz que narra el horror del Holocausto es descrita como una voz inteligente, perspicaz e incluso con dotes premonitorias, rasgos de una madurez precoz cuya justificación la encuentra en la infancia atípica que Heyman vivió, en la que nos detendremos al analizar la tercera lectura que hace del diario: «Pero es gracias a esta infancia peculiar por la que surge la voz que nosotros escuchamos, la voz inteligente, de observaciones perspicaces, que en ocasiones se diría que está anticipando su desgracia» (Lindo, 2016b, p. 10). En suma, Elvira Lindo subraya la madurez no solo narrativa de Eva, sino también la de su espíritu, rebelde ante la injusticia del exterminio nazi, lo cual la lleva a retratar «con crudeza» a Hitler, algo que denota en ella una extraordinaria «precocidad en el juicio» (Lindo, 2016b, p. 11).

La cualidad que quizá más asombra y convence a la prologuista es la escucha de las conversaciones de sus mayores y la forma en que Eva las hace suyas a través de su prosa. Cuestiones tan ajenas para la vida de los niños a las que Eva tuvo que dedicar horas de reflexión para llegar a comprender aquello que escuchaba con vocación de cronista en su casa, sobre todo aquellas relativas a la ideología política de los bandos enfrentados en la guerra:

La pequeña diarista, rodeada de adultos que opinan con bastante criterio sobre el curso de la guerra, escucha y traduce lo que oye en sus propias palabras: trata de comprender la diferencia entre socialismo y comunismo, espera anhelante la victoria de los aliados y no concibe que su existencia sea arrancada de esa casa desde la que ella contempla las peripecias, a veces remotas e inquietantes, de sus progenitores. (Lindo, 2016b, p. 11)

Elvira Lindo, contagiada por la vocación cronista de Eva, rescata del diario aquello que la lectura reposada solo es capaz de ofrecernos, el empeño sin tregua de la autora de dejar testimonio de todas las prohibiciones a las que los alemanes les sometían, así como el sufrimiento que emanaba tanto de la niña como de sus semejantes. Define a Eva Heyman en términos de heroicidad, convirtiéndola en la heroína de la literatura del Holocausto:

Nuestra heroína anota concienzudamente las restricciones a las que son sometidos los suyos en cuatro meses. Cuatro meses en los que está comprimido todo lo que venían sufriendo los judíos en Alemania desde que Hitler tomó el poder. Se trata de un sufrimiento diabólicamente condensado, sin tregua, que se hace patente en cada entrada del diario: los derechos ciudadanos usurpados, los bienes arrebatados, la dignidad pisoteada. (Lindo, 2016b, p. 12)

En definitiva, en lo que respecta al análisis de la segunda lectura que hace Lindo, será el crudo realismo, retratado por Eva sin pretensiones más allá de la voluntad de confesarle a su diario los horrores que el pueblo judío vivió los últimos meses de la guerra, lo que define al diario como una «valiosa e insustituible mirada de los últimos tiempos del horror», narrada con un realismo que permite al lector trasladarse al espacio y tiempo del infierno nazi: «Ése es el milagro de este diario, escrito por una niña dotada para la narración, que nos sitúa admirablemente en aquellos días en los que sucedió todo» (Lindo, 2016b, p. 15).

En la tercera lectura, Elvira Lindo se detiene en cuestiones relativas a la importancia que se le ha dado a este testimonio; una escasa relevancia que no llega a comprender dado que del húngaro al inglés se tradujo en 1960. Esa demora en llegar a las editoriales españolas la lleva a pensar que seguramente este diario no halla cabida entre las historias que conforman el denominado canon de la literatura del Holocausto: «[...] sorprende que este libro no ocupe un lugar más preeminente en la literatura testimonial del Holocausto» (Lindo, 2016b, p. 12). Este vacío lo atribuye a la poca importancia que Hungría le ha concedido a la reconstrucción de la memoria histórica del pueblo judío, algo que advierte que no ocurrió igual con Alemania. Prueba de ello es el papel destacado que ocupa el *Diario* de Ana Frank: «¿Interviene en la escasa presencia de la niña Eva Heyman la manera en que cada país ha gestionado su responsabilidad en la matanza de judíos?» (Lindo, 2016b, p. 13).

En efecto, conoce bien qué papel representó el gobierno húngaro durante los últimos meses de la contienda en el exterminio de los judíos. Como explica Dés (2016), Hungría permitió el exterminio de la mitad de la población, colaboró en su deportación y en su expolio. Las razones residen en que, tras la Primera Guerra Mundial, Hungría perdió dos tercios de su territorio, lo cual hizo que el gobierno se aliase con Hitler para reconquistar aquellas tierras. Se rompió entonces el modelo de convivencia que había imperado en Hungría, donde judíos y el resto de la población vivían despreciando la segregación antisemita. El 19 de marzo de 1944, las tropas nazis invadieron el suelo húngaro sin presentar resistencia alguna y comenzó así la liquidación de la judería de Hungría, trasladando sobre todo a Auschwitz a gran parte de los judíos húngaros (Dés, 2016, pp. 153-154).

Afortunadamente, el libro vería la luz gracias a Mariska, cocinera de los abuelos de Eva, y Ági, la madre. Fueron supervivientes y guiaron el destino del resto de sus vidas hacia la publicación del diario para que la injusticia del asesinato de Eva, y del resto de judíos, no fuera olvidada. Por eso este diario es, sin duda, parte del canon de la literatura del Holocausto, porque responde a ese fin de reparación de la historia y actúa como resistencia a los ideales de la narrativa antisemita de Hitler. Así, Eva con su diario contribuye a restituir la identidad que Hitler les negó a los judíos (Fernández Gil, 2013, p. 113).

Esta tercera lectura le permite a Lindo detenerse en el retrato de estas dos mujeres, sobre todo en la madre de Eva. Por un lado, Mariska Szabó es definida en términos positivos como una mujer tradicional y religiosa, que sentía una devoción incondicional por

Eva. Estas circunstancias motivaron que buscara a la madre de la niña para entregarle las memorias que le dejó a su recaudo antes de ser deportada:

Este tesoro vio la luz gracias al amor que Mariska Szabó, empleada de los abuelos de Eva, sentía por la niña. Mariska, católica, tuvo acceso al gueto de Oradea desde que los judíos fueron distribuidos a distintos campos de concentración. Eva lo puso en manos de su querida Mariska días antes de que la deportaran. (Lindo, 2016b, p. 13)

Sobre Ágnes Zslot, a quien su hija llamaba Ági cariñosamente, hará un retrato en términos de una mujer bohemía, emancipada e independiente para las restricciones de la época. Por ello, Ági es descrita en este texto crítico como un modelo a seguir para Eva, quien contemplaba en su madre aquello que ella quería para sí misma: cosmopolitismo, belleza y aventuras (Lindo, 2016b, p. 10).

La madre de Eva Heyman y su marido residían en Budapest, donde a partir de 1938 la situación para los judíos era cada vez más complicada, pues la marginación a la que se les sometía llegó a excluirlos por completo, hasta que, en 1942, el esposo de Ágnes, el escritor Béla Zslot, fue llevado a Ucrania. Ágnes, en cambio, permaneció en la capital intentando rescatar a su marido, y eso le imposibilitaba visitar a su hija (Dés, 2016, p. 151).

Describe la relación maternofilial como un vínculo inusual, unidas por el amor materno y la admiración que Eva le profesaba a su madre. No obstante, Ági lleva a cabo una práctica de la maternidad nada convencional, pues el amor hacia su hija y su papel como madre no eran para ella pretexto para enclaustrarse en el hogar, sino que quiso recorrer el mundo acompañada de su nuevo marido. Aunque Elvira Lindo observa cómo Eva siente lejana a su madre, prevalece la manera en que la admira:

Eva, aun disfrutando de la confortabilidad de una vida sin sobresaltos, sueña con seguir los pasos de su madre, Ágnes Zslot, que en el diario es nombrada por la cría no como mamá, sino como Ági, reflejo sin duda de una relación que no parece enteramente materno-filial, más bien de niña fascinada por una mujer que contiene todo lo que ella desea para la edad adulta: cosmopolitismo, aventuras, belleza. (Lindo, 2016b, p. 10)

El interés que le despertó este personaje hará que rastree sus huellas. La niña y sus abuelos murieron en el campo de Auschwitz, pero Ági y Béla se salvaron. Cuando ésta consigue liberarse de Bergen-Belsen, buscaría a la niña sin descanso hasta que tuvo la certeza, de mano de un superviviente del campo, de que su hija murió en la cámara de gas. Entonces regresó a Oradea y Mariska le dio el diario. El sentimiento de culpabilidad que siente el resto de su vida podría ser pretexto, desde una postura reaccionaria, para culparla por no haber cumplido con el papel de madre dictado por las convenciones sociales. Sin embargo, Elvira Lindo quiere liberar su memoria de esa carga y achaca la culpa que siente no solo al desgarrador dolor de perder a una hija, sino a la culpa generalizada que sienten los judíos que lograron sobrevivir:

Al sentimiento de culpabilidad que de manera frecuente perseguía a los supervivientes del Holocausto por el mero hecho de no haber muerto, se unía, en el caso de Ágnes, el tormento de una madre algo bohemía que antepuso su vida a la crianza de la niña. Pero ¿quién podía imaginar que en los meses finales de la guerra, cuando los alemanes la daban por perdida, una buena parte de las energías del ejército alemán estaría destinada a la solución final para los judíos? ¿Quién piensa que va a sobrevivir a una hija? (Lindo, 2016b, pp. 13-14)

Si la propia Eva Heyman es la heroína de esta historia, del mismo modo lo será la madre, cuyo papel como mecenas sacará la historia de su hija a la luz. Y una vez acabada su misión, ante el dolor, se suicidaría. Un acto heroico según Elvira Lindo, ya que si no pudo salvar a su hija, al menos luchó por salvar su memoria:

La única misión que dio sentido a la vida de Ági a partir de ese momento fue publicarlo. Una vez que lo consiguió se quitó la vida. Cuando se ha presenciado la maldad sistemática y colectiva resulta casi imposible volver a confiar en el ser humano. No hay manera de ofrecerle algo de sosiego o consuelo al alma. (Lindo, 2016b, p. 13)

Resulta curioso cómo en la misma edición del *Diario*, se contraponen dos visiones acerca de la maternidad de Ágnes. El autor del Epílogo, Miháyl Dés, sostiene que el modelo de mujer que representaba la madre era envidiado por Eva, porque era consciente de que ella no lo podría alcanzar. Así, la propia Ági, era consciente de que no estaba a la altura del papel de madre que debería haber encarnado y eso, junto a los remordimientos, la condujo al suicidio en 1951 (Dés, 2016, p. 151).

Para finalizar, Elvira Lindo confiesa en las últimas líneas de este texto que no es la misma persona tras haberse acercado a la historia de Heyman: «Hay libros que nos cambian. Hay que dejarse transformar por ellos. No se es la misma persona tras leer el «pequeño diario» de Eva Heyman» (Lindo, 2016b, p. 14). La lectura del diario le ha inspirado a recorrer a pie los lugares que Eva con tan minucioso detalle describe en su relato, reconstruir en su mente cómo era la vida de aquella niña, la de su familia y la del resto de la comunidad judía de Oradea, ver cómo el ejército alemán sembró un luto eterno en una ciudad pequeña que antes respiraba vitalidad:

Una acaba estas páginas y quisiera emprender una peregrinación hasta Oradea: Visitar la casa de los abuelos, el barrio que la niña recorría en su bicicleta, ir andando al colegio en el que estudiaba, imaginar los días de diario de aquellos niños cuando aún podían disfrutar de una infancia normal; caminar luego por esas calles en que una mañana, a borde de un camión, junto a su familia, Eva fue trasladada al gueto. (Lindo, 2016b, p. 14)

En esta cita está contenida la atracción que despierta en Elvira Lindo la vida de las calles, de la gente del pueblo llano, pues son estos los que para la escritora mejor reflejan la cotidianidad de una época:

[...] yo quisiera caminar por todos aquellos lugares que ella solía frecuentar antes de que los nazis y sus vergonzosos cómplices le robaran su infancia. Tratar de mirar el paisaje de Heyman con los ojos de esa criatura candorosa que quería ser fotógrafa y dedicar su vida a plasmar una crónica visual del mundo. (Lindo, 2016b, p. 15)

En definitiva, reivindica la lectura del diario porque solo mediante el acercamiento a él se mantiene vivo el recuerdo de Eva Heyman: «[...] leyéndolo tiene una la sensación de devolverle la vida y, en cierto modo, es así» (Lindo, 2016b, p. 15).

3. Monika Zgustova y el retrato de la violencia contra las mujeres en los gulag

El 29 de septiembre de 2017, escribió en *El País* «Poesía necesaria como el pan de cada día»,²¹⁸ un artículo dedicado a la escritora checa Monika Zgustova (1957), de quien reseñará su libro *Vestidas para un baile en la nieve* del año 2017, editado en España por

²¹⁸ Puede consultarse en este enlace el artículo de Lindo https://elpais.com/cultura/2017/09/29/actualidad/1506679909_571474.html

Galaxia Gutenberg. Ese mismo texto apareció un año después en *30 maneras*, y a esa edición nos remitiremos a lo largo de estas páginas.

Zgustova nació el 22 de marzo de 1957 en Praga. Es conocida por ser la principal introductora de la literatura checa al panorama editorial español gracias a sus traducciones de Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Vaclav Havel, Jaroslav Hasek o Jaroslav Seifert, entre otros. Entre sus principales temas literarios se encuentra el exilio, la pérdida de la identidad y el relato de la intimidad en los tiempos del totalitarismo. Siendo muy joven, en los años setenta, se trasladó de República Checa a Estados Unidos, donde se licenció en Literatura Comparada en la prestigiosa Universidad de Illinois y, tras un periodo por varias ciudades norteamericanas, se estableció en la ciudad catalana de Sitges (S.f., 2008)

Vestidas para un baile en la nieve (2017) tiene como germen, tal y como cuenta la propia autora, un viaje a Moscú en el que conoció la historia de varias mujeres que estuvieron en cautiverio en los gulag. Estas historias de vida le parecieron extraordinarias, pero sobre todo le interesó la experiencia de los trabajos forzados que, en el caso de las mujeres, fueron mucho más duros. Entonces, Zgustova visitó a nueve mujeres entre Moscú, París y Londres (Galaxia Gutenberg, 2017). Y como resultado hoy podemos disfrutar de un «exhaustivo, bello y lúcido reportaje, que se lee como una apasionada narración de intriga», tal y como lo define Juan Ángel Juristo (2017) para el *ABC Cultural*.

Anna Caballé (2018), por su parte, define el libro como un cruce de biografía y autobiografía dada la implicación que la autora pone en la narración de las historias. Además, Juristo (2017) encuentra como características comunes entre estas mujeres el estuor que les produce que la gente pierda la noción del tiempo haciendo cosas insulsas, motivo por el cual decidieron contar sus experiencias a través de la poesía para así convertirlas en algo trascendente.

Por ello, tras leer *Vestidas para un baile en la nieve* de Monika Zgustova, Lindo piensa en la suerte que tiene de estar viva, en el horror al que puede enfrentarse todo ser humano, el exceso de importancia que se le da a los asuntos más banales de la vida cotidiana y en la importancia que supone saber convivir:

[...] si al leer fuéramos conscientes de que toda existencia contiene la posibilidad del horror, si las historias de otros nos modificaran de verdad, sufriríamos menos por los bobos contratiempos cotidianos y contribuiríamos a mantener un aceptable nivel de convivencia. (Lindo, 2018b, p. 139)

Reseña el argumento de la novela partiendo de la historia que la inicia: la detención en 1949 de Zayara Vesiólaya, cuando iba de camino «a un baile, con trajecito de seda y tacones», por las ideas políticas de su padre; una historia que está marcada por el crecimiento de la joven haciendo trabajos forzados, siendo humillada por los guardias, y soportando fríos incalculables:

Ahí comienza la historia de Zayara, que se hará una mujer madura trabajando sin descanso, con fríos que no podemos calibrar cómo el cuerpo los soporta, bajo los insultos de los guardianes y cargando un peso que se diría imposible que sostuvieran los hombros de una mujer. (Lindo, 2018b, pp. 139-140)

Sobre la narración de Zgustova, detalla que está narrada, «con enorme sensibilidad», en primera persona porque la autora «no quiso interferir en el relato de unas mujeres que vivieron una experiencia de la que jamás podrían zafarse, por mucho que regresaran a la vida de las personas libres» (Lindo, 2018b, p. 140). Apunta el germen de esta historia en un viaje que en 2008 hizo a Moscú Zgustova para acudir a una reunión de presos del gulag. Da relevancia al descubrimiento que Zgustova hizo sobre lo silenciadas

que estaban las experiencias de las mujeres, valora la voluntad de visibilización que tuvo Zgustova y resalta el papel que cobraba el patriarcado en el trasfondo de estas historias pues las mujeres pagaban por los supuestos delitos de los varones de su familia:

Su escucha atenta le permitió apreciar la singularidad de cada historia, pero también los elementos comunes que las unían. En muchos casos, las mujeres pagaban por los supuestos delitos de sus maridos o sus padres, dado que el estigma de una condena se contagiaba y toda una familia caía en desgracia. (Lindo, 2018b, p. 140)

Observa que este libro hace también la función de demostrar que la vida intelectual es una tabla de salvación «cuando el cuerpo no se sostiene en pie» (Lindo, 2018b, p. 140). Estas presas políticas eran mujeres cultas, amantes de la poesía y la música, «como sólo puede serlo el pueblo ruso», que crearon una comunidad de mujeres que se apoyaban entre sí y utilizaban la poesía para aliviarse y llevaban «en su memoria poemas de Tsvetáyeva, de Ajmátova o Pasternak, y por las noches se los recitaban unas a otras», por estas circunstancias las describe como «heroínas» que se aferraron a la cultura para poder salvarse del horror (Lindo, 2018b, p. 141).

Elvira Lindo saca a relucir cómo esta experiencia cambió la vida de estas mujeres y tras aquello no comprendían las preocupaciones mundanas de la vida ordinaria hasta el punto de buscar a hombres que también hubieran pasado por la experiencia del gulag, aunque sostenga que realmente no fueron buenos compañeros de vida:

Buscaron la compañía de hombres que también hubieran padecido de la experiencia de los campos de trabajo, porque aunque fueran desastrosos como pareja entendían cuál había sido el grado de humillación y maltrato, compartían el trauma de un pasado que no sabían contar. (Lindo, 2018b, p. 141)

También evidencia cómo estos testimonios son menos conocidos que los del Holocausto, y entre ellos saca a relucir el de Olga Ivínskaya y el de Irina, a quienes el gulag les arrebató parte de su ser, pero sólo se conoce cómo Pasternak tuvo que renunciar al Nobel:

Las dos mujeres que cierran el libro son Olga Ivínskaya, amante de Pasternak, y su hija Irina. Si el autor de *Doctor Zhivago* tuvo que renunciar al Nobel, a la mujer que inspiró el personaje de Lara y a su hija les arrebataron parte de su ser. (Lindo, 2018b, p. 141)

Finalmente, el hecho de que por las noches compartieran versos y música es lo más importante para la reseñista y rescata una cita extraída de los testimonios de una de las nueve mujeres en la que la testigo sostiene que no imagina otra vida en la que no hubiera pasado por la experiencia del gulag porque allí conoció el valor de la amistad, creó unos lazos que en la vida normal no existirían porque tan sólo el horror puede crear tanto amor y solidaridad:

Por las noches, cuentan, planchaban la ropa con las manos, se quitaban el barro de las botas, se despiojaban unas a otras, compartían versos y música, soñaban con los hombres que habían dejado atrás. Dice una: «No puedo imaginarme mi vida sin los campos. Y más todavía: si tuviera que volver a vivir, no querría ahorrarme esta experiencia. Cuando más espantosa era la existencia, más firme resultaba ser la amistad. En la vida normal, semejantes lazos no tienen cabida. Se requieren sentimientos y emociones extremas para que ese cariño y esa solidaridad sean posibles». (Lindo, 2018b, p. 141)

Las crónicas del mundo estadounidense

1. La inconveniencia de la escritora más neoyorquina, Dorothy Parker

El capítulo «Las huellas de Dorothy Parker» es uno de los más extensos de *30 maneras* porque Lindo no se limita a reseñar una única obra, como podemos ver en otros retratos, sino que emprende un camino por la vida de Parker (1893-1967), una suerte de ruta literaria por las calles de Nueva York que recuerdan a la célebre autora. Elvira Lindo se detendrá en su infancia y juventud, en su protagonismo indiscutible en la denominada Mesa Redonda de Algonquin, sus fracasos sentimentales, su adicción al alcoholismo y su decadencia y muerte, sin obviar el compromiso político de izquierdas que asumió Parker y que tan próxima la hizo estar de la España de los años treinta.

«Las huellas de Dorothy Parker» se publicó originalmente como un reportaje para *El País Semanal* el 26 de marzo de 2016²¹⁹. En este texto, que dos años después aparecería en *30 maneras*, da una gran relevancia a la construcción de los personajes femeninos tan similares a su creadora, una especial importancia a la incorporación del alcoholismo como tema literario. Habla también, por supuesto, de su estilo narrativo y del olvido al que la crítica literaria ha relegado a veces su obra.

Define a Dorothy Parker como «la escritora más neoyorquina que en la literatura ha habido» porque la ciudad de Nueva York fue decisiva tanto para su obra como para su vida, del mismo modo que la propia Dorothy Parker contribuyó a la definición de la ciudad a través de su escritura (Lindo, 2018a, p. 175). Y es que, como sostuvo Luis Antonio de Villena (2000) en un artículo para *El cultural*, Parker «es Nueva York indisolublemente». Por ello, Lindo emprende una suerte de ruta literaria y recorre a pie todas las direcciones en las que vivió Dorothy Parker desde septiembre de 1893 hasta la fecha de su muerte, en 1967: «Son esos pasos los que me dispuse a seguir una mañana de otoño. Reuní en una libreta todas las direcciones en las que vivió Parker desde aquel septiembre de 1893 hasta su muerte en 1967» (Lindo, 2018a, p. 175).

La fama de Dorothy Parker fue tan deslumbrante que su vida ensombreció su obra «y hubo unos años de esplendor en que esta mujer estaba en boca de todos. El público repetía sus ocurrencias» (Vicent, 2007). Su imagen pública era la de una «*socialité* alocada y divertida», que disfrutó de la década de los años veinte en Estados Unidos» (Cortés Vieco, 2014, p. 269). Esa fama residía en su frivolidad, su ingenio agudo y, especialmente, en el temor que suscitaban sus críticas en el mundo de la cultura (Villena, 2000).

Aunque ha pasado a la historia por su papel como «cronista mundana y cosmopolita», Elvira Lindo ve que su universo hasta los treinta años fue muy limitado (Lindo,

²¹⁹ El reportaje de *El País Semanal* puede consultarse en el siguiente hipervínculo https://elpais.com/elpais/2016/03/17/eps/1458236661_057362.html

2018a, p. 175). En efecto, como reseña Lourdes Ventura (2017), Dorothy Parker fue una gran cronista de los Estados Unidos de la posguerra, quería reflejar «una sociedad contradictoria tratando de recomponerse entre la euforia, la libertad y las restricciones». Veamos, sin más, algunos detalles sobre su vida.

Dorothy Parker nació en Nueva Jersey en 1893. Su nombre de pila era Dorothy Rothschild. Hija de un fabricante de tejidos y de una escocesa que murió siendo Dorothy muy pequeña (Becciu, 2003). De los cuatro hijos que tuvo el matrimonio, Dorothy fue la última en nacer. Ese nacimiento tuvo lugar mientras la familia pasaba las vacaciones de verano en West End, en Nueva Jersey (Navales, 2003, p. 34).

Elvira Lindo ubica su infancia y juventud en el Upper West Side, un barrio peculiar a principios del siglo XX que la madrileña describe como «un área de expansión de Manhattan a principios del siglo XX en donde se instaló la clase media acomodada» (Lindo, 2018a, p. 175). Su padre, Jacob Henry Rothschild, era descendiente de judíos alemanes, aunque no poseía ningún parentesco familiar más allá de compartir apellido con los famosos banqueros Rothschild. Su madre, Eliza Martson, provenía de una familia de armeros ingleses (Navales, 2003, p. 34). Sin embargo, Dorothy Parker, desde niña, rechazó el «ámbito mesocrático» de su familia y en cuanto pudo marcó distancias» (Villena, 2000)

Efectivamente, Parker fue una niña que jamás se integró en el colegio «Blessed Sacrament Academy», una escuela parroquial privada que regentaban las Hermanas de la Caridad. De hecho, no fue una estudiante modélica, abandonó los estudios antes de terminar el bachillerato y no realizó estudios universitarios. Pero su infancia dio un quiebro en el momento en que su madre murió y su padre contrajo nupcias con otra mujer, Eleanor Lewis, cuya relación con su hijastra fue literalmente «un infierno» (Navales, 2003, pp. 34-35).

Esto contribuyó a que la infancia cobrara un papel muy importante en la forma de ser de Dorothy Parker, «una mujer dividida, a partes iguales, entre su timidez y su desparpajo, que elevó a la categoría de descaro y cinismo en la edad adulta» (Navales, 2003, p. 35). De esa etapa de la vida de Parker, Elvira Lindo hace hincapié en la relación tormentosa que tuvo con su madrastra a la que describe como una mujer beata que acosaba a Dorothy:

[...] una maestra católica que atosigó a la pequeña huérfana instruyéndola machaconamente en las enseñanzas de Jesús. Sin duda, fue el rechazo a la madrastra beata y a la escuela católica donde estudió lo que vacunó para siempre a Dottie contra toda fe» (Lindo, 2018a, p. 176)

Sin embargo, como señala Navales (2003), Dorothy Parker reconoció haber sufrido una doble orfandad, pues si su madre murió siendo muy pequeña, cuando su madrastra murió repentinamente, el fantasma de los remordimientos se apoderó de ella. Esta condición de huérfana se tradujo en una «sensación de soledad, de vacío de afectos» con la que cargó toda su vida (Navales, 2003, p. 36).

Elvira Lindo incide además en la manera en que Dorothy se sentía diferente al resto de niñas. Por ello, sostiene que la presencia de la ciudad de Nueva York fue clave para ella. Dos espacios, para ser exactos, el río Hudson y Central Park, «los dos pulmones urbanos que vertebraron la vida de la escritora» (Lindo, 2018a, p. 176). Allí, Dorothy Parker ponía en práctica el amor que sentía hacia los animales. En su niñez paseaba los perros que su padre le compró para que paliara el sentimiento de orfandad, y en su juventud se dedicaba a recoger a los perros callejeros, un signo más de su una vida bohemia.

Elvira Lindo no se ocupa del comienzo de la carrera literaria de Dorothy Parker en revistas como *Vogue* o *Vanity Fair*, a las que Parker encumbró gracias a sus textos. Las revistas en las que Dorothy trabajó debieron más a la escritora que Parker a ellas. El editor de la revista *Vogue*, Crowninshield, aceptó en 1916 algunos poemas de Parker y poco después le ofreció trabajo en la revista. Allí, Parker publicaba poemas «frívolos y triviales» algo satíricos con los «pequeños problemas de los hombres en las relaciones sentimentales» a través de un estilo poético caracterizado por la «concisión el ritmo rápido y la mordacidad» (Navales, 2003, p. 39).

En 1917, explica Navales (2000), su vida cambió radicalmente con la nueva editora jefe en *Vogue*. Edna Woolman decidió trasladar a Parker a *Vanity Fair* para sustituir al crítico teatral P. G. Wodehouse porque su energía destructiva no congeniaba con el perfeccionismo y la disciplina estricta de la editora (Navales, 2003, p. 40). Sin embargo, en *Vanity Fair*, Dorothy Parker se convirtió en la única crítica teatral de todo Nueva York y su carrera acabó por consolidarse (Becciu, 2003). Durante este tiempo, Dorothy Parker sentó las bases de su carrera de escritora, condicionada por una imagen de mujer irreverente, de humor satírico e insolente. De hecho, sus críticas teatrales en *Vanity Fair* se impregnaron de esta personalidad que Parker asumió y, por la dureza de sus juicios, fue despedida en enero de 1920 (Navales, 2003, p. 42).

Tras ello, aunque Parker quiso ser dramaturga y vivir exclusivamente de ello, su proyecto fracasó. Así que se encargó de escribir columnas en *The New Yorker*, donde publicó también algunos cuentos, manifestación de su nuevo estilo literario que pretendió asumir por su obsesión con producir una literatura seria, aunque no obtuvo la respuesta deseada por la crítica (Navales, 2003, 49). No obstante, mediante estos cuentos en los que imperaba el diálogo cargado de un humor ácido, Parker se convirtió en el máximo referente del género acuñado por algunos críticos como el «cuento *The New Yorker*» (Becciu, 2003). Fue tal su fama que, en 1958, el editor de *Esquire*, Harold Hayer, le concedió la columna de crítica literaria (Navales, 2003, p. 49).

Elvira Lindo subraya con hincapié el ambiente de aquella generación de escritores neoyorquinos a la que Parker perteneció cuando ya se había asentado su fama, la Mesa Redonda del Algonquin, un grupo que describe como una congregación de intelectuales que alcanzaron gran notoriedad por su incorruptibilidad, su sarcasmo y la malediciencia:

[...] ya es historia sabida, junto a críticos teatrales, cronistas, dibujantes y actores, presidió la mesa redonda que habilitó generosamente el hotel para que se codeara en ella la aristocracia intelectual neoyorquina, el grupo que adquirió notoriedad a fuerza de ser incorruptible, practicar el sarcasmo sin contemplaciones y alardear de la réplica aguda y malediciencia. (Lindo, 2018a, p. 177)

En efecto, tras la Primera Guerra Mundial, el mundo de la cultura estadounidense reclamó el humor como una suerte de terapia hacia la recuperación de la sociedad y la cultura (Cortés Vieco, 2014, p. 270). Fueron aquellos escritores que no emigraron a París, la denominada por Luis Antonio de Villena (2000) «generación perdida». De este círculo intelectual, el periodista Robert Charles Benchley fue su mejor amigo. A través de él y otros coetáneos que compartieron tertulias con Parker sabemos que la personalidad de la escritora era algo compleja. La alegría que superficialmente mostraba no era más que un escudo tras el que protegerse a sí misma de traumas infantiles que sólo llegó a disimular, pero nunca superó (Villena, 2000).

En 1917 contrajo matrimonio con el corredor de bolsa Edwin Pond Parker II. Mantuvieron una relación convulsa, entre separaciones, discusiones, reconciliaciones y

amoríos intermitentes (Villena, 2000). Lo conoció el verano de 1916 en Branford (Connecticut) durante sus vacaciones y, desde su boda, Dorothy adoptó hasta su muerte el apellido de su marido (Navales, 2003, p. 40). En cuanto a este matrimonio, Elvira Lindo señala este momento de la vida de Dorothy como la inauguración de su larga experiencia de desengaños amorosos²²⁰, y relaciona el alcoholismo y la drogadicción de Edwin con el desarrollo de la dependencia del alcohol de Dorothy: «El señor Parker, alcohólico y morfomano, tuvo mucho que ver con la afición de la joven escritora a la bebida, que desembocó en dependencia y que la avejentaría antes de tiempo, arrojándola a varios intentos de suicidio» (Lindo, 2018a, p. 177).

Otros factores que contribuyeron a su alcoholismo fueron la Ley Seca de Estados Unidos y el círculo de amistades que recurría al alcohol para evitar la soledad y paliar sus problemas: «Es posible que también contribuyera a esa condición la Ley Seca, que plagó el corazón de la ciudad de *speakeasies*, bares clandestinos adonde se acudía para beber, prolongar la noche y matar la soledad»; y así, Dorothy se convirtió en una mujer alcohólica, «consumidora de whisky, que administraba en pequeñas dosis a lo largo de un día que se daba por concluido casi al amanecer» (Lindo, 2018a, p. 177).

Se dice que a raíz de la ejecución de los anarquistas Sacco y Vanzetti en 1927 «se la vio por las calles de Boston junto a John Dos Passos en un acto de protesta cantando la *Internacional* con falda bordada y bufanda de seda» (Vicent, 2007). Su militancia socialista la llevó a España durante la contienda. Por ello, Elvira Lindo da también relevancia a su compromiso político, «pasados los años veinte», en especial a la defensa de grandes causas políticas como la República Española (Lindo, 2018a, p. 180). Una experiencia a partir de la cual escribió un cuento sobre unos milicianos republicanos de Valencia (Villena, 2000).

Los últimos años de Dorothy Parker estuvieron marcados por la soledad, la enfermedad, el aislamiento y el desorden vital (Ventura, 2017). Su periodo de decadencia trajo consigo el despido del *The New Yorker* porque «sus editores se lamentaban de que la gracia que iluminaba su prosa había perdido brillo» y había quedado realmente desfasada puesto que «el mundo cambió tan rápido que la modernidad de Parker se quedó algo anacrónica» (Lindo, 2018a, p. 180). Como explica Villena (2000), el 7 de junio de 1967 Parker falleció en el hotel del Upper East Side, sumida en la soledad y el alcoholismo:

Murió sola en un hotel del Upper East Side, en unos años setenta que poco tenían que ver con su espíritu, acompañada, cómo no, de un perro, alcoholizada, protegida por la millonaria Gloria Banderbilt, que la asistió económicamente hasta el último momento. (Lindo, 2018a, pp. 180-181)

De su funeral se encargó Lilliam Hellmann, a quien Elvira Lindo describe como una mujer oportunista «que cada vez que aparecía en la vida de alguien era para ponerla patas arriba», sobre todo porque no tuvo en cuenta los deseos de Dorothy y llenó, contra la voluntad de la escritora, el velatorio de celebridades. No obstante, olvidó reclamar sus

²²⁰ Entre sus numerosos fracasos sentimentales, encontramos nombres como Charles Mac Arthur, Sewan Collins o John Garret. Sin embargo, su relación más tormentosa fue, quizá, con Alan Campbell con quien se casó dos veces. La primera en 1934 hasta 1947. Unos meses antes de su divorcio, Parker inició una relación con el dramaturgo y novelista, veintitrés años menos que ella, Ross Evans, pero la abandonó por otra mujer (Navales, 2003, p. 47). En 1950 tuvo lugar su segunda boda con Campbell que, con intermitentes discusiones y separaciones, duró hasta 1963, cuando «tras una noche en que habían bebido abundantemente y habían tomado somníferos para dormir», Campbell amaneció muerto (Navales, 2003, p. 50)

cenizas hasta que en 1988 las solicitó la Asociación de Martin Luther King, a la que pertenecen los derechos de su obra, y decidió «hacerle un humilde templete en su sede en Baltimore» (Lindo, 2018a, p. 181).

Sobre la obra literaria de Parker²²¹, Elvira Lindo destaca la construcción de sus personajes femeninos como «heroínas desventuradas» que deambulaban por un entorno que la escritora conocía al dedillo, los alrededores del hotel Algonquin, cuya desgracia tiene tintes autorreferenciales pues «parece calcada de su propia experiencia o de lo que escuchaba en los bares a diario» (Lindo, 2018a, p. 179). Son mujeres a las que les han sido infieles, que sufren abortos, que intentan paliar la soledad de alguna manera y han tenido tentativas de suicidio y etapas de depresión, mujeres cosmopolitas que, sin embargo, esperan pacientes la llegada de un marido que está en la guerra. Sus personajes femeninos comparten con la autora «los efectos adversos del amor, el enamoramiento que las entonces las vuelve algo ridículas por su empeño en amar a hombres que tampoco merecen mucho la pena» (Lindo, 2018a, p. 179).

Por ello son definidas como mujeres frívolas que, tras casarse, se sumen en el hastío y el aburrimiento. Aunque en su ficción recurre a los estereotipos sobre mujeres y hombres, esta visión de los sexos se contrapone «con su idea feminista del derecho de la mujer a la libertad en todos los campos» (Navales, 2003, p. 38). Probablemente, una contradicción que despierta el interés en Elvira Lindo. Es más, no se la considera una autora feminista porque además en su obra recurre a la identificación de la mujer como víctima y no como mujer empoderada. Y tampoco modeló su propia vida como un ejemplo a seguir por sus seguidoras (Cortés Vieco, 2014, p. 273)

El alcoholismo es otro tema literario que, según Lindo, Dorothy Parker consiguió reflejar como nadie en la literatura, pues hace una descripción prodigiosa de los efectos del alcohol y la manera en que influye en las relaciones entre hombres y mujeres, que mantienen «diálogos de sordos, pues el entendimiento entre los amantes se muestra siempre imposible» (Lindo, 2018a, p. 179). Destaca del estilo literario de Dorothy Parker la enorme influencia que ha tenido sobre el habla popular. Su poesía y narrativa estaba determinada por la narración del tiempo presente que reproducía magistralmente gracias a una prodigiosa cualidad del oído:

Su prodigioso oído para la lengua sigue siendo eficaz para el lector de hoy: hay réplicas que parecen cándidas y son brutales, y hay frases que se dirían sencillas pero esconden una música tan sofisticada como la que se estaba componiendo en Broadway en los años dorados de la señorita Parker. (Lindo, 2018a, pp. 179-180)

Esa brutalidad de su escritura, enmascarada tras una apariencia de candidez, debe mucho a la manera irónica, sarcástica, a la par que tierna y compasiva, con la que Parker trataba sus temas. En especial las tragedias individuales de cada ser humano así como «las relaciones entre hombres y mujeres» o el «*american way of life* de su tiempo» (Becciu, 2003). Por estos matices, Elvira Lindo observa que los poemas de Dorothy Parker «poseen una cualidad muy verbal» (Lindo, 2018a, p. 180). De hecho, considera tan significativa la influencia de Dorothy Parker en el habla estadounidense comparable con el influjo de Shakespeare en expresiones del inglés británico: «Si algunas expresiones shakesperianas se convirtieron en dichos de la lengua común, algunas réplicas de Dorothy trufan hoy el inglés de América sin que el hablante sepa quién las inventó» (Lindo, 2018a, p. 180). De

²²¹ La editorial Lumen Debolsillo publicó en 2003 la *Narrativa completa* de Parker, traducida por Isabel Núñez Salmerón y Carmen Francí.

su obra da una importancia significativa al contexto histórico y personal que envuelve sus narraciones y poemas:

[...] detrás de cada una de esas pequeñas historias están los hechos que condicionaron la vida de Parker y de la sociedad americana: la ley seca, la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión, el aborto, los amores alcohólicos, la vida en los hoteles. (Lindo, 2018a, p. 180)

Entre sus temas literarios, destaca el tratamiento del amor. La crítica ha observado en este tropo la maestría con que Parker aborda «la incomunicación, la soledad de las parejas, [...] la búsqueda del amor, el absurdo de encubrir los sentimientos mezquinos con hipocresía y buenos modales» (Navales, 2003, pp. 37-38). Elvira Lindo observa el tropo del amor en la obra de Parker como la perdición de las mujeres, aunque ella no fuera capaz de manejarlo en su vida privada, pese a que quisiera contribuir a las causas de libertad y justicia para la vida de las mujeres:

[...] sostuvo en cada uno de sus relatos que el amor siempre trae consigo la perdición, ella, que tan desastrosamente manejó su vida, quiso contribuir a las grandes causas de la libertad y la justicia que protagonizaron los años treinta y cuarenta. (Lindo, 2018a, p. 181)

Además, será el valor local de su literatura lo que más atraiga a Lindo porque gracias a esta cualidad la escritora madrileña ve cómo Parker fue capaz de definir un Nueva York que en la actualidad está extinguido: «no ha habido una escritora más local que Dorothy Parker. Ella define un Nueva York ya extinguido que de vez en cuando revive fantasmal en la barra de algunos bares» (Lindo, 2018a, p. 182).

Para finalizar, se centra también en el olvido que ha sufrido la figura de Dorothy Parker. Lo va desvelando a propósito del paseo que realiza por los lugares emblemáticos de la vida de la escritora neoyorquina:

[...] el barrio en el que vivió la mitad de su vida parece haberla borrado de su catálogo de celebridades, y si bien hay esquinas dedicadas a Humphrey, Bogart, Bashevis Singer o Miles Davis, nadie ha parecido considerar que éstas fueron las calles que forjaron la personalidad de la escritora. (Lindo, 2018a, p. 177)

Observa que sólo en un edificio de la calle 72, en la que vivió cuando tenía cinco años, hay una placa conmemorativa. No obstante, el Upper West Side, el barrio en el que pasó gran parte de su vida ha olvidado a una escritora que forjó su personalidad a partir de sus vivencias en aquellas calles. También achaca este olvido a que la propia escritora contribuyó de alguna manera «al borrar de su literatura todo rastro del pasado y situando poemas y cuentos en el más puro presente en el que transcurrían sus crónicas y críticas literarias» (Lindo, 2018a, p. 177).

Es especialmente significativo para Lindo que en las fachadas de las oficinas de *Vanity Fair* y *The New Yorker*, «alrededor de esa calle Cuarenta y ocho oeste en la que se sitúa el hotel Algonquin» y «ejercía la cronista su reinado» haya placas conmemorativas a los cuentistas que empezaron escribiendo allí, entre los cuales no figura Parker pese a que fuera ella quien atrajera a los lectores gracias a «unos deliciosos relatos cómicos» (Lindo, 2018a, p. 178).

Incluso los propios escritores neoyorquinos contribuyeron al olvido prematuro de Parker. Especialmente Truman Capote, un escritor al que Parker decía admirar, trató con desdén a la escritora al no invitarla a su fiesta del Blanco y el Negro. En el año 1966 le formularon esta pregunta «al venenoso Truman Capote» y respondió cruelmente «creí que estaba muerta» (Lindo, 2018a, p. 181). Su obra literaria cayó en el olvido desde que pasó el éxito de su primer libro de poemas *Enough Rope*. No fue hasta la década de los

setenta cuando la crítica norteamericana empezó a indagar en el valor de la literatura de Parker (Becciu, 2003).

2. La literatura sureña de Carson McCullers

Elvira Lindo escribió en 2017 el prólogo a la edición en español de la primera novela de Carson McCullers (1917-1967), *El corazón es un cazador solitario*, publicada por la editorial Seix Barral. Ese prólogo, que llevaba por título «La vocación desatada de Carson McCullers», forma parte también de *30 maneras*. En este texto destaca la importancia que tuvo en el panorama literario y su pasión por la música que se traduce en un lenguaje poético y musical. La define como una escritora visionaria, compasiva con sus personajes, perteneciente a determinada corriente literaria que a continuación veremos. Veamos pues lo que escribe Lindo sobre esta autora en el texto que figura en *30 maneras*.

Carson McCullers nació en 1916 y su producción se enmarca en los años donde publicaron una generación de escritores que sucedió a la de William Faulkner. Ambos comparten su procedencia del sur estadounidense y su propósito de desentrañar en sus obras el misterio del alma humana por medio de la acción desempeñada por personajes anómalos (Moya, 2001, p. 173).

A los diecisiete años abandonó Oriunda, ubicada en la pequeña ciudad de Columus, donde se sentía asfixiada en un entorno estéril. En la gran ciudad cumplió su sueño de residir en un espacio en el que, finalmente, pudiera alcanzar sus aspiraciones. Sus inicios en Nueva York fueron realmente duros porque tuvo que compaginar varios trabajos temporales con los que subsistir mientras asistía a las clases nocturnas de Columbia. Allí, a través de su amigo Edwin Peacock, conoció al joven militar James Reeves McCullers, con quien se casó dos veces: el 20 de septiembre de 1937 y el 19 de marzo de 1947 (Mora González, 2004, p. 17). Además, su gran amor fue una heredera suiza, Anne-Marie Clarac-Schwarzenbach, a quien conoció en 1940, el mismo año en que publicó *El corazón es un cazador solitario* mientras vivía en Nueva York (Mora González, 2004, p. 18)

Pese al éxito que cosechó la novela y las críticas favorables, hoy en día es una autora prácticamente ignorada. No obstante, la crítica ha achacado entre otros motivos que han propiciado este olvido la comparación que se ha hecho entre ella y Faulkner dadas las coincidencias cronológicas, geográficas y temáticas de sus obras (Moya, 2001, p. 173)

Elvira Lindo considera que *El corazón es un cazador solitario* es una novela de gran importancia para la historia de la literatura. Sostiene que para haber sido escrita cuando la autora tenía veintitrés años, ésta debía de haber destacado en su infancia por ser una niña prodigio, y la prueba irrefutable es que con esta novela Carson ingresó en la nómina de novelistas más importantes de la literatura norteamericana: «Algo de niña prodigio debía de tener esta escritora sureña que queriendo ser pianista ingresó a tan temprana edad en la lista de los novelistas más relevantes de la literatura norteamericana» (Lindo, 2018b, p. 101). No sólo la considera una escritora prodigio, sino también una escritora visionaria porque «narró lo que en esos momentos agitaba el mundo» (Lindo, 2018b, p. 101). McCullers creó una historia local, ubicada en una ciudad industrial e innombrada de Georgia, con apenas tres escenarios y seis personajes alcanza la categoría de narración universal.

Carson McCullers poseía un gran talento musical, y una de sus pasiones siempre fue el piano. Esto probablemente tuviera relación con la musicalidad de su lenguaje, un estilo poético que se lee «como un susurro» (Moya, 2001, p. 173). Teniendo esto en cuenta

entendemos que a Lindo le parezca curioso que el protagonista no pudiera ni escuchar ni hablar:

No deja de ser chocante que alguien amante de la música y poseedor de un lenguaje poético sobrecogedor como McCullers eligiera como personaje central a un sordo, a alguien que no puede responder a quien lo interpela, pero en quien el prójimo encuentra al mejor amigo que pueda existir. (Lindo, 2018b, p. 103)

La cualidad visionaria de Carson McCullers está en los discursos de sus personajes, que poseen un tono político y revolucionario, discursos que «están empapados del espíritu de su tiempo», así como empatía con respecto a la situación de los negros (Lindo, 2018b, p. 103). Elvira Lindo, atenta a este asunto racial, explica que podemos verlo de manera subyacente en Blount, un obrero blanco revolucionario que, sin embargo, no tiene empatía hacia la segregación racial. También lo podemos ver en el doctor Copeland, cuyo discurso contra la segregación racial es moderno, de tintes marxistas y crítico con el conformismo de su comunidad como resultado de la influencia religiosa:

La escritora, que se había criado en la espesura y crueldad del Sur, observa cómo interactúan los negros, siempre pobres, con los blancos, que a veces son pobres pero tienen al menos la superioridad racial que les ha proporcionado: el obrero blanco, Blount, levanta el puño contra la injusticia pero no es capaz de ver el drama de los segregados, de los descendientes de esclavos; por su parte, el doctor Copeland elabora un discurso moderno, un discurso de los últimos tiempos de Martin Luther King, cuando éste asumió que no habría emancipación para los negros mientras no marcharan junto a los hermanos de otras razas que también sufrían exclusión social a causa de la pobreza. (Lindo, 2018b, pp. 103-104)

Otra de las virtudes que destaca de Carson McCullers es que no juzga los comportamientos violentos de sus personajes y hace que el lector llegue a sentir piedad por ellos porque empatiza con su desgracia, lo cual opera como una suerte de justificación de esos comportamientos. Dice que McCullers «asiste a sus arranques de violencia sin juzgarlos, hasta el punto de que el lector termina la novela sintiendo piedad por todos ellos, asumiendo que el desposeído está destinado, más aún si es inteligente, a perder los estribos» (Lindo, 2018b, p. 104).

Lindo define el estilo literario de la autora exaltando su «perspicacia psicológica, sentido social, observación sensitiva, intuición sexual» y su «apertura de mente», unido a un talento sobresaliente y una entrega desatada al oficio de la literatura pues, precisamente, en esta novela que supuso un «deslumbrante estreno como novelista encontrará el lector la prueba fehaciente de una vocación desatada» (Lindo, 2018b, p. 107).

La obra de Carson McCullers está, además, caracterizada por una cruel ironía que, junto con la sensibilidad que impera en ella, el lector puede encontrar también una profunda crítica social emitida desde la perspectiva de una mujer rural y provinciana (Moya, 2001, p. 175). Su obra literaria se fue cincelandando por medio de la composición de «un verbo literario intemporal, un cosmos de singular perennidad, rebosante de sorprendentes perplejidades, de insinuaciones y ambigüedades» (Mora González, 2004, pp. 22-31)

Elvira Lindo explica que el germen de la novela fue el relato «El mudo» que la autora presentó al concurso de primeras novelas de Houghton Mifflin, y pese a no ser galardonada con el primer premio, recibió un contrato de la editorial para continuar con el proyecto (Lindo, 2018b, p. 101). Identifica el tema central de *El corazón es un cazador solitario* en la rebelión interior del protagonista, John Singer, que intenta salir de su aislamiento ocasionado por una sordera que le impide hablar e intenta expresarse (Lindo,

2018b, p. 101). Asimismo reseña que la novela tiene una estructura de puzle porque la prosa de la autora es rica en incógnitas y genera el misterio a partir de las piezas que no encajan. Explica que «esta novela construida como un puzle que anima al lector a ir encajando las piezas; aquellas que faltan, son las que provocan el misterio», ya que la prosa de Carson McCullers «es siempre rica en incógnitas que nos dejan un efecto desasosegante» (Lindo, 2018b, p. 102). También observa una presencia notable del amor en todos los personajes, pues se quieren, se protegen y se reprochan: «No están exentos los personajes de amor, en absoluto, se quieren, se protegen, y a un tiempo no paran de reprochase asuntos del pasado que no están dispuestos a olvidar» (Lindo, 2018b, p. 104).

Sitúa la novela en una corriente literaria «a la que se denominó gótico sureño» (Lindo, 2018b, p. 104). Los escritores de esta corriente exploraban el interior de los seres humanos por medio de sus protagonistas cuyas problemáticas personales (aislamiento, intolerancia, suspicacia, abatimiento, etc.) reflejaban los dilemas de la sociedad de entonces. Por ello, los temas sociales son los que tienen mayor repercusión en sus obras (Mora González, 2004, p. 20). Y añade Elvira Lindo (2018b, pp. 104-105) que mientras la crítica norteamericana percibió en la novela «un exceso de elementos que pueden resultar excesivos y morbosos», la crítica europea, en concreto de los países sureños, ve que la naturaleza romántica y emocional de la novela «entra dentro de lo habitual en las relaciones humanas; tanto es así que, al menos en mi caso, siento como más remotas las personalidades contenidas de los personajes de las novelas del norte». Además, considera que esta novela reúne las características propias de la literatura del Sur, «la de Faulkner, la de Fran nery O'Connor o Eudora Welty», cuyos elementos, aún vigentes, acogen «la narración apasionada, simbólica, brutal, pero compasiva con los desposeídos, algo mórbida, de personajes que viven prisioneros de un destino del que no saben escabullirse» (Lindo, 2018b, p. 106)

Recibe de manera personal esta novela como «un concentrado explosivo de pasiones», donde siente que entra en el juego de la autora de mostrar una aparente claridad y la minuciosidad para sacudir emocionalmente al lector (Lindo, 2018b, p. 105). Considera, al hilo de la crítica especializada (Moya, 2000, p. 176), que el componente realista o naturalista de sus descripciones, que «se detiene en el lenguaje de las estaciones, en los olores, en los cambios de luz, y en esas notas de corte sensual», adivina el destino trágico y violento de los personajes, «un quiebro trágico, un desencadenamiento de la violencia, un oscuro clima sexual que no llega a desatarse pero que siempre está ahí, acechando» y, sobre todo, observa en esta novela una sincronía y paralelismo con el presente (Lindo, 2018b, p. 105).

En efecto, como sostiene Moya (2000, p. 176), mediante la descripción del mundo exterior, McCullers refleja lo que acontece en el interior de sus personajes. Para ello recurre a los paisajes sureños de Estados Unidos, descritos como entornos tristes y polvorientos, sofocantes y estancados. De este modo, el paisaje representa al mismo tiempo el estado de ánimo de sus personajes.

En lo que a los personajes se refiere, Elvira Lindo define al protagonista John Singer como «una suerte de ángel en el que unos seres deseosos de compartir su desesperación, anhelos y secretos depositan toda su confianza» (Lindo, 2018b, pp. 101-102). Es un personaje que huye de la soledad y se hospeda en casa del joyero Kelly, donde recibe a otros personajes centrales de la historia que dotan a la novela de una estructura de puzle. Singer es, como lo describe Moya (2000, p. 174), un hombre imposibilitado para adaptarse a sus circunstancias, forastero en un universo que le es ajeno y que le obligará a aferrarse a una utopía personal.

Antonapoulos es un griego con problemas mentales que vive con Singer, a quien su familia ingresa en un centro psiquiátrico. La autora observa entre Singer y este personaje una historia de amor homosexual que aunque no aparezca explícitamente descrita, es perceptible a través de la situación de desamparo que Singer siente cuando su compañero se va:

Aunque nunca se le pone nombre a la naturaleza de la relación que existe entre ambos intuimos que se trata de amor, por lo desdichado que se siente Singer al verse privado de pronto de la compañía del amigo. Siempre tendrá presente a su compañero; es en realidad en él en quien piensa todo el tiempo, pero convencido de que no es bueno entregarse a la soledad decide hospedarse en casa del joyero Kelly. (Lindo, 2018b, p. 102)

A Jake Blount lo describe como un obrero alcohólico que en sus delirios sueña con una revolución «que acabe tanto con la injusticia como con su desorden interior» (Lindo, 2018b, p. 102). Biff Brannon es el dueño del Café Nueva York, amigo de los inadaptados, es a su vez «un alma solitaria que necesita descargar la pesadumbre de una vida infeliz» (Lindo, 2018b, p. 102). El doctor Copeland es un negro idealista, atormentado «por la postergación de los suyos» ante el maltrato y que le lleva a planear marchas contra la segregación racial en Washington. Elvira Lindo defiende que este personaje representa el componente visionario de la escritora porque realmente las marchas contra la segregación racial no ocurrieron «en la realidad hasta que el doctor King liderara la suya en 1963» (Lindo, 2018b, p. 102). Mick Kelly es una adolescente, hija del joyero, que se obsesiona con Singer. Elvira Lindo la describe como una «chica lista, callejera y soñadora» (Lindo, 2018b, p. 102), hacia la que siente debilidad y sospecha que la propia autora también sentía compasión hacia ella. Llama este personaje su atención «por cuanto es una criatura sensible como para sentir intuitivamente la música de Mozart, pero también brutal, como lo son los niños cuando no saben discernir entre la broma y la broma cruel, entre la reprimenda merecida y la tortura» (Lindo, 2018b, p.104).

Las obras de Carson McCullers son, según Lindo, violentas, grotescas y simbólicas. En el caso de esta novela, Lindo observa ese simbolismo en el elemento de la escalera, «que de alguna manera representa el cambio hacia un terreno espiritual en el que el visitante puede contar aquello para lo que nadie suele prestar oídos» (Lindo, 2018b, p. 103). Pero también son muy importantes en las novelas de McCullers los personajes secundarios, como es el caso de los niños, pues reflejan un futuro muy incierto: «Portia la criada, Highboy, Karl Marx (así bautiza el doctor Copeland a un hijo suyo), Bubber, el señor Kelly, Harry el judío, Bill, Hazel, Etta o la pequeña Baby Wilson» (Lindo, 2018b, p. 105).

En definitiva, los personajes de *El corazón es un cazador solitario* no tienen una religión ni una filosofía de vida a la que aferrarse, por eso persiguen una utopía, que puede ser la búsqueda de un amor imposible o el intento frustrado de cambiar su entorno circundante (Moya, 2001, p. 176). Estos individuos sí tienen realmente un discurso sobre la justicia, ya que son, como explica Lindo, víctimas de un tiempo condicionado por Hitler, el marxismo y Stalin (Lindo, 2018b, p. 106).

3. Patricia Highsmith, ¿lesbianismo y misoginia?

El undécimo capítulo de *30 maneras*, titulado «Patricia Highsmith», aúna en un único texto dos críticas periodísticas que Lindo publicó en *El País* los años 2004 y 2016²²², en las que aborda la semblanza de la escritora Patricia Highsmith (1921-1995). Primero lo hace a través de la impresión que le causa la publicación de su biografía, escrita por Andrew Wilson bajo el título de *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*²²³ (2003); y más tarde mediante la crítica a la película *Carol*, dirigida por Todd Haynes y protagonizada por Cate Blanchett en 2015, que está basada en la novela homónima de Highsmith. No obstante, como hasta el momento, citaremos a Lindo por medio del capítulo de *30 maneras*.

Abre el capítulo con una reflexión muy personal sobre el mudable y subjetivo concepto de *belleza*. La autora sostiene que la concepción de la belleza física como «algo relativo» y de poca importancia es fruto del tópico americano según el cual nadie tiene por qué «aceptar la más mínima frustración» (Lindo, 2018c, p. 111). Además, aunque se suponga «progresista el suponer la belleza como algo arbitrario», lo cierto es que los cánones de belleza no han variado tanto con el paso del tiempo (Lindo, 2018c, p. 111). Esta visión de la escritora madrileña sobre el concepto de belleza le sirve para retratar a Patricia Highsmith que por la adicción al alcohol y el sufrimiento acabó alejándose de la imagen que poseía en su juventud como descubre gracias a la biografía que anteriormente citábamos, la publicada por Andrew Wilson en 2003.

Explica que el deterioro físico de la escritora Patricia Highsmith se acentuó en la vejez y que si los lectores vieran sus fotos de juventud «se quedarían asombrados» porque la escritora americana es recordada por «esas fotos de anciana de facciones durísimas, hinchadas probablemente por el alcohol» (Lindo, 2018c, pp. 111-112). Fue esta una transformación que dejó atrás la dulzura y belleza de su juventud a consecuencia de las adicciones y de una personalidad atormentada, algo que, aunque los lectores lo utilicen para crear un mito en torno a ella, fue algo que la acomplejó. Así, aunque acabó siendo una mujer fea, siempre se sintió atraída por las mujeres bellas, y evidencia aquí la condición de lesbiana de la escritora porque está estrechamente ligada a la novela que reseñará de la autora estadounidense:

Leyendo la biografía de Highsmith deduje que esa asombrosa transformación de su cara era consecuencia del alcohol y de esa personalidad atormentada que los lectores con propensión a la mitomanía atribuyen al genio, y que la propia Patricia achacaba a los complejos y a la consideración de bicho raro que tenía sobre sí misma. A ella, que acabó siendo una mujer fea, le siguieron gustando hasta su muerte las mujeres hermosas. (Lindo, 2018c, p. 112)

Tan sólo por aportar algunos datos sobre Highsmith, debemos decir que nació en Texas en el año 1921 y murió en febrero de 1995 en Suiza. Como explica Benjamín López Gómez (2009) en *Patricia Highsmith: en jaque al género*, fue autora de novela negra, esa clase de literatura tan menospreciada en Estados Unidos, pues allí «el género negro no es

²²² El primer artículo periodístico, titulado «Patricia» se publicó el 5 de mayo de 2004 y puede consultarse en el siguiente enlace https://elpais.com/diario/2004/05/05/ultima/1083708002_850215.html, y del mismo modo puede consultarse el artículo «Patricia y Carol, una historia de amor» del 6 de febrero de 2016 en este hipervínculo https://elpais.com/elpais/2016/02/05/estilo/1454675552_019696.html

²²³ Esta biografía, de la que no se encuentra edición en español, fue publicada en la editorial londinense Bloomsbury Paperbacks.

considerado más que como un subgénero, como un entretenimiento frívolo que no merece la consideración seria de los investigadores y de las aulas universitarias» (López Gómez, 2009, p. 4). De hecho, explica también el autor, Patricia Highsmith no ha tenido la merecida consideración entre las élites intelectuales estadounidenses hasta que, tras su muerte, en 1999 Anthony Minghella adaptó al cine *The Talented Mr. Ripley*, la novela más conocida de la escritora (López Gómez, 2009, p. 4).

Dejando atrás ya las impresiones sobre la biografía de Highsmith, Lindo se adentra en una reflexión sobre la homosexualidad, especialmente en la concepción que del tema evidencia Highsmith a propósito de *Carol*. Vincula la especulación actual sobre la supuesta cura de la homosexualidad a un fanatismo de grupos religiosos y discursos de extrema derecha que mandan a sus hijos a terapia. En cambio, en los años cuarenta, estas terapias basadas en las teorías freudianas gozaban de cierto prestigio. A ellas se dirigían chicos y chicas que querían erradicar de su ser la «pulsión que les abocaba a sentirse atraídos por seres del mismo sexo» y, precisamente, «a uno de estos psiquiatras acudió la joven Patricia Highsmith, una chica de Texas que estudiaba en Barnard, la prestigiosa universidad de mujeres al norte de Manhattan» (Lindo, 2018c, p. 113).

Corrían los años 1948 y 1949 cuando Patricia fue a aquellas terapias, en una etapa en que se vio arrinconada entre lo que de verdad quería y lo que el mundo esperaba de ella. Explica Lindo que la escritora «andaba pensando en casarse con un novio, otro joven escritor, pero la conciencia íntima de su ambigüedad sexual le hizo ponerse en manos de un médico» (Lindo, 2018c, p. 113). Realmente, explica López Gómez (2009), la joven Highsmith no se tomaba en serio estas terapias de psicoanálisis porque no quería curarse y, aunque estuvo traumatizada desde niña por su orientación sexual, en estos grupos descubrió en cambio el tipo de mujeres que le atraían: «Casadas, ricas, mayores que ella. Ése era el tipo de mujer por el que se sentía atraída aquella joven morbosa, que a los veintisiete años ya tenía en un cajón *Extraños en un tren*, publicada un año más tarde» (Lindo, 2018c, p. 113).

La novela que Elvira Lindo reseña, *Carol*²²⁴, originalmente publicada en 1952 como *El precio de la sal* bajo el seudónimo de Claire Morgan, tuvo como germen un acontecimiento que Highsmith vivió durante las navidades de 1948, cuando trabajaba en los almacenes de juguetes de Bloomingdale's para ganar algo de dinero con el que poder pagarse las costosas terapias. Patricia Highsmith quedó hipnotizada por la belleza de una mujer madura, rubia y sofisticada. De esta manera describe Elvira Lindo a la mujer rubia, elegante y burguesa que acaparó la atención de Highsmith, quien antepuso su deseo a su supuesta patología:

Fue allí donde una tarde vio entrar a una mujer envuelta en un abrigo de nutria, sofisticada, inconfundiblemente burguesa, con un pelo rubio que parecía iluminar el departamento. Highsmith, que ponía por delante su deseo a una posible patología, observó a la dama como solía hacer con las mujeres que le gustaban, de manera impertinente, escrutadora. Quiso creer que la elegante señora le devolvía la mirada con idéntica intensidad. Esa anécdota fue plasmada en unos cuantos folios aquella misma noche, fue el esbozo de *The Price of Salt*. (Lindo. 2018c, pp. 113-114)

Además, el biógrafo de Highsmith, Andrew Wilson, cuenta que, como Patricia guardó la dirección de la elegante señora a la que debía enviar el juguete que encargó para su hija, la escritora llegó a presentarse varias veces en su calle y la observaba, una práctica

²²⁴ Puede consultarse la edición española publicada por Anagrama en el año 1991, traducida por Isabel Núñez y José Aguirre.

de voyeurismo que también está presente en la novela, en concreto, en el personaje masculino de Robert (Peter, 2016, p. 127)

Elvira Lindo leyó la novela cuando ésta se tradujo al español ya con el título de *Carol*. Fue reeditada en 1990, esta vez sí con el nombre de Highsmith reconociendo su autoría. Se acercó a ella fascinada por el atractivo que le había suscitado el personaje de perversa amoralidad de Ripley, algo que le hizo preguntarse cómo la misma autora podía haber escrito una «historia de amor arrebatado entre dos mujeres» (Lindo, 2018c, p. 114).

Hasta la publicación de *El precio de la sal*, las relaciones lésbicas habían sido escasamente representadas en la literatura (López Gómez, 2009). En ella, encontramos a la protagonista, Therese Belivet, de unos diecinueve años, que trabaja vendiendo juguetes en una campaña de navidad en Manhattan con el propósito de ganar algo de dinero para desarrollar su proyecto de ser escenógrafa. Acude a aquella tienda la otra protagonista, Carol, una señora elegante de la alta burguesía neoyorquina, que dejará a Therese una dirección a la que debe enviar el regalo que le ha encargado a su hija. La artista, entonces, decidirá enviarle una postal a Carol. Mientras tanto, Carol está en proceso de divorcio de su esposo, Harge. Además, Therese tiene novio, Richard, pero no siente deseo sexual hacia él ni comparten gustos ni la forma de ver la vida. Pues bien, a través de la mirada de Therese nos sumergimos en la psicología de una joven que poco a poco descubre su homosexualidad. El marido de Carol, ante las sospechas de que su mujer tiene una relación con una joven, contrata a un detective privado para incriminarla por homosexual y arrebatarle la custodia de su hija. En un intento desesperado por conseguir la custodia de la pequeña, Carol abandona a Therese. Sin embargo, aunque acabe perdiendo a su hija, la autora le concede a su personaje la oportunidad de empezar una nueva vida desde cero, con absoluta libertad, acompañada de Therese (Añó, 2014, pp. 275-277). Por ello, Elvira Lindo ve esta novela como una historia que refleja una rendición al amor lésbico sin castigo moral para la protagonista, pues la pérdida de la custodia de la niña no determina el final de la novela ni el destino de las amantes:

En *Carol* había una rendición al amor, a un amor lésbico que no era castigado al final, porque a pesar de que la mujer casada pierde la custodia de su niña, no parece un acontecimiento suficientemente dramático como para convertir el desenlace en un drama. (Lindo, 2018c, p. 114)

Como sostienen los especialistas en la obra de Highsmith (López Gómez, 2009 y Peters, 2006), hasta la aparición de esta novela, la ficción había tratado el tema de las relaciones amorosas entre mujeres de manera pecaminosa y destinándolas a un final trágico. Algunas de las protagonistas de estas historias se quitaban la vida ahorcándose o cortándose las venas. Por el contrario, si seguían con vida, lo harían renegando de su homosexualidad. Incluso cuando Highsmith quiso publicar la novela se encontró con algunas dificultades. Al principio, la editorial Harper & Bros rechazó el manuscrito porque no les convenía la explicitud con que se abordaba una historia de amor entre mujeres y, en especial, porque no estaban de acuerdo con el final feliz que la autora les había concedido a las protagonistas. Los censores aludían a que la novela podía incitar a la práctica de comportamientos descarriados. De hecho, no sólo fue incómoda la temática y el desenlace, sino la magistral construcción de los personajes, pues Highsmith presentó a dos mujeres cuyas relaciones constituían «algo que no queda fuera del imaginario y de los convencionalismos heterosexuales que preponderaban en la sociedad», ya que Therese y Carol son mujeres de gran atractivo, inteligencia, que viven con dignidad y, quizá lo más

importante, son felices, «entendiendo con esto que no viven atormentadas por su homosexualidad» (López Gómez, 2009, pp. 15-16). De hecho, la propia Highsmith confesó que haberle dado a sus personajes un final feliz, un futuro juntas, rompía con la norma establecida de que todo personaje homosexual estaba destinado a un final trágico (Peters, 2016, p. 128).

Fue por esta propuesta innovadora y transgresora de las relaciones homosexuales que Patricia Highsmith tuvo que esconderse tras el pseudónimo de Claire Morgan. Elvira Lindo indica además que Highsmith quería huir del escándalo y sentía una profunda vergüenza por haber escrito una historia de amor: «Había una razón más poderosa que la de rehuir del escándalo: haber escrito una historia de amor, aunque fuera de amor prohibido, le causaba una insuperable vergüenza» (Lindo, 2014, p. 114). También señala lo importante que fue esta novela para aquellas mujeres que vieron dignamente representados sus deseos sexuales en una novela que nada tenía que ver con la literatura erótica de kiosco. A sus lectores, explica Elvira Lindo, esa novela no les pareció vergonzosa, en especial «aquellas mujeres que vieron reconocidos sus deseos sexuales por vez primera en una novela digna, no en una publicación barata de kiosco más destinada a poner cachondos a los hombres que a contar el amor lésbico con solvencia literaria» (Lindo, 2018c, p. 114).

Gracias a este reconocimiento popular, Highsmith vio con otros ojos su novela pese a que la crítica la recibió con «estupor y condescendencia» (Lindo, 2018c, p. 114). Pues, en lo que a recepción de la novela se refiere, por un lado, *El precio de la sal* fue recibida por la crítica como una novela sobre lesbianas sin mayor relevancia aunque consiguió acaparar la atención de algunos críticos de *The New York Times* y de *Book Review*, cuyas críticas elogiaron la sinceridad y el buen gusto con que estaba escrita. Por otro lado, la reedición de 1990 no consiguió que la obra de Highsmith consiguiera una mayor visibilización ni despertó el interés académico (López Gómez, 2009, p. 24).

Elvira Lindo advierte en la novela un matiz autobiográfico, valiente y transgresor, pues en esa historia «se adivina algo de la intimidad de la autora, un libro esencial, por valiente y rompedor, para todas esas chicas que decidieron no casarse con su novio y reconciliarse con su verdadero ser» (Lindo, 2018c, pp. 114-115). Señala que la esencia retorcida de la producción de Highsmith también halla cabida aquí, y está en la relación entre la joven y la burguesa, que representa una suerte de deseo maternal, algo que la propia autora confesaba en sus diarios que había sentido hacia su madre, con quien tuvo una relación tan complicada que Elvira Lindo piensa que sería digna de un estudio psicoanalítico:

[...] hay un componente retorcido, al menos así lo veo yo, en la relación de la joven aprendiz y la señora burguesa. Se diría que están jugando a las mamás. De hecho, la joven Patricia confesaba en su diario una atracción perversa hacia su madre, con la que tuvo una relación que haría las delicias de un psicoanalista. (Lindo, 2018c, p. 115)

En el año 2015, la novela fue adaptada al cine bajo la dirección de Todd Haynes, un largometraje que gozó de una gran aceptación por parte del público y la crítica, lo que le valió seis nominaciones a los Premios Oscar y cinco a los Premios Globos de Oro del año 2015 (López González, 2018, p. 54). Elvira Lindo hace alusión a película para apuntar un detalle: la belleza de la joven Highsmith es comparable a la de la actriz que representa a Therese, aunque Patricia acabara con un aspecto andrógino, «a caballo entre dos sexos», degradado por el alcohol (Lindo, 2018c, p. 115). Además, describe a Highsmith como una mujer extravagante, y eso es la prueba fehaciente de que las mujeres no responden a un prototipo, pues Patricia fue lesbiana y misógina. Elvira Lindo apunta cómo la misoginia

de Highsmith fue tan fuerte que rehuía de aquellas características de la denominada escritura femenina, como el sentimentalismo, y no porque considerase precisamente que esa interpretación de la escritura de las mujeres las reducía al esencialismo. Todo lo contrario, Highsmith no rechazaba esas consideraciones teóricas desde otro punto de vista de la teoría feminista ya que jamás se posicionó a favor de éstas:

Highsmith amaba a las mujeres tanto como las detestaba y nunca enmascaró su misoginia. Evitó cualquier rasgo sentimental en su escritura. Y a mí me atrae esa confusión mental que la llevaba a despreciar lo femenino y a desearlo furiosamente. (Lindo, 2018c, p. 115)

Celia López Gómez (2018, p. 54) explica que, respecto a la misoginia, la propia Highsmith confesó en sus diarios íntimos que se identificaba con los valores de racionalidad y creatividad exclusivamente masculinos y defendía la separación entre la esfera pública y privada (p. 54). Además, era una autora que reconocía profesar un odio irracional a los judíos y a los negros (Fernández, 2019). Esta suerte de esquizofrenia²²⁵ es lo que atrae a Elvira Lindo y se posiciona a favor de mostrar a las personas con sus luces y sus sombras lejos de cualquier dogma moral: «Prefiero imaginar un universo que acepte las peculiaridades individuales a esa necesidad tan en boga de castigar el mal comportamiento, como reclama cierto puritanismo militante» (Lindo, 2018c, p.115). La rebeldía de Patricia Highsmith, su inconveniencia y su lesbianismo poco ejemplar es, para Elvira Lindo (2018c, p. 115), el principal atractivo de su figura: «Highsmith no fue una lesbiana ejemplar, pero es que la cumbre más difícil de alcanzar para una mujer es no ser jamás esa buena chica que se espera de nosotras».

4. La literatura y el activismo de Grace Paley

La escritora y activista estadounidense Grace Paley (1992-2007) publicó en 1998 *The Value of Not Understanding Everything*, un libro en que recoge artículos, entrevistas y charlas de toda su trayectoria literaria y activista. Sin embargo, no contábamos con una edición en español hasta que en 2016 la editorial Círculo de Tiza la tradujo y publicó bajo el título *La importancia de no entenderlo todo*. Elvira Lindo puso al frente de este libro un prólogo que tituló «Grace, una dama de barrio» y, dos años más tarde, lo incluiría en *30 maneras* con una única modificación en el título. Para su libro escribe «Grace, una dama del Bronx», versión que citaremos a lo largo de este epígrafe.

Desafortunadamente, la bibliografía sobre Paley es escasísima, especialmente en español. De este modo, el texto de Elvira Lindo, tanto en su versión de prólogo como de ensayo para *30 maneras*, se convierte en un buen intento de llenar este vacío, pues en «Grace, una dama del Bronx», Lindo crea el perfil biográfico de la escritora neoyorquina Grace Paley atendiendo, en primer lugar, a su papel como autora literaria y, en segundo lugar, a su papel como activista para, finalmente, ofrecer al lector su visión personal sobre Paley destacando todas aquellas cualidades que admira de ella y que más le han influido.

²²⁵ Aunque de manera reformulada, tomamos este concepto de las reflexiones de la escritora Marta Sanz que Isabel Navas Ocaña recoge *La literatura española y la crítica feminista* (2009), como hemos señalado en páginas anteriores. Sanz se refería a «esquizofrenia» porque las escritoras españolas al tiempo que rechazaban la existencia de una «literatura femenina», accedían a formar parte de volúmenes colectivos que se adscribían a este marbete (Navas Ocaña, 2009, p. 44).

El primer acercamiento de Elvira Lindo (2018d, p. 239) a Grace Paley fue a partir de la edición que la editorial Anagrama publicó de sus *Cuentos completos*²²⁶ y ya en esa primera lectura traducida descubrió a una escritora de la que quedó «atrapada desde las primeras páginas por una prosa y una manera de contar que yo jamás le había leído a nadie». En esa edición de Anagrama, cuenta María José Obiol en la reseña que escribe para *La importancia de no entenderlo todo*, Paley recoge «estupendos relatos, plenos de ironía e impredecibles, habitados por personajes que parecen desnortados, a los que impregna de cariño, por los que no toma partido y a los que deja ir» (Obiol, 2017).

Más tarde, probablemente cuando Lindo (2018d, p. 239) ya vivía en Nueva York, decidió leerla en su lengua original, «sin entender a la primera los giros», porque quiso conocer de primera mano aquellos usos lingüísticos que Paley practicaba y la importancia que «concedía al habla de la calle», características de la escritura de Grace Paley con las que muy probablemente se sienta identificada porque representan a su vez las cualidades más sonadas de su prosa.

Recupera la crítica que el escritor Philip Roth escribió sobre el volumen de cuentos *The Little Disturbances of a Man: Stories of Men and Women at Love* –en español, *Batallas de amor*– de 1959. En esta selección, explica Lynne Segal (2010, p. 32), se percibe de manera latente el peso que estaban cobrando los movimientos de liberación de la mujer, las críticas al modelo de ama de casa y madre abnegada tan defendido por el sueño americano de posguerra. Por eso, apostilla Anna Bagnari (1997), Paley crea personajes que nada tienen que ver con este arquetipo. Las madres de sus cuentos son solteras, viven en entornos urbanos y cargan sobre sus hombros con el peso de matrimonios fracasados y experiencias amorosas decepcionantes (Bagnari, 1997, p. 33).

Y en la necrológica que Rodrigo Fresán escribió en *El País* el 27 de agosto de 2007, cuenta que a propósito de esta colección de cuentos, «un joven Philip Roth fue quien, exultante, reseñó su primera obra en las páginas de *The New Yorker*» (Fresán, 2007). Elvira Lindo aprecia las palabras de Roth sobre Paley en esta reseña y las vuelca en su texto, aunque se detiene en el calificativo de «dama» que Roth le otorga a la escritora:

No me extraña que un escritor como Philip Roth reparara ya en aquella primera antología, *The Little Disturbances of a Man*, que se publicó en el año 59, y la describiera en una reseña como «una escritora que entiende la soledad, el deseo, el egoísmo, espléndidamente cómica y de ninguna manera una dama. Tiene sentimientos profundos, una imaginación salvaje y un toque de dureza. (Lindo, 2018d, p. 239)

Sin embargo, prefiere interpretar ese término como una alusión a la clase social de Grace Paley más que a su sexo, es decir, Roth no se estaba refiriendo al hecho de que Paley fuera mujer sino a que perteneciera a una clase social más elevada que a la que pertenecían los personajes que retrataba: «Aunque entiendo lo que quería decir Roth con ese «de ninguna manera una dama», yo situaría a Paley con toda justicia en el Olimpo de las grandes damas de la literatura» (Lindo, 2018d, p. 239). Sin embargo, Paley poseía un «conocimiento asombroso» de la vida popular y supo «transformarlo en un lenguaje áspero, auténtico, callejero, brutal a veces, siempre desprejuiciado y sin ánimo de juzgar a uno solo de los personajes» (Lindo, 2018d, p. 239).

El sello único de Grace Paley es «el desparpajo», heredado de sus dos lenguas maternas, el ruso y el inglés; y por supuesto la influencia de Antón Chéjov, pues desde muy

²²⁶ En este volumen, Anagrama recopiló sus tres colecciones de cuentos: *Batallas de amor* (1959) –a la que más tarde nos referiremos por su título original *The Little Disturbances of a Man*–, *Enormes cambios en el último minuto* (1974) y *Más tarde el mismo día* (1985).

pequeña «bebió de la prosa cristalina y falta de retórica» del escritor ruso, quien pese a estar «absolutamente comprometido con el mundo que le rodea jamás apeló al didactismo para expresarlo» (Lindo, 2018d, pp. 239-240). Establece entre ellos un vínculo que radica en el hecho de hablar sin prejuicios del mundo que les rodeaba. Junto con el dominio de la sintaxis, los personajes de Grace Paley son otro de los valores fundamentales de su obra. Y esta cita de Paley sobre el tratamiento que hace de sus personajes podría estar hablando al mismo tiempo de la obra de Chéjov:

«Un libro o un cuento deberían ser siempre más inteligentes que su autor. El que se pone por encima de los personajes, con el poder que le otorga el conocimiento previo de los mecanismos de la historia, es el crítico o profesor que hay en ti o en mí. Mantente abierto e ignorante». (como se citó en Lindo, 2018, p. 240)

Destaca además la labor de Grace Paley como profesora de talleres literarios en las universidades neoyorquinas, una faceta que conocemos gracias a que la escritora incluyera las charlas que daba a sus alumnos en *La importancia de no entenderlo todo*. Además, es precisamente por la conjunción de charlas y textos de otra naturaleza, como los periodísticos, por lo que este libro es una obra maestra donde tienen cabida temas como «la literatura y la política, la vida íntima y el compromiso público, el activismo y el amor de madre» de tal manera que «pocas veces habrá tenido el lector oportunidad de observar» (Lindo, 2018d, p. 240). La propia Grace Paley advertía esta apreciación que traslada Lindo a su texto. Lo vemos en la reseña de María José Obiol (2017): «Esta no es una recopilación autobiográfica, pero trata sobre mi vida. Muchos de los artículos son políticos aunque aborden asuntos literarios, lo que considero natural y no deliberado».

Elvira Lindo retrocede en el tiempo y se sitúa en los inicios de la carrera literaria de Paley, que comenzó prácticamente como «fruto de una casualidad» (Lindo, 2018d, p. 241). Durante una cuarentena que Paley pasó aislada debido a una gripe, se dedicó a escribir para paliar la soledad del confinamiento. Afortunadamente, he aquí la casualidad, el padre de unos amigos de sus hijos, director de la editorial Doubleday, apostó por ella y publicaron un libro de cuentos tras haber quedado impresionado al escuchar de la voz de Paley tres de sus primeros cuentos: «A escuchar, digo bien, porque Paley se los leyó en la cocina de su casa. Impresionado, el editor le dijo: “Escribe unos cuantos más y publicaremos un libro”. Ése fue el principio de todo» (Lindo, 2018d, p. 241). Sin embargo, Paley no comenzó realmente a raíz de la publicación de su libro de cuentos, sino publicando poemas. Es en esta etapa inicial de la carrera literaria de Paley donde entra en juego la cuestión del seudónimo como mecanismo para esquivar la discriminación que, por motivos de género, pudiera vivir en los sectores literarios. Lindo piensa que de haber sido desvelada su condición de mujer, la publicación de aquellos poemas no hubiera sido la esperada. Firmaba Paley como «G. G. Paley, en un intento, como hacían otras mujeres, de no desvelar un género, el femenino, que podía jugar en su contra» (Lindo, 2018d, p. 241).

La autora sostiene que gracias al oficio de la escritura, Paley desarrolló su empatía hacia la vida de quienes eran diferentes a ella. Aquellas vidas se convirtieron en los cimientos de su obra como cuentista, reforzados por el oído que Paley prestaba al habla popular, «diálogos o monólogos callejeros a los que ella ponía oído y que son el fundamento de su obra literaria» (Lindo, 2018d, p. 241). Reseña aquellos temas desarrollados en los cuentos de Paley que no sólo tenían que ver con la vida de los barrios sino también con cuestiones de género, como «las penurias de las madres solteras, la rudeza de los hombres, las voces de los niños que jugaban en los patios y el descaro de las mujeres que charlaban a gritos de una ventana a otra» (Lindo, 2018d, p. 241). Realmente, en estas palabras

de Lindo sobre la cualidad del oído de la escritora así como algunas temáticas literarias podrían ser el fruto de haberse reconocido en la escritura de Grace Paley, como si se tratara de un espejo en el que se mira y acepta las características de su propia escritura²²⁷.

En cuanto a la actividad política de Paley, sostiene que su activismo se fragua a consecuencia de los acontecimientos históricos que azotaron el siglo XX. El principal alimento político de Paley está en la educación recibida en el hogar. Destaca la importancia radical que tuvo la influencia de sus padres «judíos socialistas que hueron de la Rusia del zar a principios de siglo y mantuvieron intactos sus principios en el país de acogida» (Lindo, 2018d, pp. 241-242). Esa educación política, que radicaba en la escucha de las conversaciones entre sus mayores despertó su activismo político y el contacto desde muy joven con las problemáticas que azotaron al tiempo que le tocó vivir, como el nazismo y los sucesos de la Guerra Civil española.

Esta faceta de la biografía de Paley la conoció Elvira Lindo gracias a su amiga Julia Newman, documentalista de ALBA (Abraham Lincoln Brigade Archives). Esta investigadora se puso en contacto en 2004 con la escritora para que impartiera una conferencia honorífica inaugural, y gracias a Elvira Lindo conocemos que «se trataba de la primera vez que una mujer obtenía ese reconocimiento por parte de la asociación dedicada a la memoria de los americanos que lucharon en la guerra de España» (Lindo, 2018d, p. 242). Fue Newman quien le descubrió que la actividad literaria de Paley quedó en segundo plano porque decidió dedicarse íntegramente al feminismo y al pacifismo. De hecho, recupera la forma en que Paley se definía a sí misma en función de su compromiso político: «Se definía como una pacifista provocativa y una anarquista cooperativa» (Lindo, 2018d, p. 242). Y críticas literarias como Lynne Segal, de manera muy atinada y respetando las palabras de Paley, también la definen como «an ardent feminist, but she was also, first and foremost, and activist, pacifist, radical egalitarian, and collectivist anarchist» (Segal, 2010, p. 34).

Además, considera trascendental la labor desarrollada por la escritora neoyorquina como activista vecinal en Nueva York, pues fue una de las madres que se movilizaron en contra de la construcción de una autopista que partiría la ciudad en dos. Estos acontecimientos fueron retratados en *Muerte y vida de las grandes ciudades* de la cronista Jane Jacobs. Es este un libro de 1961 que fue traducido al español y publicado en 2011 bajo el sello de Capitán Swing y que, como reza en su contraportada, ha sido considerado uno de los tratados más influyentes en la historia del urbanismo según el periódico *New York Times*. Elvira Lindo explica en su texto qué papel tuvo Paley en esta manifestación que Jacobs recogería en su libro:

[...] en los años cincuenta el director de Obras Públicas del Ayuntamiento de Nueva York, Robert Moses, dio a conocer el proyecto de desgarrar Washington Square para que una

²²⁷ María José Obiol (2016) dice en la reseña de la obra de Paley que desde que era niña «destilaba energía y determinación», un tipo de comportamiento que «inquietaba a su madre, preocupada por sus expulsiones en la escuela» y cita las palabras de Paley sobre su madre: «Mi madre murió cuando yo apenas empezaba mi vida adulta y no pudo ver con claridad que yo no iba a naufragar» (como se citó en Obiol, 2016). Como Elvira Lindo cuenta en su novela *A corazón abierto*, su madre murió también siendo ella una joven adolescente cuyo comportamiento también era motivo de preocupación para su progenitora. No pretendemos elaborar un catálogo de coincidencias entre la biografía de Paley y Lindo, pero tanto las similitudes literarias entre ambas como la manera de encarar el feminismo o, incluso, estas coincidencias vitales –cuestión que realmente Lindo no saca a relucir en su texto– podrían explicar por qué es la semblanza que cierra *30 maneras de quitarse el sombrero* y precede el autorretrato que Lindo hace de sí misma, donde como hemos visto también cobra relevancia la figura materna.

autopista cruzara la plaza de norte a sur, proyecto que a su vez dejaba vía libre a los especuladores para que construyeran a un lado y a otro de la carretera. (Lindo, 2018d, pp. 242-243)

Rastrea también en *La importancia de no entenderlo todo* sus artículos de corte político, donde lo «emotivo» y lo «cómico» convive en un «perfecto equilibrio» de manera que no ensombrece el compromiso cívico de la escritora, manifestado, por ejemplo, en la defensa de las prostitutas negras. Paley se posiciona con el objetivo de ayudarlas tras haber conocido a un grupo de estas mujeres en la cárcel, donde acabó por haberse resistido pacíficamente a la policía en una manifestación contra la guerra de Vietnam. Es, en efecto, de gran importancia el relato que Paley ofrece de la vida de las prostitutas negras con las que compartió celda:

Estar en la cárcel, contaba, le sirvió para conocer a unas mujeres con las que de otra manera no habría podido charlar de manera tan íntima, aunque también experimentó una sensación de culpa al enterarse de que su estancia en prisión había dejado a su hijo pequeño sin el campamento de verano. (Lindo, 2018d, p. 244)

El feminismo de Grace Paley está atravesado por la experiencia de la maternidad. Según relata Elvira Lindo, esta circunstancia no se convirtió para Paley en una condición excluyente, sino que en una circunstancia transversal, que toca todas las facetas de su compromiso activista, como sus opiniones sobre el capitalismo, la educación o la guerra de Vietnam:

Su breve viaje a Vietnam le reafirmaría en lo que ya sabía, que la guerra es devastadora y marca a varias generaciones, y que son los hombres, algunos hombres, los que activan su maquinaria, mientras que las mujeres y los niños sufren. (Lindo, 2018d, p. 245)

La manera en que Paley vive y reflexiona sobre la maternidad también halla un lugar significativo en sus cuentos. Anna Bagnari escribe en su artículo «A new definition of motherhood in Grace Paley's short stories» de 1997 que esa visión particular sobre la práctica de la maternidad ya se pone de manifiesto en la elección de sus personajes femeninos. Madres solteras que junto a sus niños se apoyan en redes de mujeres que no suelen encajar en el ideal materno estadounidense de los años 50 del siglo XX, pero encaran la maternidad con alegría y alejadas de prácticas sobreprotectoras. Todos estos rasgos que caracterizan los perfiles de sus protagonistas, sostiene Bagnari, poseen un fuerte componente autobiográfico (Bagnari, 1997, pp. 33-36). Pues, como explica Rodrigo Fresán en la necrológica de *El País*, muy pronto se divorció de su primer marido, con cuyo apellido firmó su obra a lo largo de toda su vida, y al igual que sus personajes, madres solteras y urbanitas, Paley es indisociable a su barrio neoyorquino, el Bronx (Fresán, 2007).

Lo que más destaca Lindo de su compromiso feminista es la alegría con que Paley encaraba todas sus batallas. Por ello, tanto su obra literaria como su actividad política la convierten a ojos de la reseñista en la gran «dama de las letras, dama del activismo: fuera cual fuera la batalla en la que Paley anduviera inmersa no dejaba de ser jamás una persona alegre, bienintencionada, humana antes que ideológica» (Lindo, 2018d, p. 245). Un claro ejemplo de ello es el poema «Responsibility»²²⁸, recogido también en *La importancia de*

²²⁸ Elvira Lindo incluye el poema en su texto de *30 maneras de quitarse el sombrero*. Dice así: «It is the responsibility of society to let the poet be a poet/ It is the responsibility of the poet to be a woman/ It is the responsibility of the poet to stand on street corners/ giving out poems and beautifully written leaflets/ also leaflets you can hardly bear to look at/ because of the screaming rhetoric/ It is the responsibility of the poet to

no entenderlo todo, recitado originalmente en la primavera de 1984 durante la Conferencia Poesía y Responsabilidad del Escritor con la Sociedad. Este poema, según Lindo, define a la perfección la conexión que Paley encontró entre lo personal y lo público y cómo todo posee un carácter político. Por ello, gracias a la maternidad, Grace Paley defendió causas como las necesidades de las mujeres, el aborto o incluso la lucha contra la guerra de Vietnam:

Todo es político. Ser madre la ayudó a comprender las necesidades de otras mujeres; ser madre la hizo defender la soberana decisión de otras mujeres de no querer serlo e interrumpir libremente un embarazo; ser madre influyó en su manera de argumentar el drama de la guerra y la orfandad. (Lindo, 2018d, p. 246)

Por último, nos ofrece su retrato personal de la escritora neoyorquina destacando todos aquellos aspectos de su vida y obra más reseñables. La define como una mujer adorable, protectora, como una gran madre «a la que arrimarse para sentirse protegido y no perder el buen ánimo», una escritora única, «que no se parece a nadie», incluso como la mejor escritora rusa en inglés porque fue capaz de dar voz a sus antepasados, a las mujeres de su barrio y a todas las madres de Nueva York (Lindo, 2018d, p. 247).

Grace Paley es para Lindo una gran cronista con un espíritu optimista, capaz de acercar al lector al alma humana y una feminista brillante «que amaba a los hombres», como a ella le gustaba denominarse, que escribía reflexiones tan atinadas sobre el concepto de escritura femenina o la desconsideración y el machismo hacia las mujeres en el panorama literario como esta:

«Las mujeres escriben diferente a los hombres. Tenemos mucha conversación doméstica o personal. Las mujeres se sienten cómodas hablando de lo personal, a diferencia de los hombres. Se cuentan más cosas, y tienen muchos problemas en común. Algo interesante es que las mujeres han comprado libros escritos por hombres desde siempre, y se dieron cuenta de que no eran acerca de ellas. Pero continuaron haciéndolo con gran interés porque era como leer acerca de un país extranjero. Los hombres nunca han devuelto la cortesía». (como se citó en Lindo, 2018d, p. 247)

Por ello, reivindica que la figura de Paley no quede en el olvido, que se elabore una biografía de la escritora en la que se dé cuenta de su compromiso político, de su obra literaria que posee la cualidad de la atemporalidad, incluso esta cualidad la comparte también *La importancia de no entenderlo todo*, pues como sostiene Obiol (2016) «ha traspasado esa barrera temporal y Paley nos habla desde nuestro presente». Elvira Lindo está segura de que todas las personas conectarán con ella sin importar su edad o su sexo y suscribe las palabras de Paley sobre la situación de la mujer escritora hasta hacerlas suyas:

Ojalá que se acerquen a ellos hombres y mujeres, jóvenes y viejos. Los jóvenes apreciarán la vida de una anciana que murió en plena juventud; los viejos harán recuento de su propia peripecia; las mujeres se identificarán con esta suma de tareas que va de lo íntimo a lo público, y los hombres, aquellos que tengan «la cortesía» que ella echó en falta y se acerquen a esta peripecia vital tan combativa como femenina, tal vez abran la puerta a un universo inexplorado, a ese país extranjero al que las lectoras nos asomamos con frecuencia cuando leemos un libro escrito por ellos. (Lindo, 2018d, p. 248)

be lazy to hang out/ and prophesy/ It is the responsibility of the poet not to pay war taxes [...]» (como se citó en Lindo, 2018d, pp. 246-247).

5. Harper Lee y el retrato literario de Truman Capote

Elvira Lindo publicó en *El País* el 8 de agosto de 2005 el artículo «El inocente y melancólico sureño»²²⁹. Probablemente escribiera este texto a sabiendas de que un mes después Bennet Miller estrenaría la película *Truman Capote* interpretada por Philip Seymour Hoffman en el papel de Capote y Catherine Keener en la piel de Harper Lee. O quizá el texto fuera fruto, sin más, de su admiración hacia el escritor. Sea cual fuere el motivo, Lindo recoge este texto trece años después y lo publica en *30 maneras*, esta vez ampliado y reformulado, por lo que el capítulo «Truman, Harper y otras infancias» puede leerse como un texto inédito realmente.

Elvira Lindo se vale del retrato que la escritora Harper Lee (1926-2016) hizo de Truman Capote, de tal modo que podríamos dividir esta suerte de metarretrato en dos partes: por un lado, aquella donde se centra en la figura de Truman Capote, bien a partir de las descripciones que de él hizo Harper Lee en *Matar a un ruiseñor*, bien aportando la propia Elvira Lindo algunos datos sobre la vida y obra del escritor; y por otro lado, aquella parte en la que la autora confiesa el motivo por el que se siente tan atraída hacia Capote, que radica en el atractivo que le suscita, en general, la infancia de las personas a quienes admira.

Comienza explicando que el cuento «La Côte Basque» fue «el relato con el que Truman Capote se hundió para siempre», que está incluido en *Plegarias atendidas*²³⁰, el proyecto de la gran novela de Capote de la que más adelante hablaremos (Lindo, 2018e, p. 227). Curiosamente, éste era un lugar real en el Nueva York de Capote, aunque en la actualidad Lindo cuenta que ha cambiado radicalmente su esencia. Está ubicado en la calle cincuenta y cinco de Nueva York y en los tiempos en que Capote lo frecuentaba era el lugar de reunión de la alta sociedad neoyorquina, el rincón en el que las personas de influencia iban a darse a conocer. La Côte Basque era un rincón neoyorquino «donde uno va a ver y a ser visto» (Lindo, 2018e, p. 227). Justo enfrente de este lugar existe aún en la actualidad una tienda de zapatos en la que las señoras de la aristocracia neoyorquina compraban calzado. Este dato es radicalmente importante porque una de las clientas habituales de aquel establecimiento fue la protagonista del cuento de Capote, a quien Elvira Lindo describe físicamente como la representante de la imagen de la mujer de la alta sociedad neoyorquina: «[...] mujeres como la dama que protagoniza nuestro cuento: sofisticada, bella, de cuello largo, uno de esos cisnes (*swans*) de la alta sociedad en la que Truman Capote creyó ingenuamente reinar» (Lindo, 2018e, p. 227).

El cuento brota de un «embarazoso cotilleo que en aquellos años corría de boca en boca entre los ricos que formaban la aristocracia americana» (Lindo, 2018e, p. 227). Curiosamente esas habladurías nunca eran conocidas porque la intimidad de las personas de poder rara ocasión se sacaba a la luz, hasta que Truman Capote rompió esta regla no escrita e hizo público un rumor turbio. Elvira Lindo sintetiza así el argumento de este relato:

La historia es la siguiente: un empresario judío, casado con una mujer elegante y deseable, se acuesta con la esposa católica y poco agraciada del gobernador. Es evidente que el empresario sólo lo hace por el morbo que le provoca echar un polvo con la mujer (católica)

²²⁹ Dicho artículo puede consultarse en esta dirección web https://elpais.com/diario/2005/08/08/revistavero/1123452016_850215.html

²³⁰ Contamos con una edición en español en la editorial Anagrama publicada en el año 2005 traducida por Ángel Luis Hernández.

de un político poderoso. El encuentro sexual resulta patético y la fracasada aventura sexual es narrada con una atención maliciosa a los detalles más bochornosos. (Lindo, 2018e, pp. 227-228)

La escritora sostiene que al leerlo y analizarlo con la perspectiva de los años, estando ya todos los personajes muertos, el relato es un buen ejemplo de historietas de humor porque reúne todas las características asociadas al género, es decir, «es chocante, muy divertido, procaz, agudo y frívolo como un relato humorístico» (Lindo, 2018e, p. 228). Lindo se detiene en extraer el componente de realidad que nutre esta historia de ficción. Como bien explica, no es difícil hallar esas huellas porque todos los personajes eran fácilmente reconocibles, entre los que se encontraban personalidades de apellidos tan sonados como los Kennedy, Radziwill, Vanderbilt, Guinness y Paley. Pero, en especial, la protagonista, la mujer a la que su marido le es infiel, era tan fácilmente identificable que nadie dudó de que se trataba de Babe Paley, quien le brindó una sincera amistad a Truman Capote y éste se aprovechó de las confesiones más íntimas de su amiga para que su carrera literaria alcanzara el punto más álgido: «[...] la esposa ausente del empresario infiel era Babe Paley, una amiga íntima del escritor, una millonaria que había depositado toda su confianza en él y lo había adoptado en su círculo de amistades» (Lindo, 2018e, p. 228).

Sin embargo, relata que la publicación de este cuento en la revista *Esquire* le valió al escritor la inmediata expulsión de aquella élite para la que se convirtió en *persona non grata*. No sirvieron de nada las justificaciones del escritor, que insistía en que el propósito de la literatura excusaba la divulgación de cualquier rumor malicioso que atentara contra la intimidad de las personas. Decía Capote que «la literatura lo justificaba todo» y con malicia declaraba «¿Qué creían, que estaba con ellos para entretenerlos?» (Lindo, 2018e, p. 228).

Tuvo tanto calado este suceso, que aún en la actualidad, la crítica literaria americana no acepta esta excusa. Además, Capote siguió justificándose y afirmaba concienzudamente que este cuento era un capítulo introductorio de la que sería su gran novela al estilo de Proust, *Plegarias atendidas*, «esa extensa novela, de la que este capítulo era sólo un adelanto, repetía sin descanso el escritor, estaba llamada a convertirse a la manera proustiana en la gran obra de la sociedad neoyorquina de su tiempo». Pero Elvira Lindo sostiene que realmente «La Côte Basque» no sólo fue «su total declive creativo», sino que era fruto de «delirios de alcohólico» (Lindo, 2018e, p. 229).

Da un salto desde la última etapa vital de Capote hacia su casilla de salida, la infancia. Para ello se vale del retrato más fidedigno que existe del escritor, el que trazó Nelle Harper Lee en *Matar a un ruiseñor*²³¹. Lindo afirma que Truman Capote fue desde niño un gran mentiroso. Pero observa que en su infancia esa cualidad era precisamente el atractivo de su personalidad. *Matar a un ruiseñor* fue publicada en 1960 y cuenta los recuerdos de la escritora en un pueblo del sur de Estados Unidos, llamado en la ficción Maycomb, pero que se corresponde con Monroeville, en Alabama. La irrupción de Harper Lee en el panorama literario se debe mucho a la insistencia de Capote en que su amiga se dedicara a la literatura. Emilio Cañadas (2003) en su tesis doctoral *Ficción y realidad en la obra de Truman Capote* explica que Truman Capote aparece en esta novela en el personaje de Dill, Harper Lee en Scout y el padre de Harper en Atticus, cuyas personalidades componen «una fotocopia de la realidad» (Cañadas, 2003, p. 269).

Harper Lee era la mejor amiga de la infancia de Capote. Fueron vecinos en Monroeville, «un pueblecito de Alabama ajeno a cualquier atractivo turístico», y esa amistad

²³¹ Contamos con la edición que en 2019 publicó la editorial barcelonesa B de Bolsillo.

es narrada en su «conmovedora historia» sobre aquella «infancia sureña y campestre» (Lindo, 2018e, p. 229). Lee se recreó a sí misma en la novela como Scout, y junto a ella siempre aparecía Dill, el niño Truman Capote. Al igual que Capote, era un chiquillo diminuto y enclenque, repelente, afeminado, algo histriónico quizá debido a la ausencia y al abandono paterno, sobreprotegido por sus tías. Truman Capote y el niño Dill en *Matar a un ruiseñor* es, al mismo tiempo, «ese niño peculiar, enclenque, de voz chillona, y tan listo que parece una criatura inventada por la autora más que un crío de verdad» (Lindo, 2018e, p. 229-230).

Elvira Lindo repara no sólo en la ausencia de la figura paterna, sino también en la huella psicológica que dejó en el niño el abandono de su madre, pues «se fue a Nueva York movida por un deseo irreprimible de ascenso social», y Capote, más que reprocharlo, «comprendió las aspiraciones maternas y las imitó en cuanto pudo escaparse a la ciudad» (Lindo, 2018e, p. 230). Una de las tías de Capote, Sook, no sólo aparece en *Matar a un ruiseñor*, sino que también es un personaje clave en aquellos cuentos de Capote en los que regresa a la infancia. Esta mujer a la que representó «como un personaje lleno de candor y poesía, sería la protagonista de los mejores relatos de Capote, aquellos en los que vuelve al territorio de su niñez» (Lindo, 2018e, p. 230).

Como explica Emilio Cañadas (2003, pp. 272-275), existen, en efecto, rastros autobiográficos de Capote en la novela de Harper Lee, como la excentricidad del escritor, que lo definía incluso en la niñez, la sobreprotección por parte de sus tías, la ausencia del padre y la idealización de la figura materna. En definitiva, el gran valor de la novela de Harper Lee, expone Elvira Lindo está en el espléndido reflejo de la segregación racial y la justicia (Lindo, 2018e, p. 233). Como apostilla Marc Bassets (2015), en su artículo «La historia de Truman y Harper», en la novela, el abogado Atticus Finch –el personaje que representa al padre de Lee– defiende a un negro que es falsamente acusado de violar a una mujer blanca. Pero *Matar a un ruiseñor* es también una novela de valor literario incuestionable para Elvira Lindo por el fidedigno retrato del que sería en un futuro uno de los grandes escritores norteamericanos. Lindo aclama la manera en que Harper Lee «noveló su infancia e incluyó como personaje al que fuera compañero de correrías, Truman Capote, el niño pedante y desamparado que también narró su niñez en Alabama valiéndose del velo de la literatura» (Lindo, 2018e, p. 234).

Evidentemente, este retrato de Capote en la novela de Lee no hubiera sido posible si no hubiese existido una férrea amistad en la niñez. Esta camaradería era descrita por el biógrafo de Capote como una relación unida por un vínculo más fuerte que el de la amistad, pues ambos compartían la angustia de no sentirse aceptados por los demás niños. Mientras que Harper Lee era demasiado masculina para jugar con las niñas, Capote pecaba de excesiva feminidad para ser aceptado por los niños. Ambos compartían el sueño de dedicarse a la literatura y por ello emigraron a Nueva York en busca de hacer realidad sus fantasías. En 1959, cuando Harper Lee entregó a la editorial J. B. Lippincott el manuscrito de *Matar a un ruiseñor*, días después Capote se hizo eco del suceso del asesinato de Kansas sobre el que escribiría *A sangre fría*²³². El escritor buscó a su amiga y juntos se marcharon hacia el lugar en el que ocurrieron los acontecimientos con el presentimiento de que aquello sería el germen de su futura novela que tenía todas las papeletas para convertirse en la gran obra que consagrara su carrera literaria. Durante ese tiempo de trabajo de campo, Lee fue la intermediaria entre la gente del pueblo y Capote porque el escritor generaba desconfianza allá por donde pasaba. No obstante, pese a la ayuda que Harper le

²³² En Anagrama hay traducción al español a cargo de Jesús Zulaika Goicoechea (2005).

brindó a su amigo, éste sólo le dedicó unas palabras de agradecimiento en las dedicatorias. Y junto a la gran ofensa que esto supuso para Lee, se despertaron en Capote los celos más irreprímibles cuando Harper ganó con su novela el Premio Pulitzer, el cual le valió además para que la historia fuera adaptada al cine por una productora hollywoodiense. Capote jamás acalló los rumores infundados que divulgaban la hipótesis de que él había escrito realmente la novela de Lee. El fin de aquella amistad infantil había tocado a la puerta de los grandes amigos de Monroeville (Bassets, 2015).

Las mentiras de Capote no sólo son aquellas en las que con malediciencia cuenta los entresijos de la alta sociedad de Nueva York, sino que hay un gran componente de mentira en los recuerdos de la infancia, y precisamente esas mentiras hacen que esos relatos sean los más tiernos del escritor. Del mismo modo se detiene en una cuestión que cree que ni la crítica ni los biógrafos de Capote han estudiado con detenimiento, es decir, la personalidad tan similar que tenían el escritor y su madre, especialmente, en sus ansias y deseos por llegar a las más altas esferas de la sociedad:

Los juicios y mentiras de Capote sobre los personajes que pululaban por la vida nocturna neoyorquina fueron tremendamente crueles; sin embargo, las invenciones relacionadas con sus primeros años en el Sur estaban como detenidas en las fantasías iniciales. Solía afirmar que su madre había sido Miss América, cuando la realidad es que sólo llegó a Miss Alabama. Lillie Mae trepó socialmente gracias a su segundo marido, Joseph García Capote, al que Truman apreciaba sinceramente y del que tomó ese apellido que añadía a su nombre una sonoridad exótica. Una de las cosas que menos se ha destacado del escritor es el gran parecido que tenía con su madre, no sólo en el aspecto físico sino en esa obsesión del advenedizo por integrarse en una élite en la que jamás dejarían de estar de prestado. (Lindo, 20183, pp. 230-231)

Por ello, Elvira Lindo defiende que la obra de Truman Capote también está llena de humanidad, y ese rasgo se encuentra en la creación de todos sus personajes: «La humanidad de Capote se encuentra en sus cuentos, en el mimo con el que trata a sus personajes, en la melancolía que impregna todo lo relacionado con ese Sur que simboliza la infancia» (Lindo, 2018e, p. 231).

Desde los asesinos de Kansas hasta el retrato literario que hizo de Marilyn Monroe, a juicio de Lindo, más compasivo y verdadero que el que Arthur Miller hizo de su exmujer:

[...] el retrato más preciso que de ella se ha hecho, aunque puede que enriquecido literariamente con algunas mentiras. Pero el resultado final es más sensible y exacto que el mezquino retrato que hiciera de la estrella Arthur Miller, contando verdades a medias en *Después de la caída*. (Lindo, 2018e, p. 231)

Aunque con *A sangre fría* Capote quisiera consolidarse en la cultura norteamericana como un periodista de renombre, Lindo defiende la postura de que Capote realmente demostró que era un literato nato porque, hasta basándose en hechos verídicos y documentados, no pudo evitar dotarles de ciertos tintes imaginativos, rompiendo así la regla de verosimilitud que exige el periodismo. Sin embargo, *A sangre fría* sí le regaló la entrada en la alta sociedad de Nueva York. Prueba de ello fue la fiesta del Blanco y el Negro que organizó tras el éxito de esta obra. Pero de manera ingenua, Capote creyó que ya dentro de esa élite siendo escritor tenía la potestad de contar todo lo que quisiera sin pensar en las consecuencias:

[...] tocó el cielo tras el éxito de *A sangre fría*, organizando la fiesta del Blanco y el Negro, en la que convocó a la alta sociedad, a lo más chic del mundo cultural y a todo aquel que en ese momento gozara de un alto nivel de influencia. Pero creyó, con más inocencia de

la que cabía esperar, que poseía la potestad de contar lo que le viniera en gana, que el valor de su literatura era más grande que el del dinero, que las travesuras y las traiciones le serían perdonadas. (Lindo, 2018e, p. 231)

La autora cree que si ha de separarse al artista de su obra, Capote merece el perdón de cualquier lector porque lo que ha permanecido es no sólo «su espíritu malicioso», que a su vez es uno de los rasgos que mayor atractivo suscitan de su biografía, sino su obra tanto por el empleo del lenguaje como por la compasión con la que trata a sus personajes:

Lo que escribió, en cambio, sigue brillando: la habilidad mágica con que utilizaba el lenguaje no ha perdido lustre, y aquello que pervive, lo que ha superado el paso del tiempo, no es esa malicia compulsiva que marcó su personalidad, sino un alma literaria que se muestra sensible hacia los humildes y sarcástica hacia quien lo tiene todo. (Lindo, 2018e, p. 232)

Sin embargo, Elvira Lindo sostiene que su éxito fue más vulgar de lo que él hubiera querido porque para la élite siempre fue el bufón. Truman Capote «jamás dejó de ser el bufón al que se castiga con extrema dureza si, ingenuamente confiado en su poder, se burla de los señores» (Lindo, 2018e, p. 232).

Regresando al retrato que Harper Lee hizo del niño Capote, Elvira Lindo cree que tras haber repasado toda la vida del escritor, ese retrato es aplicable para cualquier etapa de la vida de Capote porque ni siquiera su condición de homosexual supuso un cambio en su vida. Siempre fue igual que el niño que Lee describía en *Matar a un ruiseñor*:

Su voz femenina, agudísima, su pequeña estatura, la necesidad de ser escuchado en un mundo ajeno a su origen, hacen válida para cualquiera de sus etapas vitales la descripción que de él hizo Harper Lee en *Matar a un ruiseñor*: “Cuando nos contaba una vieja historia sus ojos azules brillaban y se oscurecían. Su risa era brusca y feliz. Se peinaba el pelo rubio, casi blanco, dejando un remolino en el centro de la frente. Nosotros nos acercábamos a él como a un Merlín de bolsillo, admirando esa mente en la que bullían planes excéntricos, extraños deseos y pintorescas fantasías”. (Lindo, 2018e, p. 233)

Por último, confiesa la debilidad que siente hacia las infancias de las personas a las que admira. Y se refugia en esa etapa de la vida de sus referentes porque en ese momento todos merecen ser perdonados: «Yo colecciono infancias, ese momento de la vida en el que cualquiera, desde el tierno de corazón hasta el que ha de convertirse en un repugnante asesino, tiene derecho al perdón» (Lindo, 2018e, p. 233). Al mismo tiempo, se siente identificada con que cualquier escritor haga de su infancia el territorio mítico que «le nutre la fantasía y le aviva la inteligencia» (Lindo, 2018e, p. 234). En esa etapa vital, está convencida de que el carácter del adulto toma forma «por todo el amor que recibimos, por los traumas acumulados o por las dos experiencias que a veces se dieron simultáneamente» (Lindo, 2018e, p. 234). Por eso ve algo en común en ellos, y es que durante la infancia todos encontraron en la imaginación su refugio, «un talento para soportar la adversidad y una voluntad innata de observar el mundo y explicárselo a sí mismo. Eso que cuando sean adultos será catalogado como sentido crítico» (Lindo, 2018e, p. 235).

6. Los duelos de Joan Didion

Phoebe Philo, la diseñadora de la firma parisina de moda Céline, eligió a la escritora estadounidense Joan Didion (1934) como imagen para la campaña primavera-verano del año 2015, un año en que los grandes nombres de la moda, como Dolce&Gabbana,

pusieron el foco en la belleza de las mujeres que habían superado los 70 años (Ramírez, 2015). Elvira Lindo escribe para *El País* el artículo «Joan, belleza y luto»²³³, publicado el 6 de junio de 2015, un artículo cuya motivación es la elección de Didion como imagen para la firma francesa. Ese artículo lo incluye en *30 maneras* y a este texto remitiremos en las siguientes páginas.

Abre su capítulo «Joan, belleza y luto» haciendo alusión a la novela de Norman Mailer *Los tipos duros no lloran*, para explicar cómo con el paso del tiempo la dureza atribuida a la masculinidad es una categorización anacrónica, que responde particularmente a estereotipos de género. Elvira Lindo no quiere adoptar un discurso teórico y por ello duda a la hora de nombrar el concepto *género* como constructo social y categoría de análisis, así que desarrolla su teoría por medio de ejemplos, como el hecho de que las mujeres rubias suelen ser objetualizadas, vistas como frías y malhumoradas:

El tiempo en el que *duro* podía ser un adjetivo halagador pasó, pero en absoluto nos hemos librado de los estereotipos que acompañan al sexo, o al género, dígame como se diga: a la rubia guapa se le sigue presuponiendo cierta flojera mental y provoca más interés que otra cosa. (Lindo, 2018f, p. 163)

Pero Lindo incidirá, especialmente, en los estereotipos que pesan sobre las mujeres que se dedican a oficios intelectuales. Según los dictámenes de la cultura machista éstas deben evitar la sensualidad y disimular su feminidad para ser tomadas en serio: «La mujer que vive su inteligencia o su talento debe hacer por borrar lo voluptuoso, lo sexy, lo femenino para que el interlocutor no se despiste o para que, sencillamente, la tomen en serio» (Lindo, 2018f, p. 163).

A esto se une la existencia de otro estereotipo que atribuye a la moral cristiana española, según el cual los escritores, pero sobre todo las escritoras, no deben ser hedonistas, no deben demostrar que disfrutan de la vida ni interesarse por la moda, ni hacer públicos sus gustos culinarios, sino que deben proyectar una imagen de austeridad que, realmente, distorsiona la variada imagen de la escritora o el escritor:

En España sumamos otros prejuicios de corte moralista, una lista de mandamientos no escritos pero de obligada obediencia: el escritor o la escritora no prodigarán en exceso su hedonismo; justificarán sus viajes como parte obligada del trabajo; el escritor o la escritora no hablarán jamás de segunda residencia; no mostrarán pasión por el vestir, tampoco por los buenos restaurantes que les gusta frecuentar; el escritor o la escritora deberán borrar los rasgos de sofisticación del relato de su vida hasta el punto de afirmar que sólo con patatas para cenar y un suelo para dormir podrían alcanzar la felicidad. (Lindo, 2018f, pp. 163-164)

Pone como ejemplo el caso de la escritora Joan Didion, que trabajó como modelo para la campaña de la marca francesa Céline, pero se detiene en puntualizar que Didion es además una escritora de dilatada y prestigiosa carrera: «Didion tiene ochenta años, y un gran prestigio como escritora de distintos géneros» (Lindo, 2018f, p. 164). Joan Didion rompió con esos prejuicios desde los inicios de su carrera, cuando en los años cincuenta trabajó como redactora de *Vogue*, algo que no jugó en su contra y se le reconoció su merecido prestigio literario: «Fue en los años cincuenta editora de *Vogue* y su relación con el mundo de la estética no le restó en absoluto seriedad en la consideración que se le tiene» (Lindo, 2018f, p. 164).

²³³ Puede consultarse el artículo en la web del periódico: https://elpais.com/elpais/2015/06/04/estilo/1433437248_860410.html

También cosechó un gran éxito desde mediados de los sesenta y finales de los ochenta, cuando Didion escribía crónicas y ensayos en los que reflejaba de manera crítica la sociedad norteamericana del momento: la cuestión de la inmigración, del exilio, la crítica política, el papel de los medios de comunicación en la contracultura, etc. Todo ello envuelto en el clima del denominado Nuevo Periodismo, cuyos exponentes son también Gay Talese, Tom Wolfe o Truman Capote. Esos textos de Didion fueron recogidos en *Los que sueñan el sueño dorado*²³⁴ (Martín Rodrigo, 2012).

Elvira Lindo (2018f, p. 164) se permite la licencia de describir a Didion físicamente en los siguientes términos: «no ha sido guapa, pero sí tremendamente atractiva». Y es que ese atractivo radicaba principalmente en el uso que Didion le daba a la moda y la importancia que para ella cobraba. La moda es algo que siempre ha estado vinculado a Didion y lo demuestra estudiando las fotografías que existen de la época en que, junto con su marido el escritor John Gregory Dunne, escribía guiones para Hollywood:

Sus fotos de joven guionista en Hollywood, cuando escribía a cuatro manos con su marido, el escritor John Gregory Dunne, la convirtieron sin pretenderlo en maestra de un estilo que ahora se denominaría *bohemian-chic*. (Lindo, 2018f, p. 164)

De esas fotografías extrae la figura de Didion como referente del estilo *bohemian-chic*²³⁵, aunque considera que esa etiqueta realmente es una «definición que resulta pobre para describir una personalidad bohemia, chic, elegante, frugal, discreta pero no puritana, y con una tendencia a disfrutar de la vida sin ocultarlo» (Lindo, 2018f, p. 164). En la campaña para Céline, Lindo describe a la octogenaria Didion como una anciana «de extrema delgadez, rostro arrugado, gesto melancólico y atractivo perenne», pero, especialmente, Didion en esas fotografías refleja el espíritu de «una mujer marcada por la pérdida» (Lindo, 2018f, pp. 164-165). Esta descripción física es importante para Elvira Lindo porque le permite vincularla, a modo de pretexto, con su obra. En concreto con sus libros autobiográficos:

El año del pensamiento mágico, que narra con detalle y hondura la muerte repentina de su marido en los mismos días en que su hija agonizaba en un hospital, y *Noches azules*, donde da cuenta de la corta vida de esa hija. (Lindo, 2018f, p. 165)

*El año del pensamiento mágico*²³⁶, galardonada con el National Book Award, es, principalmente, un libro sobre uno de los temas más tabús de los Estados Unidos, la muerte. Narra las desgracias que azotaron la vida de la escritora en diciembre de 2003. Didion, tras visitar a su hija Quintana, que se encontraba gravemente enferma, sumida en un coma en un hospital neoyorquino, encontró muerto a su marido de un ataque al corazón. El trauma fue tan grande que la escritora tardó cerca de diez años en iniciar la creación del libro. El título, como explica la crítica (Lago, 2006), encierra una expresión de la jerga antropológica y psiquiátrica, «el pensamiento mágico»²³⁷, que se refiere a una

²³⁴ Originalmente publicado en 2003 llegó a España de la mano de Literatura Random House y existe una edición reciente del año 2019 con traducción de Javier Calvo.

²³⁵ Portales de moda como *Lookiero* definen el estilo *boho* como «el resultado perfecto de una receta que contiene el nivel justo de cada ingrediente: romanticismo, comodidad y originalidad», cuyo resultado es «orgánico y natural pero de carácter salvaje»; comúnmente se asocia al mundo del arte, pues fue en París donde artistas y escritores imitaban la manera de vestir de los gitanos que migraban de la ciudad checa de Bohemia, sin embargo, se sostiene que este estilo acabó por difundirse en los años 70 del siglo XX por la popularidad e influencia del movimiento *hippie* (Lookiero, 2021).

²³⁶ Literatura Random House publicó en 2015 este libro con la traducción de Javier Calvo.

²³⁷ Recordemos que aludimos a él en el capítulo séptimo sobre *A corazón abierto*.

actitud mental que nos hace sentirnos convencidos de que nosotros mismos tenemos poderes necesarios para determinar el discurrir de los acontecimientos de una vida» (Lago, 2006).

*Noches azules*²³⁸ explica la muerte de Quintana el 26 de agosto de 2005, justo cuando Didion se encontraba en la etapa de promoción de una de sus obras. Previamente, Quintana consiguió salir del coma en el que estaba sumida cuando su padre murió y pudo acudir al entierro. Sin embargo, poco después, una embolia pulmonar acabaría con su vida a la edad de 39 años (Lago, 2006 y Martín Rodrigo, 2012). La vida de Joan Didion, desde su infancia en Sacramento (California), sus inicios como periodista en la década de los sesenta en Nueva York, hasta el diálogo sobre sus libros desde *Run River* (1963) hasta *Noches azules* (2011) puede disfrutarse, siguiendo el testimonio de la propia escritora, en el documental *Joan Didion: el centro cederá*, que se encuentra en la plataforma Netflix y fue dirigido por el sobrino de la escritora, Griffin Dunne, escritor y cineasta (Fernández-Santos, 2017 y Martín Rodrigo, 2017).

Sobre *El año del pensamiento mágico* y *Noches azules*, Elvira Lindo explica que causaron gran admiración entre la crítica porque la maestría de Didion rozaba la excelencia por el detallado matiz descriptivo de su propia realidad, superior incluso al magisterio con que había retratado la realidad norteamericana durante su época como cronista a la que nos hemos referido:

La maestría con que había contado cómo es la vida americana se volvió excelencia a la hora de narrar la suya propia, que cambió en un instante, en ese momento en que iba a llevar la cena a la mesa y vio a su marido en el suelo, agonizando. (Lindo, 2018f, p. 165)

Este repaso es prueba irrefutable de que la preocupación estética de una escritora no está reñida con su intelectualidad; son, en suma, dos manifestaciones de su elegancia. Como sostiene María Luisa Funes (2015) en un artículo para *ABC*, la propia Joan Didion insiste en que la moda es un campo de gran importancia intelectual y sociológica, y prueba de ello son escritores como Mallarmé, Oscar Wilde, Sarah Bernhardt, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Silvia Plath o Françoise Sagan, quienes «versaron en sus escritos mil facetas sobre el vestir». Por ello, Elvira Lindo sentencia que «su elegancia no depende de la ropa que lleva», ya que eso «es algo que amana del alma de una escritora de carácter difícil, que impone a quien la mira, al contrario de lo que hoy se estila, distancia y respeto» (Lindo, 2018f, p. 165).

Finalmente, sostiene que, del mismo modo, tampoco está reñido su prestigio literario con el disfrute de la vida, y eso queda reflejado en los libros autobiográficos. Pese a que en la obra de Didion la muerte es un tema central, Lindo pone el foco también en el relato de la escritora sobre la felicidad vivida junto a su marido. En esta cita final Elvira Lindo constata que, en efecto, Joan Didion ha desmontado el pesado estereotipo sobre la austeridad de los escritores y el rechazo a la frivolidad de la moda:

Al margen de la presencia de la muerte, que atraviesa todas las páginas de estos dos asombrosos libros, está el relato de cuánto disfrutó con su marido: el vino, la comida, los viajes, los baños en un mar salvaje, los restaurantes californianos, los neoyorquinos, todo ello nombrado con precisión y celebrado sin recato. Si a la muerte le precede una buena vida en común la pérdida es aún más insoportable. ¿Y qué hay de malo en contar una buena vida? (Lindo, 2018f, p. 165)

²³⁸ Al igual que *El año del pensamiento mágico*, fue publicado con traducción de Javier Calvo en Literatura Random House en 2012, aunque cuenta con una edición actual de 2021.

7. Joyce Maynard alza su voz

El 5 de septiembre de 2018, la escritora estadounidense Joyce Maynard (1953) publicó en *The New York Times* un artículo titulado «Was She J. D. Salinger Predator or His Prey?» en el que exponía cómo en ese mismo periódico, cuando ella publicó sus memorias en las que retrataba a J. D. Salinger como un depredador sexual, pusieron el punto de mira sobre ella misma, a quien llegaron incluso a calificar como víctima

ria. Pero en el año del #MeToo, la consideración hacia Maynard debería cambiar. Pocos días después, el 9 de septiembre del mismo año, Elvira Lindo reaccionaba a ese artículo en *El País*, al que tituló «Cambie de opinión, hombre»²³⁹, un texto que vuelca en 30 maneras aunque profundiza en algunos aspectos. Ese artículo pasó a convertirse en el capítulo «El genio y sus musas» que a continuación estudiaremos.

Inicia el texto, dedicado a la escritora Joyce Maynard y, de manera transversal, a J. D. Salinger, reflexionando sobre la vulnerabilidad de las chicas jóvenes ante algunas actitudes despiadadas de hombres maduros que únicamente las coaccionan para conseguir un intercambio sexual. Por ello, Lindo asegura que las jóvenes son más proclives a fantasear con que un autor al que admiran acabará fijándose en ellas:

Sí, las chicas éramos más proclives a la ensoñación romántica con posibilidad de entrega total a nuestros ídolos literarios. [...] las contadas estudiantes de instituto que padecíamos la enfermedad de la literatura nos habríamos rendido al primer amor que se hubiera presentado en carne mortal. Qué peligro. (Lindo, 2018g, p. 197).

Sostiene que en algunas juventudes femeninas la vulnerabilidad está muy presente. Por ello cree que existen chicas que se fijan en el prototípico muchacho chulesco, y otras en los poetas a quienes admiran: «Las había que soñaban con aquellos alumnos del Colegio de Obras Públicas que exudaban salud y chulería, y las había que leían. Estas últimas hubieran sido capaces de entregar su juventud a los cuidados de un poeta tísico» (Lindo, 2018g, p. 198). Ella no se sentía incluida en ninguno de esos grupos, ya que nunca se ha «inclinado por eso que se suele llamar “un tipo de hombre”», y cuenta con humor cómo el cabecero de su cama pasó de tener la estatuilla del Niño Jesús a un póster del nadador Mark Spitz porque el espíritu lánguido y vanidoso de los escritores no le suscitaba ningún tipo de interés:

Una vez descolgué al Niño Jesús del cabecero de mi cama fue Mark Spitz, el nadador que ganó siete medallas de oro en los Juegos Olímpicos del 72, el que ocupó su lugar. Y es que la languidez o la pesadez de la pose literaria siempre ha acabado por aburrirme. (Lindo, 2018g, p. 198)

Continuando con este preámbulo testimonial, según Elvira Lindo su instituto, Isabel la Católica, que, cuando estudiaba ella, era esencialmente femenino, no quedaba muy lejos del Café Gijón de Madrid, un rincón literario en el que se reunían los escritores más aclamados, en su gran mayoría varones. Sin embargo, Elvira Lindo matiza las verdaderas intenciones que tenían estos hombres, que querían seducir a las jóvenes, aunque su carácter algo «haragán» les llevara a no salir a buscarlas. El entorno en que se encontraba su instituto era, tal como lo define la escritora, un edén anhelado por estos varones que fantaseaban con seducir a muchachas jóvenes:

Mi instituto no pillaba muy lejos del Café Gijón, de tal forma que si todos aquellos escritores del bando rijoso que calentaban los asientos aterciopelados esperando seducir a las

²³⁹ Véase el artículo de Lindo en este enlace https://elpais.com/elpais/2018/09/07/opinion/1536341546_300638.html

pocas muchachas jóvenes que se atrevían a entrar no hubieran sido tan haraganes, habrían emprendido el camino del Paseo del Prado, subido la Cuesta de Moyano y luego tomado otro senderillo más empinado que conduce al Observatorio Astronómico de Madrid. Porque allí, detrás del observatorio, medio escondido, dentro del propio parque del Retiro, como si fuera el edén anhelado por cualquier mente que sueña con Lolitas, se escondía el instituto (entonces femenino) Isabel la Católica. (Lindo, 2018g, p. 197)

En efecto, los escritores del Café Gijón gozaban de una mayor comodidad y esperaban que fueran realmente aquellas muchachas jóvenes quienes acudieran a encontrarlos. Por tanto, el instituto femenino sólo era rondado «por unos pajilleros patéticos que huían atemorizados de las burlas de las muchachas o por algún novio formal» (Lindo, 2018g, p. 198).

Un caso paradigmático es el de Joyce Maynard y J. D. Salinger. En primer lugar, Lindo realiza un retrato del escritor estadounidense. Cuenta que Salinger, a raíz de la publicación del artículo con el que Maynard se dio a conocer en *The New York Times* en el año 72, en el que realizaba un preciso retrato de su generación, contactó con la joven, que entonces era estudiante universitaria.

Aquel artículo, escrito cuando contaba con dieciocho años, fue celebradísimo por su polémico contenido y obtuvo numerosas réplicas y cartas. Entre ellas constaba la de J. D. Salinger, quien «en un tono amable la felicitaba por su estilo y la animaba a seguir en esa línea» (Punti, 2000). Se titulaba «An 18-Year-Old Looks Back On Life» y fue publicado en la primera página del periódico el 23 de abril de 1972.

Señala Elvira Lindo que, *a priori*, Salinger podría ser descrito como un varón de 53 años con una personalidad muy similar a la de su personaje Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno*²⁴⁰, por lo que se creó una suerte de mitomanía en torno al escritor. Los lectores veían en Salinger a un hombre que podría representar «una especie de santo en un retiro espiritual al que había que respetar» (Lindo, 2018g, p. 198). Sin embargo, a partir del relato de Maynard años después veremos a un Salinger embaucador, que le prometía a la joven un futuro juntos entregados a la literatura, libres de cualquier ambición material. Maynard descubre que no sólo es un embaucador, sino también un misántropo: «Ella soñaba con un Holden Caulfield pero se encontró con un misántropo de cincuenta y tres años» (Lindo, 2018g, p. 200). Los rasgos de la verdadera personalidad de Salinger eran los de un adoctrinador, un hombre injusto, que trataba a las mujeres de manera desigual, arrogante por haberle reprochado a Maynard no haber estado a la altura de sus expectativas y que incluso la chantajeó para que guardara silencio y su imagen no se viese dañada.

Maynard decidió contar su experiencia con Salinger cuando su hija cumple la mayoría de edad. Por eso, la escritora quiso hacer pública la historia de superioridad de Salinger sobre ella para advertir a las jóvenes del peligro que suponen este tipo de hombres embaucadores en una situación de poder. Lo cuenta en *At Home In The World*, publicado en español como *Mi verdad* en el año 2000, a través de la editorial barcelonesa Circe, y lo describe como un hombre manipulador y sórdido.

Elvira Lindo recoge la tradición de los biógrafos de Salinger, Salerno y Shields, y rebate sus tesis sobre el porqué del comportamiento de Salinger hacia las mujeres. El escritor captaba a chicas puras e inocentes supuestamente por el odio que sentía hacia el mundo de los adultos como consecuencia de un trauma que arrastraba tras la Segunda Guerra Mundial:

²⁴⁰ Puede consultarse la edición en español que publicó Alianza en 2010 con traducción de Carmen Criado.

La tesis de los autores de la biografía, Salerno y Shields, abunda en la idea de que el trauma de la Segunda Guerra Mundial llevó al autor a detestar el universo degradado de los adultos y a buscar sin descanso la pureza. (Lindo, 2018g, p. 201)

Por ello se obsesionó con la pureza y sólo la encontraba en las chicas jóvenes, porque ellas representaban la virginidad y lo intocado, temas al mismo tiempo muy sobresalientes en su obra. Sin embargo, para Elvira Lindo no es justificación alguna para que cuando saciaba sus caprichos más primarios y veía en las jóvenes cualquier indicio de madurez acabara abandonándolas:

[...] la pureza se encontraba, para Salinger, en chicas de catorce a dieciocho años. Y el interés que sentía por ellas se marchitaba tan pronto como la voluptuosidad fugaz de una flor. Una vez que el autor se saciaba y apreciaba las primeras señales de madurez o corrupción, cortaba cualquier vínculo con las ninfas. (Lindo, 2018g, p. 201)

Por otro lado, realiza también un retrato de Joyce Maynard. A nivel físico la describe a partir de la foto que aparecía de la joven escritora en su aparición en el año 72, cuando publicó su primer artículo en *The New York Times*. Observa en ella los rasgos de una mujer de «cara simpática, sin un toque de maquillaje, y ese tipo de melena despeinada de quien ha sido sorprendida en un descanso entre clases» (Lindo, 2018g, p. 199). En un nivel más psicológico, la reseñista se identifica con la joven Maynard por su carácter impaciente y el deseo furioso de vivir una aventura amorosa, lo cual no contradice que al mismo tiempo fuese una estudiante prodigiosa con gran soltura para la escritura, soñadora y aventurera: «Joyce Maynard era una de aquellas chicas impacientes por vivir una aventura amorosa que la elevara por encima de las que se viven en los pasillos escolares o en los parques de barrio. Era como yo» (Lindo, 2018g, p. 198).

Cree que la joven Maynard fue algo inconsciente al tomar la decisión de irse a vivir con Salinger y cortar todo tipo de relación con su familia. Sin embargo, en su madurez, observa en ella un cambio de perspectiva en la forma en que contempla la relación que mantuvo con Salinger, marcada por «una suerte de adoctrinamiento» que desembocó, evidentemente, en un trato «injusto, denigratorio, desigual» (Lindo, 2018g, p. 200). Como decíamos, Maynard vuelve a sus recuerdos cuando su hija cumplió los dieciocho años, la edad en la que ella se dejó embaucar por Salinger. La escritora releó las cartas que el escritor le había mandado y lo reflejó en su obra. Esa mirada madura le hizo descubrir cómo se produce un abuso de poder entre una joven vulnerable y un adulto curtido por la experiencia y sin escrúpulos: «La mirada de mujer madura de Maynard le hizo contemplar su oscura aventura con Salinger con aprensión, consciente de lo fácil que le resulta a un adulto manipulador y sin escrúpulos convertir a una persona sin madurar en su presa» (Lindo, 2018g, pp. 201-202). La propia escritora confesaba en sus memorias que «había vivido una experiencia de violación y abuso», lo cual le hizo pensar que, en efecto, «la víctima de semejante experiencia no tenía por qué mantener el secreto» (Punti, 2000).

Pese a que en Estados Unidos la literatura confesional tiene muchos adeptos, la obra de Maynard se recibió con ira por parte de la crítica y la denigraron sosteniendo que el relato de Maynard brotaba del despecho y se cambió el foco hacia ella en lugar de enjuiciar a Salinger. Elvira Lindo constata que el desvelo de las confesiones de índole sexual perjudica, sobre todo, a las mujeres:

Las reacciones de los críticos en un país donde, por otra parte, abunda la literatura confesional fue sorprendentemente iracunda. De su libro escribieron que se trataba de una «confesión sórdida de alcoba» y a ella la tacharon de acosadora, exhibicionista, sangui-

juela, depredadora. ¡Depredadora! Esto ocurría en 1998, en una época en que las confesiones de índole sexual sólo perjudicaban a las mujeres, mientras que los escritores varones salían casi diría victoriosos de sus hazañas eróticas. (Lindo, 2018g, p. 202)

Sin ir más lejos, las memorias de Maynard se tradujeron al español en el año 2000, bajo el sello de la editorial Circe. Y en una reseña para la *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, Andrés Ibáñez decía que Maynard empleaba la «saña» para describir al célebre autor y ofrecía un testimonio «vengativo», convirtiendo así al ilustre escritor en un «chiflado obsesionado con la alimentación natural, aficionado a programas de televisión idiotas y mal amante» (Ibáñez, 2000, p. 34).

En la actualidad, Lindo observa con alegría que la voz de las mujeres se ha unido para denunciar con mayor ahínco las relaciones abusivas o desiguales. Sin embargo, aún sigue habiendo reacciones masculinas que deslegitiman el testimonio de las mujeres:

Tanta resistencia muestran a esta transformación o revolución que aspira a convertirnos en iguales que se diría que consideran, equivocados, que se les arrebató algo de su sacrosanta masculinidad, pues deben de considerar que sólo se goza de la masculinidad cuando se ejerce el poder sobre las mujeres sin tener en cuenta su voluntad o criterio. (Lindo, 2018g, p. 202)

Relaciona esto con la fragilidad de la masculinidad, que al parecer sólo puede erigirse intacta si se trata a las mujeres de manera desigual. Lindo cuenta cómo Maynard recibió ataques machistas, boicotearon una conferencia que iba a impartir y algunas mujeres juzgaron a Maynard por relatar la experiencia sexual femenina y la tacharon de promiscua.

Las mujeres no se quedaron atrás en sus juicios sobre ella. Una reseñista aludía a una escena del libro en la que la autora cuenta cómo fue forzada a practicar sexo oral, escribiendo: «esa boca siempre tan activa de Maynard». Es curioso como algunas mujeres han despreciado con frecuencia los asuntos referidos a la naturaleza femenina, como si, al infravalorarlos, se sumaran al equipo ganador. (Lindo, 2018g, p. 203). En este punto, Elvira Lindo confiesa una anécdota similar que vivió tras la publicación de *Una palabra tuya*, cuando se criticó que los asuntos referidos al cuerpo de las mujeres tuvieran cabida en la literatura:

Perdonadme este inciso personal, pero recuerdo, no sin rabia, aquella mujer que en una reseña de mi novela *Una palabra tuya* definió una escena en la que se cuenta la ausencia de menstruación de uno de los personajes, Milagros, como «una campaña gratuita para la marca de Evax». Obviaba que ese detalle era fundamental en el trastorno físico/psicológico que padecía la muchacha y del cual yo tenía nociones muy precisas y verdaderas. Imagino que para la experta literaria ciertos asuntos concernientes a la fisiología femenina debían permanecer fuera de la literatura. (Lindo, 2018g, p. 203).

Considera que Maynard es un ejemplo precoz del #MeToo, sobre todo porque a raíz de su publicación se generó un sentimiento de comunidad, pues muchas mujeres alzaron la voz para contar experiencias similares que vivieron con Salinger. Con todo, Lindo reivindica que la historia de Maynard sea reconocida porque fue víctima al haberse vuelto en su contra la valentía que tuvo al contar su experiencia:

Hoy, Maynard, a la luz de esta nueva ola del movimiento feminista, sólo pide ser juzgada o al menos escuchada con la misma consideración que se les ha prestado a estas otras mujeres que han esperado un momento propicio, de reivindicación colectiva, en el que confesar una experiencia de abuso sexual y de poder para que no se les volviera en contra, como así le sucedió a ella. (Lindo, 2018g, p. 204)

8. La soledad neoyorquina de Olivia Laing

El sentimiento de soledad en una ciudad como Nueva York es algo que Elvira Lindo conoce muy bien. Casualmente cayó en sus manos el ensayo *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo*²⁴¹ de la escritora británica Olivia Laing (1977), y a él le dedica en *El País* su artículo «De mis soledades vengo»²⁴², del 15 de septiembre de 2017. Este texto fue incluido en 2018 en *30 maneras* a modo de semblanza de la autora. Nos regiremos por esta edición.

A través de un desdoblamiento de la voz narrativa, pues se define en tercera persona como cronista inflexible, simplifica sus años neoyorquinos en la voluntad que perseguía por desmontar el malentendido que hay en torno a la ciudad de Nueva York y sobre la primera imagen que los lectores construyeron de ella misma:

Hay, con respecto a Nueva York, un malentendido que resulta ya casi imposible aclarar. Pero esta cronista, que es tozuda, lo intenta, como intenta, infructuosamente, cambiar la imagen que de ella se hicieron los lectores en un primer vistazo. (Lindo, 2018h, p. 221)

Lindo hace esto porque es consciente de lo fácil que es caer en tópicos cuando hablamos tanto de personas como de lugares. En lo que a Nueva York se refiere, pesa sobre esta ciudad la imagen de un lugar donde todos los sueños se cumplen. Desde su experiencia como cronista de Nueva York verifica que el tema de los tópicos se aplicaba tanto a lo que escribía sobre la ciudad como a la imagen que los lectores construían sobre sí misma. En cuanto a Nueva York, los lectores esperaban que Elvira Lindo perpetuara la imagen de esta ciudad como la tierra de los sueños: «Cuando yo escribía crónicas desde Nueva York había quien deseaba que perpetuara el ensueño en mis relatos para que la ciudad continuara siendo la tierra prometida» (Lindo, 2018h, p. 221). En cuanto a la propia Elvira Lindo, algunos lectores la tachaban de esnob por vivir en Nueva York y escribir sobre lo que veía: «[...] pero también contaba con aquellos que, desde un punto de vista resentido o mezquino, veían en el simple hecho de que viviera allí y escribiera sobre aquello una voluntad de esnobismo» (Lindo, 2018h, p. 221).

Sin embargo, la escritora confiesa haber aprendido a no tratar de rebatir esos rumores infundados porque ella sabe que siempre fue todo lo contrario; se define a sí misma como una niña zascandila y reconoce que sus años neoyorquinos si estuvieron marcados por un sentimiento fue el de la soledad:

Diría que incluso me produce cierto placer pensar que aquellos que daban por supuesto que una zascandila como yo en aquella ciudad sólo podía llevar una existencia de lujo me estaban imaginando más feliz de lo que era y menos sola de lo que realmente estaba. (Lindo, 2018h, pp. 221-222)

Por tanto, como fruto de sus años en la ciudad estadounidense, define Nueva York como una ciudad que está llena de almas solitarias, algo que para los turistas es prácticamente imperceptible. La ciudad de las estrellas es, realmente, «el hábitat perfecto para almas solitarias y es soledad lo que se experimenta la mayor parte del tiempo, la música

²⁴¹ Este ensayo fue traducido al español por Catalina Martínez Muñoz y publicado en la editorial madrileña Capitán Swing en 2016.

²⁴² El artículo publicado en *El País* puede consultarse en esta dirección https://elpais.com/cultura/2017/09/15/actualidad/1505495531_778613.html

de fondo que acompaña tus pasos» (Lindo, 2018h, p. 222). Describe las relaciones interpersonales como destellos fugaces incapaces de permanecer en el espacio y en el tiempo porque la vida de la propia ciudad lo imposibilita, lo cual hace que los neoyorquinos abraquen su soledad. En Nueva York «hay demasiada movilidad en la población, los negocios aguantan poco en un mismo emplazamiento, los dependientes o los camareros duran poco detrás de un mismo mostrador, con lo cual el concepto de cliente fijo, o de *regular*, pierde su sentido» (Lindo, 2018h, p. 222).

Como vemos, una idea totalmente opuesta a la que se tiene en España sobre la vida en la gran ciudad americana. Por ello le parece irónico que «al otro lado del océano te imaginen socializando sin descanso en ambientes culturales», visión a la que contribuyó el escritor Truman Capote, aunque sus lectores de este lado del océano sepan que él mismo acabó siendo «víctima de la peor de las soledades, la que queda en el ánimo después de una fiesta» (Lindo, 2018h, p. 222).

Gracias a la empatía que establece con el ensayo de Olivia Laing, *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo* (2016), Lindo reflexiona sobre la soledad, reseña la obra y retrata a la autora. Olivia Laing es periodista de *The Observer* y en su ensayo indaga en la intimidad de artistas como Edward Hooper o Warhol, empatizando con estos creadores que «sobrevivieron en Manhattan a una sociedad que, básicamente, hubiera preferido que no existieran» (Zabalbeascoa, 2017). Jesús Ángel Sánchez Rivera (2018), explica en su reseña que *La ciudad solitaria* trata, fundamentalmente, «de cómo habitamos en el presente las ciudades, convertidas en espacios de soledades arracimadas que interactúan fugazmente, cortocircuitan o se abisman hasta la tragedia» (Sánchez Rivera, 2018, p. 151).

De Laing destaca dos cualidades: la «valentía» y el «desgarro» al narrar una crónica de sus años de soledad en Nueva York tras una ruptura amorosa, y valora que Olivia Laing no se quedara estancada en su pena y que, aunque fuera diez años después de aquella experiencia, decidiera reflexionar sobre un sentimiento que, para Lindo, es similar a una enfermedad:

Laing quiso reflexionar, acariciar el trauma que había dejado en ella dicha experiencia, y se entregó a la tarea de escribir un ensayo que cuenta algo de lo que solemos avergonzarnos: ese momento crítico de la vida en que nos parece que la soledad que arrastramos fuera como una enfermedad que el prójimo advirtiera y que rechazara nuestro contacto para evitar el contagio. (Lindo, 2018h, pp. 222-223)

No sólo reseña el arrojito de Laing, sino que además la define como una escritora brillante que en lugar de dejar que el olvido se hiciera cargo de esos recuerdos dolorosos, materializó en su ensayo ese sentimiento del que se suele hablar de manera abstracta y, por medio del relato de la experiencia personal, podemos ver que ese dolor emocional puede llegar a manifestarse de manera física: «La autora cuenta que perdió hasta su capacidad verbal para comunicarse a diario» (Lindo, 2018h, p. 223).

Su tabla de salvación fue la literatura. En concreto la indagación en las vidas de otros artistas solitarios, cuyas historias se convirtieron en la base de este ensayo. Por esta razón, sostiene que la obra cumple además con otro cometido: acercar al lector a la vida de estos artistas para hacerle comprender mejor sus obras, «a los padecimientos de artistas solitarios o de difícil encaje social, como Edward Hopper, Andy Warhol, Basquiat y el fotógrafo Wojnarowicz, entre otros» (Lindo, 2018h, p. 223). Rescata, especialmente, el caso del pintor Hopper, al que define como «paradigmático», pues suscribe la teoría que Laing esboza sobre él en el ensayo:

El caso de Hopper es paradigmático porque Laing esboza la teoría de que el pintor no tenía la menor pretensión de convertirse en el artista de la soledad, como así ha quedado

descrito en la historia de la pintura, sino convertir escenas que le resultaban visualmente atractivas en el espejo en el que se reflejara su propio carácter. (Lindo, 2018h, p. 224)

Según la escritora británica, el pintor no buscó intencionadamente ser el representante pictórico de la soledad, sino que su fin era retratar aquellos escenarios que visualmente le resultaran placenteros y fueran capaces de reflejar su carácter. Es gracias a esta teoría que Elvira Lindo describe a Hopper ²⁴³ como un pintor «huidizo, huraño, poco comunicativo, uno de tantos hombres burbuja que pasean por la ciudad tratando de no rozarse con los otros de la misma forma extraña en que no interactúan los personajes de sus cuadros» (Lindo, 2018h, p. 224).

Por último, suscribe la reflexión de Laing que, según la escritora madrileña, es la más aguda del ensayo por su atino y por las vías de investigación que abre:

Es difícil hablar de lo solo que se ha estado. A quien ha sufrido este mal le queda siempre la duda íntima de si aquel aislamiento brutal fue merecido, si el castigo fue la respuesta a una tara innata que no supimos ocultar, si la soledad no es al fin una pena que nos gana a pulso. (Lindo, 2018h, p. 224)

Laing habla en todo momento de la soledad no buscada, y el dolor que produce ese sentimiento es tan agudo que ni siquiera quienes lo padecen son capaces de contárselo a sus terapeutas, por lo que es difícil abordar desde el punto de vista de la psicología clínica este mal tan común que entra en conflicto con la naturaleza humana gregaria y tendente a las relaciones: «La soledad no buscada es sin duda un hondo fracaso para todos aquellos seres, incluidos los humanos, que estamos diseñados para agruparnos» (Lindo, 2018h, p. 224)

Por todo ello, Elvira Lindo (2018h, p. 224) sostiene que el gran valor de este ensayo reside en que ayuda a liberar del tabú a la soledad y en que demostrará a los lectores que incluso cuando más solos e incomprensidos se sienten, hay quien le acompaña: «Leer sobre este mal que en algún momento de la vida casi todos vamos a padecer ayuda a liberarlo del tabú. Compartiendo soledades se reduce el infierno»

²⁴³ Tres años antes, en *Noches sin dormir*, ya mencionaba esta cualidad de la obra de Hopper, como vimos en el capítulo segundo.

Grandes autoras de relato breve

1. Referente fundamental del cuento canadiense, Alice Munro

La editorial barcelonesa Lumen editó en 2010 una colección de cuentos titulada *Demasiada felicidad*, una obra de la escritora canadiense Alice Munro (1931), que tradujo al español Flora Casas. A finales de año, el 3 de diciembre, Elvira Lindo escribió en *Babelia* una reseña encabezada por el título «La vida secreta de Alice Munro»²⁴⁴, el mismo texto que ocho años después incluiría en sus *30 maneras*. En este homenaje a Munro, Elvira Lindo traza un retrato sobre la escritora atendiendo, en primer lugar, al tratamiento condescendiente con que se recogió su primera aparición en prensa para, a continuación, reivindicar el lugar que merece en la tradición literaria del realismo canadiense. Realizará un breve recorrido por su vida, donde cobra una gran importancia sus raíces morales y su condición de madre y escritora, lo cual hará que sea catalogada como una escritora dual, con una doble vida. Finalmente, Elvira Lindo reseñará *Demasiada felicidad*, la colección de cuentos en la que, como colofón, incluye una breve novela al estilo ruso, herencia chejoviana.

La primera aparición pública de Alice Munro fue en 1961 en una entrevista para *Vancouver Sun* a cargo de Moira Farrow, quien tituló el encuentro «Housewife Finds Time to Write Short Stories». Elvira Lindo observa las dos caras de la moneda de esta entrevista. Por un lado, si aparecía en prensa era porque ya empezaba a ser reconocida, pero por otro lado fue tratada con condescendencia y machismo por parte de la crítica literaria:

Aunque el simple hecho de que le dedicaran un espacio en la prensa muestra que comenzaba a ser reconocida como escritora de gran talento, el titular que encabezaba el reportaje delataba una clara condescendencia: «Ama de casa encuentra tiempo para escribir relatos». (Lindo, 2018a, p. 125)

Elvira Lindo reseña la obra de su hija Sheila Munro, *Lives of Mothers and Daughters. Growing up with Alice Munro*, del año 2001, en la que se retrata el proceso creativo de Munro con verdadera justicia: el cuarto de la lavandería en el que escribe, lo convierte en la habitación propia woolfiana: «Esa habitación propia que Virginia Woolf estableció como primordial para que una mujer accediera a una vida plena estaba situada en el caso de Munro en el cuarto de la ropa sucia» (Lindo, 2018a, p. 125). Considera que el magisterio literario de Munro es tan poderoso que hace de ella madre del género del relato corto en Canadá. De este modo, Munro «despliega una especie de maternidad no deseada pero

²⁴⁴ La reseña se encuentra disponible en este enlace https://elpais.com/diario/2010/12/04/babelia/1291425165_850215.html

ineludible sobre todos los escritores canadienses» (Lindo, 2018a, p. 126). La profesora María Jesús Hernández Lerena es, en España, la principal especialista en la obra de Munro. Prueba de ello fue su tesis doctoral, defendida en la Universidad de La Rioja, que en 2011 fue publicada bajo el título de *Exploración de un género literario: Los relatos breves de Alice Munro*, en la que estudia la producción cuentística de Munro entre los años 1968 y 1994 para demostrar que, en efecto, es una de las principales figuras que intervinieron en el resurgimiento del relato corto canadiense.

Como explica Hernández Lerena (2011), a modo de contextualización, el relato corto en Canadá se caracteriza, en primer lugar, por la presencia tan extraordinaria de mujeres y su papel tan relevante en el resurgimiento de la literatura canadiense desde la década de los cincuenta. En segundo lugar, las autoras de este género poseen una tendencia hacia el realismo mágico, el humor o los juegos literarios. El papel tan preponderante de las mujeres cultivadoras del género se explica teniendo en cuenta cómo la búsqueda de una identidad femenina está fuertemente ligada con la búsqueda de la identidad canadiense. Existe un paralelismo entre la situación histórica de las mujeres y la posición de Canadá como nación según Hernández:

[...] la problemática relación de las mujeres con las tradiciones patriarcales de poder y autoridad tiene una gran afinidad con la actitud de Canadá hacia el imperialismo cultural de los Estados Unidos y su ambivalencia hacia una herencia europea. (Hernández Lerena, 2011, pp. 37-38)

Desde los años setenta se han ido publicando en Canadá antologías de relato corto que pueden dividirse en dos tipos. El primero responde a una antología de tipo representativo, donde los editores presentaban los logros de los escritores más aclamados y elaboraban un estudio en el que los situaban en una tradición literaria canadiense concreta. El segundo tipo, las antologías experimentales, potenciaban el carácter innovador de las creaciones. Y, precisamente, los relatos de Alice Munro aparecían en ambos tipos. Así, junto con escritoras como Margaret Atwood, W. D. Valgardson, Alistair MacLeod, Clark Blaise o Mavis Gallant, Munro figuraba en estas colecciones de relatos representativas del denominado realismo modernista. Esta tendencia literaria fue definida por George Woodcock como un tipo de realismo que encierra una expresión lírica muy próxima a los primeros años del modernismo. Y Alice Munro aportó a esta corriente un carácter semi-autobiográfico muy significativo (Hernández Lerena, 2011, p. 35).

Los cuentos de Alice Munro están caracterizados por una atención al detalle, siempre significativo y revelador para el devenir de la historia. Se detiene, especialmente, en aquellos aspectos que forman parte del mundo cotidiano de la familia y el ambiente doméstico. Siguen, como apuntará Elvira Lindo, la tradición chejoviana (Carbajosa, 2010). Alice Munro es conocida en su país como una escritora heredera de Chéjov, incluso se la sitúa al mismo nivel que él: «Bautizada en su país como “nuestra Chéjov”, Alice Munro cimentó las bases del realismo moderno canadiense, que en el país vecino, Estados Unidos, había hecho acto de presencia mucho antes» (Lindo, 2018a, p. 126). La crítica ha apostillado que esta comparación, además de acertada, es útil para destacar otra de las características de la prosa de Munro: la escritura sin exhibicionismo de un énfasis retórico y pomposidad prosaica. Su principal preocupación en el proceso creativo es ser precisa a nivel verbal (Carbajosa, 2010).

Por todos estos motivos, Elvira Lindo también la eleva a la categoría de madre del realismo moderno en Canadá, pues ha dado reconocimiento a las vidas rurales invisibles de Canadá a través de sus historias de penurias y atrasos basadas en su infancia en una

zona rural de la provincia de Ontario. En sus relatos se ofrece «un espejeo que agranda la vida antes ignorada de las personas humildes de este país» (Lindo, 2018a, p. 126).

Explica que Munro posee habilidad para ahondar en el alma humana, por eso más que individuos fascinantes crea personajes anónimos sin necesidad de ser embellecidos que reflejan la vida de la gente. Los personajes del universo literario de Alice Munro son un fiel reflejo de la gente que conoció durante su infancia en el entorno rural, son esas personas quienes

[...] pueblan el mundo imaginario de Munro, los que ella mejor conoce, la gente de pueblo entre la que se creio, a la que deseó abandonar y casi traicionar, soñando desde adolescente con poner tierra por medio para estudiar en la universidad, y con los que desde su literatura ha sido compasiva, comprensiva, fiel. (Lindo, 2018a, p. 126)

Es ésta una apreciación acertada de la autora que podemos apoyar en las palabras de Hernández Lerena (2011), que explica manifiestamente cómo este marcado matiz realista ha sido recibido por algunos sectores de la crítica literaria:

[...] la supuesta proximidad entre sus relatos y sus experiencias han desfavorecido a Munro ocasionalmente ante la crítica, que clasifica su obra como mimética, como un ejemplo más de la tradición realista canadiense que trata de personajes atrapados en el restringido mundo de una comunidad aislada (Hernández Lerena, 2011, p. 46)

Además, como apunta Hernández Lerena (2011 y 2013, p. 61), estos relatos de Munro no abarcan la historia canadiense, sino la vida doméstica y amorosa de «mujeres normales y en sus estrategias para sobrellevar las emociones que les provocan quienes las rodean». Y es que las autoras del relato breve canadiense comparten el retrato de la vida de niñas y mujeres de los años cincuenta y ochenta, que exploran la manera de poder sobrevivir, pero no son construidas asimilando la figura heroica del varón, «sino que son narraciones sobre vidas privadas sin acontecimientos notables. El heroísmo se redefine en estas obras, ya que se componen de aventuras interiores invisibles a otras personas» (Hernández Lerena, 2011, p. 38).

Elvira Lindo se vale de esta apreciación acerca del componente semi-autobiográfico de los relatos de Munro para detenerse a continuación en la infancia de la escritora. Señala, en primer lugar, la escuela moral de la escritora, nacida el 10 de julio de 1931 en Wingham (Ontario). Para ello, parte de la importancia que poseen sus raíces religiosas, de tendencia presbiteriana. En este modelo educacional, la exhibición del dinero y los bienes materiales son vistos como un pecado de vanidad, y eso Munro lo interiorizó desde muy pequeña: «[...] en estas familias de pioneros de origen escocés el trabajo era un fin en sí mismo y mostrar un excesivo interés por el dinero o hacer evidente cualquier tipo de veleidad ajena a la vida común era considerado un pecado de vanidad» (Lindo, 2018a, pp. 126-127). Apunta, además, que la pasión por la literatura la aprendió de su padre, cuya familia tenía la tradición de escribir diarios que tenían un matiz prosaico:

Procedentes de una tradición de grandes lectores de la Biblia, los Laidlaw escribieron diarios que se han convertido en auténticos relatos de la esforzada vida de los pioneros. Se trata de una escritura sin vanidad. Y ésa, finalmente, fue la escuela moral de la joven que quería escapar de su tierra natal. (Lindo, 2018a, p. 127)

Munro acabaría estudiando periodismo en la Universidad de Western Ontario. En 1951 se casó con Jim Munro, de ascendencia burguesa, y se trasladaron a Vancouver, por lo que la escritora tuvo que pausar sus estudios universitarios cuando se encontraba en el segundo curso. Pasó veinte años en British Columbia, donde tuvo tres hijas y regentó

una librería con su marido. En el año 72, cuando el matrimonio había fracasado, Munro volvió con dos de sus tres hijas a London, Ontario, y durante los años 1974 y 1975 ejerció como escritora residente en la universidad en que inició sus estudios. Desde el año 76 está casada con Gerald Fremlin, cartógrafo, con quien ha vivido cerca de su Wingham natal (Hernández Lerena, 2011, pp. 49-50).

En cuanto a su vida personal, Elvira Lindo ve cómo Munro se vio condicionada por los avances que experimentaron las vidas de las mujeres: de ser esclavas de la institución del matrimonio como único destino a la independencia. Su oficio literario es practicado obedeciendo a los principios de la moral presbiteriana, es decir, sin ser vanidosa y sin alardes:

A pesar de que en su propia peripecia vital se resumen los grandes cambios que para la mujer supuso el siglo XX –de la necesidad de casarse para huir de su destino a convertirse en una mujer emancipada en los setenta–, su manera de entender el oficio literario sigue estrechamente unida a la moral presbiteriana: trabajar sin hacer exhibición de los logros, practicarlo casi secretamente. (Lindo, 2018a, p. 127)

Este aspecto ha sido visto por la crítica, como apuntó la biógrafa de Munro Catherine Sheldrick en *A Double Life*²⁴⁵, como una dualidad que se compone de su vida visible, que es la del papel de esposa y madre, y su vida invisible, que es su mundo interior fuerte y poderoso gracias al cual crea su universo literario (Lindo, 2018a, p. 127). Probablemente halle explicación esta cuestión en que Munro, como sostiene la especialista Hernández Lerena (2011), se define como una mujer tradicional, al servicio del cuidado de sus hijos y su vida doméstica. Sin embargo, por otra parte, también reconoce ser una autora «obsesivamente dedicada a su trabajo y a la lectura» que se muestra «reacia a asumir un papel de personalidad pública literaria» (Hernández Lerena, 2011, p. 48).

A continuación, hace alusión a la colección de cuentos con los que Alice Munro anunció su retirada de la literatura, un homenaje a sus antepasados escoceses que emigraron hacia Canadá: *La vista desde Castle Rock*, traducida por Isabel Ferrer y Carlos Milla, y editada al español en 2006 por Debolsillo. Sin embargo, regresó con *Demasiada felicidad*, una colección de cuentos que Lindo define como deslumbrante, estremecedor, que provocan que el lector sienta «que se le hiela la sangre»:

El resultado de ese regreso fue la deslumbrante *Demasiada felicidad*, diez relatos que contienen el universo de Munro y algo más: una mujer que visita en la cárcel a un marido que le mató a sus tres hijos; una viuda que abre la puerta a un asesino; una mujer que reencontra a un hijo tras años sin tener noticia de él; dos mujeres que comparten un recuerdo inconfesable de cuando eran niñas... Todos estos seres humanos arrastrando decisiones o recuerdos que los marcaron de por vida, sobreviviendo al desastre, sobreponiéndose a la adversidad como sólo saben hacerlo los personajes nada heroicos. (Lindo, 2018a, pp. 127-128)

Como hemos visto en la anterior cita, el libro se compone del universo literario de Alice Munro a través de cuentos de entre los cuales Lindo reseña «Dimensiones», «Radicales libres», «Pozos profundos» y «Juego de niños», protagonizados por personajes que, pese a no ser heroicos, tienen un destino marcado y sobreviven a los obstáculos que se les anteponen. También se compone por una breve novela rusa, que considera menos munroniana, en la que crea el fin de la vida de Sofía Kovalevski adentrándose en un paisaje

²⁴⁵ Esta biografía, sin traducción al español, se publicó en 1985 a través de ECW Press.

desconocido, pero dota al personaje de frases y comportamientos propios de las mujeres de su literatura:

Aunque el paisaje es ajeno a Munro, la escritora pone en boca de Sofía uno de esos pensamientos que a menudo asaltan la mente de las mujeres de sus cuentos: «Cuando un hombre sale de una habitación, se lo deja todo en ella. [...] Cuando sale una mujer, se lleva todo lo que ha ocurrido ahí». (Lindo, 2018a, p. 128)

Observa también en esta «novela rusa comprimida» una influencia de Chéjov, a quien seguramente Alice Munro tuvo muy presente durante la escritura de la novela (Lindo, 2018a, p. 129). Esto luego lo certificó al descubrir que Munro reconocía haber tenido en mente al escritor ruso, unas declaraciones que convierten a la escritora canadiense en una escritora apasionada y sincera:

Buscando en las entrevistas que le hicieron en su país me encontré con este curioso comentario que la delata como mujer apasionada y sincera: «Mientras lo escribía pensaba si Chéjov se habría enamorado de mí de haberme conocido. Creo que no, a los hombres no les gustan las mujeres como yo. Pero quién sabe, él finalmente se casó con la actriz Olga Knipper, que atrastraba su propia fama, así que... Sí, es posible que yo le hubiera gustado». (Lindo, 2018a, p. 129)

Demasiada felicidad alberga relatos complejos que precisan de una lectura atenta porque su claridad y sencillez son engañosas: «No son cuentos escritos para un lector desatento. Es una escritura engañosa en su sencillez, bella y extraña, que exige una entrega a la lectura y, a menudo, una relectura para entender más hondamente lo leído» (Lindo, 2018a, p. 128). En efecto, como aclara Hernández Lerena (2016, p. 61), en la prosa de Alice Munro, cada oración «aunque sencilla, está cargada de suspense y nos lanza una trayectoria provocativa e imparable». En definitiva, esta colección de cuentos es una demostración más de la maestría de Alice Munro para trazar historia a través de su mirada realista que convierte lo local en universal y su crudeza y misterio: «Los amantes de la escritura de Munro no esperamos otra cosa que su mirada, realista en el sentido más noble, universal como sólo pueden serlo las historias locales, cruda y siempre misteriosa» (Lindo, 2018a, p. 128).

2. Los dureza y el *realismo sucio* de Lucia Berlin

En 2016 la editorial Anagrama publicó en español *Manual para mujeres de la limpieza*, la colección de cuentos más célebre de la escritora estadounidense Lucia Berlin (1936-2004), traducida por Eugenia Vázquez. Elvira Lindo reseñó el volumen en un artículo titulado «Manual para hombres de la limpieza»²⁴⁶, jugando con el título original del libro y otorgándole un irónico matiz feminista. Ese artículo fue publicado en *El País* el 3 de septiembre del mismo año y en 2018 fue incluido, con título homónimo, en *30 maneras*, versión que citaremos a continuación.

El volumen recoge una selección de 43 relatos –Berlin escribió a lo largo de su vida un total de 76 relatos– publicados originalmente en revistas literarias durante los años sesenta, setenta y ochenta. Berlin fue, principalmente, una escritora de relatos y su oficio no siempre estuvo ligado a la literatura, ya que escribía de manera esporádica por diferentes motivos (Torrecilla, 2016, p. 249).

²⁴⁶ Puede consultarse aquí https://elpais.com/cultura/2016/09/02/actualidad/1472835517_632472.html

Estos relatos tienen como protagonistas a mujeres sumidas en distintas encrucijadas que reflejan la diversidad dentro del mundo femenino. Explica Bárbara Valdés Benítez (2016, p. 182) que en esas historietas encontramos «aventuras amorosas, experiencias laborales, enfermedades, relaciones familiares, adicciones, vejez y muerte». Son temas recurrentes en la escritura de Berlin con un marcado componente autobiográfico. Por eso, cada mujer de sus relatos «es un espejo, es ella disociada» que, en ocasiones, «se mira a sí misma, a veces mira a los demás como si fuera otra» abriéndose así a «todas las posibilidades de la subjetividad femenina» (Valdés Benítez, 2016, pp. 182-183).

La escritora parte de la reflexión que le suscita la lectura de *Manual para mujeres de la limpieza*, un libro que define como «arrollador» (Lindo, 2018b, p. 169). Precisamente por el dato que aportábamos sobre su escritura intermitente, se pregunta de dónde sacó tiempo la escritora para la creación literaria habiendo tenido una vida tan difícil: «[...] una se pregunta cuándo escribió Lucia Berlin, cuándo tuvo tiempo esta mujer que sobrevivió a una agotadora aventura iniciada desde su nacimiento» (Lindo, 2018b, p. 169).

Lucia Berlin, a quien Lindo (2018b, pp. 169-170) describe como una «mujer bellísima», de un «aspecto distinguido», una «señora alta, de ojos azules y sonrisa dulce», nació en Alaska en el año 1936. Tuvo una infancia nómada debido al trabajo de su padre en la industria minera hasta que fue llamado a filas durante la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, la madre de Lucia y sus hijas se trasladaron a El Paso a casa de unos parientes (Torrecilla, 2016, p. 250). Una vez finalizada la guerra, la familia vivió durante años en Chile. En el año 1955 se matriculó en la Universidad de Nuevo México, donde estudió con Ramón J. Sender. Allí tuvo la oportunidad de conocer a Edward Dorn, poeta con el que mantuvo una relación y que, años más tarde, le ayudó a conseguir una plaza en la universidad de Colorado en calidad de escritora residente, en un primer momento, y como profesora adjunta posteriormente (Navarro Romero, 2019, p. 386).

Define la vida de Lucia Berlin como agotadora y azarosa. Ejemplo de ello son los distintos lugares en los que vivió, los cuales Lindo relaciona con sus distintas etapas vitales: Alaska, su nacimiento e infancia; Chile, su adolescencia; Nueva York, su juventud; México, su edad adulta y el lugar donde fue madre, y distintos lugares de Estados Unidos en los que pasó el resto de su vida: «No es poca cosa nacer en Alaska, ser adolescente en Chile, joven en Nueva York, madre en México y dar tumbos de un lado a otro de Estados Unidos en busca de una paz que casi nunca encontró» (Lindo, 2018b, p. 169).

También esa vida errante es una prueba de la dificultad que tuvo que sortear Berlin para escribir las diferentes experiencias difíciles y dolorosas que vivió, las cuales considera que la fortalecieron y hace hincapié en ellas para valorar el gran esfuerzo le supuso dedicarse a la escritura. La «azarosa existencia» de Berlin que tanto calado tiene en sus relatos «no le restó ironía, no la convirtió en víctima, ni se transformó en amargura» (Lindo, 2018b, p. 169).

Retrata a la madre de Lucia Berlin como una mujer «fría, cruel, alcohólica» (Lindo, 2018b, p. 170). Pese a los vaivenes amorosos de Lucia, ella no reprodujo el modelo de su madre, sino que amó a sus hijos y allá donde fue siempre los llevó consigo. Lo que sí heredó de ella fue el alcoholismo, al que tuvo que enfrentarse junto con los obstáculos del mundo de las drogas por influencia de la adicción a la heroína que sufría su tercer marido. Como cuenta, Lucia Berlin tuvo cuatro hijos, «que velaron por ella cuanto pudieron, ya que Lucia arrastró durante años un alcoholismo que heredó posiblemente de una familia tocada por esa adicción. Con su marido Buddy Berlin conoció otra, igual de sombría pero ilegal, la heroína» (Lindo, 2018b, p. 169).

En lo que se refiere a las relaciones sentimentales de Berlin que, de alguna manera, influyó en su escritura, siendo muy joven se casó con un escultor con el que tuvo dos hijos. Éste la abandonó cuando emigró a Europa en busca de una mejor formación artística. Como apuntábamos previamente, se relacionó con escritores de prestigio como Edward Dorn, así como con músicos, poetas, etc. En el año 1958 contrajo de nuevo matrimonio con el músico Race Newton y una vez se asentó en Nueva York se separó de él y se casó con Buddy Berlin, quien la introdujo en el mundo de las drogas, hasta que se divorciaron en 1968 (Torrecilla, 2016, p. 250). En su escritura también influyen los distintos oficios que realizó para subsistir, especialmente cuando se quedó «sola a partir del cuarto hijo»; desde ese momento la escritora «trabajó en mil cosas, trabajos de poca monta, como el que da título a esta antología, chica de la limpieza» (Lindo, 2018b, p. 170). Antes de dedicarse a la enseñanza universitaria, Berlin ejerció profesiones variadas, desde mujer de la limpieza hasta profesora de secundaria, incluyendo los oficios de telefonista o auxiliar de enfermería (Navarro Romero, 2019, p. 386). Lindo ve esos oficios sin atisbo de clasicismo, sino con gratitud ya que Berlin los reflejó en sus personajes y sin esta experiencia, el lector no hubiera descubierto un mundo que podría serle desconocido:

[...] son habituales las biografías insólitas en los escritores americanos. En ese aspecto, hay una falta de impostura intelectual que se agradece: nadie va a torcer el gesto porque la bella Berlin fregara suelos. Sus vaivenes y desgracias son un tesoro para nosotros, porque nos abre la puerta a personajes que de otra forma no conoceríamos. (Lindo, 2018b, p. 170)

Observa que Lucia Berlin reflejó todos los avatares de su vida en los personajes de sus cuentos, quienes son incapaces de, por el gran peso de su carácter, librarse de su destino, y este recurso literario Elvira Lindo lo achaca a una clara influencia de Chéjov: «Transformó el drama en cuantos prodigiosos, muy al estilo chejoviano, donde observa la incapacidad de los seres humanos de escapar al destino impuesto por su carácter (Lindo, 2018b, p. 170). En efecto, la crítica especializada también ha apuntado que en estos relatos, en su mayoría autobiográficos, donde se nos muestra mediante un tono directo, irónico y humorístico, los traumas del alcoholismo, las drogas, las rupturas sentimentales, los abortos, etc., existe una influencia explícita de Chéjov. Especialmente en la carga de humanidad que Berlin vuelva sobre los personajes que viven en los márgenes de la sociedad (Torrecilla, 2016, pp. 251-252).

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, Elvira Lindo considera que el hecho de que Berlin pudiera escribir era algo milagroso: «la pregunta no es banal, ¿cuándo escribió Lucia Berlin: mientras viajaba buscando un futuro mejor, mientras mecía a sus bebés, mientras buscaba droga para Buddy, cuando su propia dependencia del alcohol se lo permitía?» (Lindo, 2018b, p. 169). Del mismo modo, sostiene que es un milagro que se la haya rescatado del olvido. Algunas circunstancias que favorecieron al olvido de esta escritora fueron, en primer lugar, su desorden vital, que le impidió consolidar una carrera literaria. En segundo lugar, ser una escritora marginal y además ser mujer. Como Berlin fue una mujer vividora, sus excesos además de su condición femenina fueron la excusa para que la crítica la olvidara:

Está claro que las mujeres vividoras, en aquellos cincuenta y sesenta, pagaron con creces, más que los hombres, su atrevimiento, y aunque se ha escrito que los cuentos de Lucia han permanecido en la sombra por su condición femenina, yo más bien lo achaco al desorden vital pero lleno de obligaciones familiares que acarreó siempre. (Lindo, 2018b, p. 170)

A propósito del rescate de Berlin, no persigue como objetivo que se la idealice, sino que al estudiarla se tenga en cuenta su vida azarosa porque fue determinante para su escritura. Por ello, «el antídoto contra la idealización de su fatigosa vida está en unos cuentos en los que refleja lo incapacitante que es vivir arrastrado por una corriente salvaje» (Lindo, 2018b, p. 171).

Por último, establece lazos entre Berlin y un poeta español, Ape Rotoma, también marginal, poco conocido, como ella, y con cualidades poéticas que acuña como absolutamente berlinianas: la conjugación de la crudeza y la ironía, que se incluye en el denominado *realismo sucio* al estilo de Raymond Carver, aunque la crítica sostiene que las descripciones de Berlin van mucho más allá del minimalismo y la austeridad que caracteriza ese movimiento y, sobre todo, poseen una cualidad innovadora, la alegría y el humor (Navarro Romero, 2019, p. 384). Concluye así:

Al leer a Berlin, recordé los versos de un poeta que descubrí hace poco y que me sorprendió también por esa vida y obra tan al margen de los poetas que acaparan atención y reconocimiento. Se llama Ape Rotoma, vive en Aranda del Duero. Hay un libro suyo, *Mensajes de texto y otros mensajes* en el que da cuenta de una vida que le distingue. Rotoma ha sido camarero, electricista, parado, hombre de la limpieza. Crudeza e ironía, esas cualidades tan berlinianas, están en sus versos. (Lindo, 2018b, p. 171)

Las escritoras en la Academia

1. El feminismo de Margaret Atwood a debate

Elvira Lindo dedica un texto a la escritora canadiense Margaret Atwood (1939). Lo titula «Traidora Atwood»²⁴⁷ y aunque primero fue publicado en *El País* el 21 de enero de 2018, meses después figuraría entre los capítulos de *30 maneras*. Encierra una reivindicación del compromiso feminista de Atwood. El motivo radica en que la escritora canadiense se vio envuelta en el polémico caso Galloway y fue denostada por un sector del feminismo que hasta ese momento no dudaba en considerarla un referente clave del movimiento. Elvira Lindo expondrá las claves de este caso de abusos sexuales en la Universidad de la Columbia Británica, los argumentos que Atwood ofreció en un artículo publicado en *The Globe and Mail* defendiéndose de los ataques recibidos por la postura que adoptó y, además, criticará el puritanismo que, según la escritora madrileña, se está apoderando de algunos sectores del movimiento feminista. Relacionará muy atinadamente esta conducta reaccionaria con el argumento de la celeberrima novela de Atwood *El cuento de la criada*, una historia distópica escrita en 1985 que ha alcanzado desde 2017 un nuevo éxito²⁴⁸.

No obstante, primero debemos detenernos en algunas consideraciones previas sobre la escritora estadounidense. Margaret Atwood, nacida en Ottawa en 1939, es autora de poesía, narrativa y crítica literaria. Su escritura se caracteriza por su ironía, su intelectualidad, la importancia concedida a la mitología, la representación del miedo y la exploración del lado más salvaje y oscuro de sus personajes (Martínez-Zalce, 1994, pp. 204-205). Ha recibido premios distinguidos tanto en su país natal, el Governor General Awards, como en el extranjero. Véase el Premio Príncipe de Asturias de las Letras concedido en 2018 por su «espléndida obra literaria, que ha explorado diferentes géneros con agudeza e ironía, y porque en ella asume inteligentemente la tradición clásica, defiende la dignidad de las mujeres y denuncia situaciones de injusticia social» (Cruz Arrén, 2019, p. 13). Es, además, escritora invitada y galardonada por las universidades de Nueva York, Oxford, Cambridge o La Sorbona, entre otros (Lucotti, 2012, p. 261). Y no podemos olvidar que gracias a su obra literaria, en general, y especialmente gracias a *El cuento de la criada*, es una de las autoras de referencia del movimiento feminista.

Elvira Lindo retrata a Margaret Atwood valiéndose de la postura que adoptó en relación con el caso del escritor Steve Galloway para reivindicar las erróneas acusaciones de traición al feminismo que se vertieron sobre la escritora canadiense. Valorará el

²⁴⁷ La columna puede consultarse en este enlace https://elpais.com/cultura/2018/01/20/actualidad/1516476510_553928.html

²⁴⁸ En 2017 la editorial Salamandra la reeditó con traducción de Elsa Mateo.

«arrojo» y la «honestidad» por lanzarse a la polémica en un momento en que su carrera goza de un gran prestigio y reconocimiento sin parangón gracias al éxito cosechado por la adaptación televisiva²⁴⁹ de su novela *El cuento de la criada*, una novela que describe como venerada, loable, valiente y honesta: «Que una escritora que podría gozar de un momento dulce como Margaret Atwood salte a la arena y contradiga a algunas de sus fervientes admiradoras tiene mucho mérito» (Lindo, 2018a, p. 151).

Para poner en contexto al lector, repasa las claves del artículo «Am I a Bad Feminist?» que Margaret Atwood publicó el 13 de enero de 2018 en el periódico canadiense *The Globe and Mail*. Margaret Atwood (2018) escribía que ser una mala feminista es tan sólo una de tantas acusaciones que ha recibido desde la década de los setenta. Se la ha acusado de llegar a la fama a costa de los hombres, de subyugar a los varones, de no admitir críticas, etc. Cuenta que, cuando salió a la luz el caso de presuntos abusos sexuales de Steve Galloway, el expresidente del departamento de escritura creativa de la Universidad de la Columbia Británica, el público –y reconoce que ella misma también– asumió la imagen de Galloway como un violador en serie. Sin embargo, las circunstancias en que fue destituido de su cargo en la Universidad sembraron la semilla de la duda entre algunos docentes. La autora de *El cuento de la criada* reconoce que las críticas y ataques recibidos tienen su origen en haber comparado la decisión de la universidad con la famosa caza de brujas en Salem. Sin embargo, discrepa en la interpretación que algunas feministas han hecho de esa comparación, pues han asumido que Atwood, de alguna manera, blanquea el abuso sexual en la universidad. Por ello, finalmente, denuncia que el feminismo se ha convertido en una suerte de religión (Atwood, 2018).

Este artículo es solo una pieza más del complejo engranaje de una historia, según Lindo, misteriosa y llena de secretos. Por ejemplo, el primer hecho desconcertante fue que «tanto el presunto autor de abuso como las víctimas firmaron un acuerdo de confidencialidad con la dirección universitaria»; pero resalta especialmente la actitud de la escritora canadiense, que defendía la presunción de inocencia antes de tomar cualquier medida, ya que la Universidad expulsó inmediatamente al escritor: «Atwood dejaba claro que los escritores ni tan siquiera defendían la inocencia del acusado, sino la presunción de inocencia a la que cualquiera tiene derecho» (Lindo, 2018a, pp. 151-152).

Para Lindo, el asunto se hace más complejo dada la dispar y confusa imagen que se tiene del escritor, descrito en términos negativos por algunos y positivos según otros. Sostiene la escritora que «en los muchos reportajes que ha dedicado al asunto la prensa estadounidense hay desde testigos que lo describen como un tipo arrogante y chulesco hasta otros en los que se perfila como una persona colaboradora y servicial». No obstante, algunos de los primeros firmantes acabaron por cubrirse las espaldas retirando sus nombres de la lista para no ser acusados de blanquear el abuso sexual. En cambio, Margaret Atwood no lo hizo y eso le trajo críticas en las que se le acusaba de ser «traidora a la causa» (Lindo, 2018a, p. 152).

Por ello, reivindica la definición de Margaret Atwood como feminista comprometida y suscribe la visión que ofrece la escritora canadiense sobre el devenir del feminismo en la actualidad. Atwood, al igual que ella, no comulga con aquellas posturas que convierten una ideología en un credo religioso y al mismo tiempo está defendiendo la libertad creadora de los escritores:

²⁴⁹ Bruce Miller y productoras como Daniel Wilson Productions o MGM Television, con distribuidoras como Hulu y HBO, estrenaron en 2017 la adaptación televisiva de la novela *The Handmaid's Tale*. Esta celebradísima serie cuenta con la interpretación magistral de Elisabeth Moss en el papel de June Osborne, además de ser junto a Miller productora ejecutiva.

Ella se expresaba en estos términos: «Cuando la ideología se convierte en religión, cualquiera que no imita las actitudes extremistas es visto como un apóstata, un hereje o un traidor... Los escritores de ficción son particularmente sospechosos porque escriben de seres humanos y las personas somos moralmente ambiguas. El objetivo de la ideología es eliminar la ambigüedad. (Lindo, 2018a, pp. 152-153)

Prosigue el relato describiendo a Atwood como una mujer que tiene los pies sobre la tierra, educada, que «respondió en más de treinta ocasiones con un aplomo pedagógico envidiable» (Lindo, 2018a, p. 153). Esta historia en la que las feministas que critican a Atwood han convertido la ideología en religión trae al paso el recuerdo de *El cuento de la criada* (1985) y compara este mediático caso con el argumento de la novela. Hace una breve reseña de los factores socioculturales que llevaron a Atwood a escribirla. En el contexto de los años ochenta, Atwood se nutrió del comunismo en los países del este de Europa, la poca calidad del semen, la oposición al porno de las feministas radicales norteamericanas o el antiecologismo de la era Reagan:

Como saben, está escrita en 1985 y tal y como ha explicado Atwood, en la creación de tan asfixiante universo confluyeron factores muy diversos: sus visitas a países comunistas del este de Europa, las noticias sobre la caída de la calidad del semen en Occidente y la radical oposición al porno de algunas corrientes feministas norteamericanas. Además del antiecologismo de la era Reagan. (Lindo, 2018a, p. 153)

Elvira Lindo (Lindo, 2018a, p. 153) analiza cómo las lectoras jóvenes han reactualizado la narración y considera que la novela ya, más que una distopía, es «una certificación del presente». De hecho, la obra de Atwood no sólo se considera feminista, sino también ecofeminista, término que la propia autora defiende (Cruz Arrén, 2019, p. 13). Por ello a raíz de la lectura de la novela y la revisión de las apreciaciones que Atwood ha realizado para las reediciones más actuales, sintetiza que *El cuento de la criada* habla del totalitarismo, del terror ante la muerte por ser acusado de ir contra el régimen así como el sosiego que produce pertenecer al bando de los elegidos, la prohibición del amor romántico y carnal:

En mi opinión, no sólo formada por la novela, sino por las palabras con las que la autora la prologa tantos años después, Atwood nos está hablando del totalitarismo, del silencio irrespirable que impone, de cómo la exigencia de la pureza acaba transformándose en terror, de cómo el miedo a ser señalado como pecador nos conduce a una delación que de momento nos salva y nos acoge en el bando de los elegidos. Prohibidos quedan el amor, el sexo y la sensualidad, que nada tienen que ver con el abuso de poder y el sometimiento. (Lindo, 2018a, pp. 153-154)

Finalmente, confronta estos rasgos clave en la novela con el caso del escritor canadiense, pero sobre todo con la deriva del movimiento feminista que ha llevado a algunas de sus activistas a acusar de hereje a una de sus más aclamadas representantes. Por este motivo, a modo de colofón, Elvira Lindo compara el linchamiento al que se le ha sometido con las lapidaciones a las que se someten a los traidores al régimen en la novela: «De eso hablaba Atwood, y de no lanzar irreflexivamente contra la cabeza de un acusado la primera piedra» (Lindo, 2018a, p. 154)

2. Mary Beard y el juicio a la imagen femenina

El 10 de octubre de 2015, Elvira Lindo escribe en *El País* el artículo «Las palabras hieren»²⁵⁰, dedicado a Mary Beard (1955), catedrática de Filología Clásica, profesora en la Universidad de Cambridge y en la Royal Academy of Arts, quien a raíz de unas apariciones televisivas en un programa divulgativo que dedicó a la cultura grecolatina recibió un aluvión de críticas a través de redes sociales no por el contenido de los programas, sino por su aspecto físico. Por ello, dedica este artículo que más tarde se convertirá también en un capítulo de *30 maneras* –edición que seguiremos– a la profesora Beard, para defender la idea de que cuando una mujer ocupa un espacio que tradicionalmente se supone masculino cualquier arma que se tenga a mano es válida para atacarla.

La profesora y escritora Mary Beard nació en Much Wenlock, una pequeña localidad al noroeste de Inglaterra. Se crio en el seno de una familia intelectual. Su madre era una ávida lectora y su padre arquitecto. De ellos heredó la pasión por la historia y la lectura (Ferrer Alcantud, 2017, p. 152). Esta clasicista de renombre es también editora del *Times Literary Supplement*, así como protagonista de documentales para la BBC, a través de los cuales divulga los estudios clásicos ya que es una firme partidaria de que la academia y la divulgación deben darse la mano (Altares, 2016). Algunas de sus obras más conocidas son *El triunfo romano o Pompeya*²⁵¹, monografías sobre el Partenón o el Coliseo y la pesquisa sobre Jane Harrison, pionera en los estudios clásicos, ambas editadas al español por Crítica (Antón, 2014). Por todo ello, esta polifacética erudita es una reconocida celebridad entre el público general y el mundo académico (Ferrer Alcantud, 2017, p. 151). Ha sido galardonada con la medalla de la Orden del Imperio Británico y el Premio Princesa de Asturias de las Ciencias Sociales en 2016 por «su sobresaliente contribución al estudio de la cultura, de la política y de la sociedad de la antigüedad grecolatina», tal y como falló el jurado (Torres Alonso, 2019, p. 231). Algunos de los programas televisivos de la BBC más célebres de Beard son *Pompeii: Life and Death in a Roman Town*, una serie documental estrenada en 2010 con la profesora como conductora. Fue tan masivo su éxito que dos años más tarde lanzaron una serie de documentales sobre Roma, llamados *Meet the Romans* (Ferrer Alcantud, 2017, p. 152).

Tras el estreno de esta última serie y tras su aparición en el programa de televisión *Question Time*, emitido también en la BBC en 2013, en el que se debatió sobre la inmigración en Reino Unido, fue cuando Beard recibió críticas furiosas. El argumento de la catedrática fue favorable al fenómeno migratorio. Lo apoyaba con datos que sostenían lo beneficioso que es para la economía británica gracias al trabajo de los inmigrantes. Sin mayor dilación, su razonamiento fue refutado bajo insultos, humillaciones y críticas virtuales de gran machismo (Ferrer Alcantud, 2017, p. 153), e incluso un crítico televisivo de Gran Bretaña, AA Grill, dijo que Beard era demasiado fea para salir en televisión (Zas Marcos, 2016).

Elvira Lindo define este suceso, al que llama «el caso Mary Beard», como «paradigmático» porque representa una experiencia compartida por muchas otras mujeres. Para Lindo, Beard es una investigadora de prestigio y una infatigable divulgadora. Fruto de esa admiración, Elvira Lindo se hizo eco de las conferencias, «Oh Do Shut Up Dear! The Public Voice of Women», que Beard impartió en el British Museum en 2015 gracias a la cobertura que dieron de ellas la *BBC*, *The New Yorker* y *The Guardian*. En ellas, Beard

²⁵⁰ Puede consultarse en este enlace https://elpais.com/elpais/2015/10/09/estilo/1444394159_483109.html

²⁵¹ Ambas están publicadas en la editorial barcelonesa Crítica. La primera obra cuenta con la traducción de Tomás Fernández y Beatr Eguibar, y la segunda con traducción de Joan Rabasseda y Teófilo de Lozoya.

hace un prolijo recorrido por la historia del silenciamiento de las mujeres por parte de los varones que va desde *La Odisea* hasta la propia experiencia personal de Mary Beard:

[...] la autora hacía un prolijo recorrido a través de la historia de cómo los hombres han tratado de callar a las mujeres. De la *Odisea* a su propia experiencia, porque Mary Beard, una señora de sesenta años que lleva casi toda su vida estudiando detalles sorprendentes sobre las sociedades antiguas, se convirtió de pronto en una celebridad televisiva a través de *Meet the Romans*, programa divulgativo que le enseñó con sangre cómo nuestra naturaleza no es menos agresiva que la de aquellos imperios que hoy tenemos por más crueles. (Lindo, 2018b, p. 133)

Estas conferencias fueron el resultado de un periodo difícil en la vida de Beard, quien, tras el estreno del programa *Meet the Romans* y con motivo de una entrevista que concedió para *Question Time* en 2013, recibió el aluvión de críticas que anteriormente hemos citado y, lo extraordinario, como sostiene Lindo, «es que esas críticas no se referían al contenido del espacio en sí, sino a su aspecto físico» (Lindo, 2018b, p. 133). Estas charlas sobre el silencio al que Telémaco destina a su madre Penélope y, por ende, al resto de mujeres, tenía como objetivo evidenciar que no existen tantas diferencias entre los comportamientos misóginos de la antigüedad clásica y los actuales (Zas Marcos, 2016), sino que son realmente una herencia del mundo grecolatino de una tendencia a desacreditar a las mujeres «corrompiendo su derecho a la palabra (Ferrer Alcantud, 2017, p. 156)

Elvira Lindo se detiene en la descripción física de Mary Beard porque ella reconoce que no huye de las descripciones de los personajes a los que retrata, no se considera «reacia a hacer algún apunte físico» (Lindo, 2018b, p. 134). Destaca de Beard su apariencia erudita, «no diferente al de muchas eruditas entregadas desde su tierna juventud a los asuntos intelectuales», su alocada melena blanca, la irregularidad de sus dientes, su excentricidad, el aplomo de su lenguaje corporal, «lo que ha resultado más indignante para algunos» y «su extravagancia desenfadada, simpática, amable» (Lindo, 2018b, pp. 133-134). Asegura que a Beard no le importa su apariencia física, a diferencia de los críticos que la han atacado. Sin embargo, Mary Beard representa la imagen de una «sabia dama» que se ha enfrentado más que a la dureza de las críticas televisivas, a la «jauría tuitera» donde los hirientes ataques que se le propinaron sobre «su supuesta fealdad se hicieron frecuentes: Puta asquerosa. Seguro que tu vagina da asco» (Lindo, 2018b, p. 134). Relaciona el aplomo de Beard para defenderse de las críticas con el bagaje feminista radical de la profesora, ya que «esta mujer, que se había educado en el feminismo activo de los sesenta, se arremangó y decidió plantar cara a sus detractores» (Lindo, 2018b, p. 134).

Su defensa consistió en localizar al joven tuitero, conversar con su madre y publicar en su blog una crónica de esta y otras conversaciones que más tarde conformarían el texto de la conferencia:

[...] publicó en su blog la crónica de estas conversaciones que, finalmente, conformaron la interesantísima pieza que leyó en el Museo Británico sobre el silencio que se impone desde la Antigüedad a las mujeres en cuanto tratan de frecuentar territorios frecuentemente masculinos. (Lindo, 2018b, pp. 134-135)

En el terreno psicológico e intelectual la describe como una mujer «hiperactiva, brillante, vehemente», compasiva porque, como elogia Elvira Lindo, «ha reclamado el perdón para quien aun ofendiéndola tan crudamente mostró arrepentimiento: esos insultos, dijo, aun siendo intolerables, no pueden arruinar una vida» (Lindo, 2018b, p. 135). No duda en confirmar que Mary Beard se convirtió en un modelo a seguir en la lucha contra el patriarcado, y considera que el día en el que Beard se defendió de esos ataques

era un día histórico en la lucha feminista. Ese día «es para mí tan histórico como esos chistes de romanos, al estilo Monty Python²⁵², sobre los que la historiadora ha escrito algún jugoso ensayo», sostiene Lindo (2018b, p. 134).

Por ello, señala la influencia tan grande que Beard tiene sobre las mujeres, su valía por haber inspirado a poetisas como Megan Beech, quien escribió un poema titulado «Cuando crezca quiero ser Mary B.», y haberse convertido, en definitiva, en un referente del feminismo activo, ya que «cuando algunas creían que el feminismo activo estaba muerto encontramos que hay muchos motivos para resucitarlo» (Lindo, 2018b, p. 135). Para finalizar este retrato Lindo habla de su resiliencia por haber hecho frente a todos los insultos que podrían haberla hundido. La define sin ambages en términos de heroicidad, pues gracias a ella se ha entendido a nivel social que el insulto no viene dado por lo que la mujer está diciendo sino porque simplemente habla, y por ello Beard investiga sobre la naturaleza de quien insulta:

Mary B. se miró al espejo e hizo recuento de todos aquellos insultos que estaba recibiendo: «fea, gorda, vieja, puta, maloliente, desagradable, mal vestida, mal follada, machorra...». [...] Pero una vez que nuestra heroína afrontó la dureza de los insultos pronunciados en voz alta, comenzó a relacionarlos con una tradición que viene de antiguo: no se trata de oponerse a lo que una mujer diga, sino de impedir que hable. Y entonces decidió investigar sobre la naturaleza de quien insulta. (Lindo, 2018b, p. 136)

Y es que, como concluye Elvira Lindo, el remedio para corregir estas conductas radica definitivamente en la educación:

¿Qué pensarías tú de tu marido, tu novio, tu hijo, tu hermano o tu mejor amigo si te enteras que es autor de tan repugnante prosa? Yo me sentiría descorazonada. Y pasaría a explicarle a ese varón lo que no aprendió de niño: que las palabras hieren. (Lindo, 2018b, p. 136)

²⁵² Fue un grupo de seis humoristas británicos que tuvieron cierto éxito en la década de los 60 y 70.

Escritoras que rompieron moldes

1. Louisa May Alcott, inspiración de escritoras

Hemos visto ya en varias ocasiones alguna mención a esta ilustre escritora bostoniana. La más reciente la encontramos en las notas introductorias sobre la recepción de *30 maneras* donde recuperábamos una entrevista que Elvira Lindo concedió a Noemí López Trujillo (2018) para el canal de Librotea de *El País*. En esa conversación, Lindo apuntaba que, probablemente, la novela que más le marcara en su infancia fuera *Mujercitas*²⁵³ de Louisa May Alcott (1832-1888), porque fue la primera vez que tomó conciencia de que los libros que leía en soledad tenían a alguien tras ellos que les daban vida y, especialmente, porque descubrió que las niñas también podían soñar con ser escritoras.

En este capítulo, titulado «Os juro que la vi», Elvira Lindo narra su viaje a Concord, el pequeño pueblo en el que vivió May Alcott durante prácticamente toda su vida, y recuerda la importancia de *Mujercitas*, teniendo muy presente la figura de la escritora en aquella casa en la que si cerraba los ojos podía imaginarla, una anécdota que también apareció en *Noches sin dormir*, como vimos en el primer capítulo. El texto, que originalmente apareció el 25 de abril de 2010 en *El País*²⁵⁴, también fue incluido en *Don de gentes* (2012), la antología de textos periodísticos de Elvira Lindo publicados en *El País*. No obstante, seguiremos con las referencias a *30 maneras*.

Lindo habla del descubrimiento de la casa de la escritora bostoniana como un regalo que le produce tanta felicidad que lo interpreta como algo inmerecido:

La diferencia entre alegría y felicidad, según brillante descripción de J. D. Salinger, es que «la alegría es un líquido y la felicidad es un sólido». Así es exactamente cómo aprecio la felicidad, como algo que se puede tocar y dura lo que un helado. Es entonces cuando me viene a la cabeza ese pensamiento, «esto no me lo merezco». (Lindo, 2018a, p. 95)

Pero ese sentimiento, aclara, no está asociado a la culpa, fruto de la educación cristiana, sino que es algo personal que brota en ella cuando siente que recibe un regalo inesperado: «Está en mi forma de ver las cosas desde que era muy niña, y no creo que intervenga la culpa, sino la celebración de un regalo inesperado» (Lindo, 2018a, p. 95). Y ese regalo inesperado al que se refiere es la visita a la casa de Louisa May Alcott, en Concord, donde la escritora dio vida a sus *Mujercitas*.

²⁵³ De entre las numerosas ediciones en español de este clásico, en 2019 la editorial madrileña Austral la sacó al mercado con un primoroso diseño y traducción de Gloria Méndez de Seijido.

²⁵⁴ Puede consultarse en esta página web el artículo completo https://elpais.com/diario/2010/04/25/domingo/1272166232_850215.html.

En primer lugar, Lindo viajó a Boston para impartir una charla en la universidad. Allí fue acogida por el profesor Christopher Maurer, especialista en Lorca y la generación del 27. Antes de dar la charla, Maurer la llevó a dar un paseo por los alrededores de la ciudad, en el campo de Massachussets, donde se ubica la casa de Louisa. Describe con matices naturalistas el entorno de una belleza abrumadora en plena primavera en estos términos:

El campo del estado de Massachussets es de una belleza abrumadora y se encontraba en ese momento en que todos los capullos están como locos por abrirse y llenar el campo de hojas y de colores florales. (Lindo, 2018a, pp. 95-96)

Durante esa visita mantuvieron una fructífera conversación sobre el exilio español, un tema que le despierta un gran interés. Pero lo que más le marcó fue lo que aprendió sobre la comunidad intelectual que se asentó en Concord en el siglo XIX y describe la ideología de estos intelectuales entre los que se encontraba el padre de Louisa. Aquellos intelectuales eran «filósofos, defensores de una pedagogía revolucionaria, abolicionista, proclamadores de la desobediencia civil ante los abusos del Estado, grandes naturalistas» (Lindo, 2018a, p. 96).

En efecto, como sostiene María Esther López Rodríguez (2000) en su tesis doctoral *Louisa May Alcott, la feminista oculta tras los convencionalismos*, se crio en el seno del círculo intelectual trascendentalista de Concord cuyas principales reivindicaciones tenían que ver con la mejora de la sociedad por medio del ensalzamiento del individuo. Ella, a diferencia de los amigos de su padre, no se perdió en divagaciones teóricas, sino que puso en práctica de manera activa todo lo que aprendió de ellos, especialmente, en lo relativo a la denominada *woman's question*, que englobaba la lucha por el sufragio femenino, la reforma legislativa, el divorcio, el matrimonio, la formación de las mujeres y la reforma en la indumentaria, el consumo de alcohol, la dieta y la sanidad (López Rodríguez, 2000, p. 43).

Cuando llega a la ubicación exacta del hogar de la escritora prosigue con su descripción naturalista y la evoca como una casa de cuento de la que emana la vida austera que llevaron sus habitantes: «Y casi de un milagro llegamos adonde teníamos que llegar, a una casita de madera pintada de gris, con aire de cuento, sencilla como si en ella hubieran habitado personas que practicaban la austeridad» (Lindo, 2018a, pp. 96-97). Pero lo que más le impresiona es que allí fue donde nació la novela *Mujercitas*, «la novela inspiradora de libertad y rebeldía de niñas de muchas generaciones» (Lindo, 2018a, p. 97).

Louisa May Alcott, que nació en 1832 en el estado de Pensilvania y murió en Boston en 1888, vivió en su propia casa el abrazo a la causa sufragista y a partir de los años setenta escribió públicamente sobre el tema y participó de manera activa en congresos y colaboró con otras feministas. No es de extrañar que creara una novela, como la describe Elvira Lindo, revolucionaria para la encorsetada educación de las niñas. Algunos datos más sobre el compromiso con la causa sufragista de May Alcott nos remiten al centenario de Concord en 1875 en el que se celebraron numerosas actividades de carácter político a las que no se invitó a las mujeres porque se las consideraba poco preparadas para tener un criterio propio. Así que, como reacción, May Alcott organizó actividades paralelas donde sí dio voz a las mujeres y reclamaron que se las dejara participar en aquellas actividades dado que ellas pagaban también los impuestos que se usarían para sufragar los gastos. La actividad de May Alcott fue imparable, hasta el punto de que en 1878, cuando se concedió en Massachussets el derecho al voto a las mujeres que pagaban impuestos, fue

elegida por las sufragistas como secretaria del comité organizador de las actividades destinadas a animar al resto de mujeres a inscribirse en el censo local y votar (López Rodríguez, 2000, pp. 45-48).

Así, *Mujercitas* fue publicada en 1868. Fue su segunda novela, pues en 1854 ya había publicado *Flower Fables* (Ferrer Valero, 2019). Pero *Mujercitas*, pese a tener elementos autobiográficos que remiten a la juventud de May Alcott junto a sus hermanas en Concord, fue definida por la crítica como una idealización de la infancia y la juventud de la autora. La novela marcó un antes y un después en la vida de su autora, y décadas más tarde, en 1992, seguía siendo un clásico y fue catalogada junto a otras setenta y cuatro obras escritas por mujeres en la *Women's National Book Association* como una de las novelas que ha cambiado el mundo (López Rodríguez, 2000, p. 95). Es evidente entonces que Elvira Lindo la considere un hito en la historia de la literatura porque inspiró libertad y rebeldía a las niñas de muchas generaciones. Aunque reconoce que la novela ha llegado en sus diversas traducciones y adaptaciones exaltando un matiz sentimentalista y cursi, dice que lo importante es cómo la novela cultivó en muchas niñas el sentimiento de independencia gracias a la protagonista Jo March: «Aun así, qué importaría lo cursi si se compara con la influencia que ha ejercido sobre tantas niñas fantasiosas que contemplaron gracias a su lectura la posibilidad de ser independientes» (Lindo, 2018a, p. 97).

Este personaje es un modelo que seguir para aquellas niñas que sentían que no encajaban, entre las que se incluye, en «la idea convencional de lo femenino» en cuya psicología es fundamental la jerga que usa al hablar, «no propia de chicas», sus actitudes masculinas, como «subirse a los árboles, saltar vallas, correr, montar teatrillos y escribir cuentos», y su vocación literaria, así como su valentía y su desprecio a los roles de género:

Jo, valiente e impetuosa, despreciadora ella sí de lo niño, se cortó la coleta para ayudar económicamente a su familia. Cómo no admirarla a los nueve años. Cómo no querer tener un diario como ella para definirte a ti misma como la más audaz de tu familia. (Lindo, 2018a, p. 97)

Efectivamente, el análisis de Lindo sobre Jo March evidencia su fuerte carácter progresista y transgresor, alejado del molde patriarcal. La protagonista, al igual que le pasó a su creadora, no cree en el matrimonio ni en la maternidad como principales destinos de la vida de las mujeres. Por estas ideas y sus comportamientos e indumentarias es vista a través del resto de personajes como una chica excesivamente masculina. Lo cierto es que Jo March no renuncia a la femineidad en sí, sino al significado que eso poseía en la machista sociedad de su época (López Rodríguez, 2000, pp. 104-105).

Elvira Lindo observa y analiza pormenorizadamente el espacio en el que May Alcott escribió su novela y dota a este lugar de un componente casi mágico porque es capaz de imaginarla sentada escribiendo, como si hubiera deseado durante toda su vida estar viviendo aquel instante que de feliz le parecía irreal:

Era allí mismo donde nuestra novelista había inventado en 1868 a las cuatro mujercitas inspirándose en su propio universo familiar. Dos meses le llevó escribir el libro. La réplica en un manuscrito reposaba sobre la humilde mesa, y yo me concentraba en imaginar a esa mujer, una primavera de hace ciento cincuenta años, levantando la vista de la página para que la mirada le descansara en esa naturaleza a punto de brotar. (Lindo, 2018a, pp. 97-98)

Al acercarse a la mesa en la que Louisa escribió *Mujercitas*, evoca su infancia en su piso de Palma de Mallorca leyendo la novela y queriendo seguir los pasos de la protagonista:

[...] me recordaba a mí misma refugiada en un cuarto de atrás del piso donde vivimos en Palma de Mallorca. Allí pasaba horas con el libro de Bruguera, uno de aquellos que se podían leer siguiendo las ilustraciones o el texto, tratando de convertirme a mí misma, como hizo la joven Alcott, en materia literaria. (Lindo, 2018a, p. 98)

Y finalmente la autora fue consciente de que ese libro marcó un antes y un después en su vida y que la valentía de Jo March le ayudó a afrontar algunas circunstancias difíciles que la azotaron siendo muy joven, como la larga enfermedad de su madre que desembocaría en la muerte siendo Lindo aún una adolescente. En ese momento experimenta la enorme felicidad de la que hablaba al principio y siente que esa novela estaba, realmente, escrita para ella:

De pronto fui consciente de todo el trasiego vital que siguió al descubrimiento de aquel libro, el quiebro traumático que aquel mismo invierno dio la vida con la enfermedad de mi madre, y la aventura siempre enriquecedora y sorprendente de los cuarenta años que me separaban de la niña lectora de *Mujercitas*. Entonces es cuando pensé: «esto no me lo merezco». Y sentí felicidad, sólida como la presencia de esa mujer del XIX, que estaba ahí, en su mesa, escribiendo ese libro para mí. Os juro que la vi. (Lindo, 2018a, p. 98)

2. La instigación a la rebeldía infantil femenina de Astrid Lindgren

El 9 de junio de 2018, Elvira Lindo escribió en *El País* una reseña de los cuentos de Pippi Langstrump. Fue un homenaje, fruto de una relectura cuya motivación no es otra sino la admiración hacia su autora y el reencuentro de Elvira Lindo con la niña que fue. Este artículo, que llevaba por título «La niña anarquista»²⁵⁵, inaugura *30 maneras*, versión del texto que seguiremos a continuación. Para abrir el capítulo, Elvira Lindo hace un recuento de aquellas características de Pippi Langstrump, el celeberrimo personaje de la escritora sueca Astrid Lindgren (1907-2002), en las que, ya en la edad adulta, se ve reflejada a propósito de la relectura de la novela.

En primer lugar, Lindo y Pippi comparten la desobediencia: «No me gusta ir a la escuela. [...] El colegio me gusta sólo por las vacaciones de Navidad o por las excursiones al campo»; también el insomnio: «No me gusta que me digan la hora a la que me tengo que ir a la cama. [...] Me acelero cuando se pone el sol y no puedo conciliar el sueño»; por supuesto, el derroche: «Me encanta tener dinero para gastarlo. No sé ahorrar» (Lindo, 2018b, p. 17).

Especialmente Elvira Lindo se ve reflejada en el anarquismo de la pequeña Pippi: «Me altera que me manden. Me pongo roja de rabia cuando me reprenden o me corrigen. Me cuesta mucho obedecer. Tengo una tendencia irracional a saltarme las normas» (Lindo, 2018b, p. 17). También halla cabida en esa comparación la pereza: «Dejo para mañana lo que puedo hacer hoy» (Lindo, 2018b, p. 17).

Si el anarquismo era una de las cualidades más evidentes en la identificación entre Pippi y Lindo, por supuesto entre ese catálogo se encuentra la inconveniencia: «Suelo decir cosas inconvenientes que irritan a los adultos». Pero también comparten la justicia y la alegría: «Soy justiciera y si veo a un chulo acorralar a un débil me apresuro a darle un empujón (al chulo) [...] Soy de sonrisa fácil. Y me río a diario» (Lindo, 2018b, p. 17).

²⁵⁵ En este enlace puede consultarse el artículo https://elpais.com/cultura/2018/06/09/actualidad/1528553868_851666.html

El sentimiento de orfandad marca las infancias de Pippi y de Elvira Lindo, por eso asegura que cree «en los fantasmas porque soy huérfana» (Lindo, 2018b, p. 17). Por último, se identifica con la mala conducta y las manías de la niña Pippi: «Soy un poco chullilla con la autoridad. [...] Me gusta andar para atrás. O andar quiñando un ojo» (Lindo, 2018b, p. 18).

La autora se remonta al año 1974 cuando descubrió a Pippi, primero en la serie de televisión²⁵⁶ y, más tarde, en «la adorable novela²⁵⁷ que escribió Astrid Lindgren y que yo tomé prestada con mi primer carnet de la biblioteca pública» (Lindo, 2018b, p. 18). Así, también visibiliza a la autora dado que es una evidencia que Lindgren ha quedado ensombrecida por su personaje.

Astrid Lindgren (1907-2002) fue una escritora sueca, célebre por ser la creadora del personaje de Pippi Langstrump. En sus novelas, Lindgren demuestra su dominio en el arte de la narración oral y, en parte, gracias a su maestría y al carisma de su personaje, la escritora sueca revolucionó el panorama de la literatura infantil (Carbajal, 1991, p. 20). Esta historia nació como un cuento que la escritora quiso regalarle a su hija Karin en mayo de 1944 cuando cumpliera diez años. Lindgren había caído enferma de pulmonía y la escritura fue su verdadera tabla de salvación. Más tarde envió el manuscrito a Bonniers, la multinacional de editoriales suecas. Sin embargo fue rechazado por ser demasiado inconveniente, hasta que la joven y pequeña editorial Rabén & Sjögren publicó la historia en 1945 y obtuvieron un éxito tan rotundo que la pequeña Pippi salvó realmente a la editorial de la quiebra (Carbajal, 1991, pp. 20-21).

Lindo (2018b, p. 18) recalca la orfandad de Pippi como uno de los elementos con los que más identificada se siente, pero sobre todo con la manera en que el personaje transforma esta desgracia en una vida risueña lejos de presentarse como víctima: «Esa identificación con el personaje me ha provocado una emoción muy intensa, porque la historia trata de una criatura que estando atterradoramente sola en el mundo no se presenta jamás como víctima». Realiza, por tanto, un retrato de Pippi Langstrump, descrita como una niña «leal, gamberra, ácrata, mundana, amigable, emprendedora de aventuras absurda, sabia en el aprendizaje de la diversión e incapaz de someterse a un aprendizaje formal» y, en especial, Pippi es una superheroína que «no duda en lanzar por los aires a los que tratan de abusar de su inocencia o de la debilidad de otros» (Lindo, 2018b, pp. 18-19).

Como contrapunto «al carácter incontrolable de Pippi», cita a los dos personajes que la acompañan en sus aventuras, Tommy y Anika, quienes pese a ser radicalmente diferentes, no la discriminan por sus rarezas, sino que «admiran la valentía de su amiga estafalaria», y la pequeña Pippi desarrolla hacia sus amigos un rol de protectora incondicional y maestra en las aventuras de la vida fuera de los estrictos moldes de la educación burguesa, pues «los cuida, los empuja a la aventura, les hace salir de su pequeño universo burgués» (Lindo, 2018b, p. 19).

Da especial importancia a los elementos subversivos de la historia, ya que fueron los que más atracción les suscitaba: «Los niños lectores, que no son todos, se acercan con más curiosidad a cuentos en los que van a encontrar elementos subversivos, porque así satisfacen sus deseos de intimidad e independencia» (Lindo, 2018b, p. 19). Precisamente,

²⁵⁶ La serie, aunque emitida en Suecia en 1969, llegó a las televisiones de los niños españoles en el año 1974.

²⁵⁷ Cuenta María Jesús Espinosa de los Monteros que aunque el personaje de Lindgren se dio a conocer en 1945 con la publicación de la primera novela, llegó a España en 1962 bajo el título de *Pippa Mediaslargas*. En 2015 la editorial Blackie Books publicó *Pippi Calzaslargas* con motivo del 70º aniversario del personaje de Astrid Lindgren (Espinosa de los Monteros, 2016).

aquello que más problemas le acarrió a la autora para poder ver su novela publicada fue el anarquismo y el feminismo de Pippi. Efectivamente, Pippi fue una niña excesivamente alejada de los modelos femeninos impuestos a las niñas. Era desordenada, traviesa y totalmente autónoma. No dependía de nadie, y probablemente esto fuera lo que más incomodaba (Mañà, 1994, p. 34). Y es que desafiaba todos los arquetipos destinados tanto a las niñas como a los personajes femeninos de la literatura infantil (Klibanski, 2002, p. 63).

Sobre el estilo literario de la autora, Elvira Lindo evidencia cómo en esta novela se conjuga el humor y «hermosa literatura» así como los «sueños de libertad» que emanan de la historia de Pippi (Lindo, 2018b, p. 19). El talento de Astrid Lindgren provocó un vuelco irreversible en el devenir de la literatura infantil y juvenil contemporánea, entre otros motivos, por haber relegado a un segundo plano en sus historias los estereotipos masculinos y femeninos. Evidentemente, contó con defensores que valoraron su espíritu revolucionario, pero también con detractores que acusaban a la autora de emplear un lenguaje soez, promover las malas costumbres y la falta de respeto. Por lo que, para ellos, Pippi era un «mal ejemplo» inadmisibles para los niños en plena edad de crecimiento (Klibanski, 2002, pp. 63-64)

Finalmente, Elvira Lindo (2018b, p. 19) rememora su infancia, cuando disfrutaba de las historias de Pippi, y recuerda cómo le ocultaba a su madre la condición de huérfana, para que la risa que le producía el entrañable personaje no hiriera a su madre: «Su lectura me devolvió un recuerdo olvidado: nunca le dije a mi madre que Pippi era huérfana. Tuve una especie de sensibilidad intuitiva. Ella estaba muy enferma y mis risas le habrían provocado melancolía».

3. Edna O'Brien y el escándalo irlandés

Elvira Lindo cuenta que, cuando se llega al ecuador de la vida, una recuerda vivamente cómo fue de niña, rechaza de alguna manera su comportamiento durante la adolescencia, disfruta de la madurez y fantasea sobre cómo será cuando llegue a la vejez. Ella reconoce que se imagina como una vieja atractiva y, entre los modelos inspiradores de su catálogo de «mujeres honorables que caminan hacia los noventa», está la escritora irlandesa Edna O'Brien (1930) (Lindo, 2018c, p. 157).

Hemos citado hasta ahora el capítulo «La mujer escandalosa», que conforma uno de los retratos de *30 maneras*, y a él nos seguiremos remitiendo. Sin embargo, Elvira Lindo ya había escrito pocos meses antes de publicar el libro un artículo en *El País* con el mismo nombre²⁵⁸, concretamente el 25 de marzo de 2018, en el que reseñaba las memorias escritas en 2012 por Edna O'Brien, *Chica de campo*, traducidas por Regina López Muñoz y editadas en 2018 por Errata Naturae.

La escritora Edna O'Brien, celebrada como «decana de las letras irlandesas» (Galán, 2013), nació en diciembre de 1930 en la localidad de Tuamgraney, ubicada en el condado irlandés de Clare. Es la menor de cuatro hermanos, criados todos en el ambiente hostil del nacionalcatolicismo irlandés y marcados por el alcoholismo del padre y el fanatismo religioso de su madre. La joven O'Brien escapó hacia Dublín, donde estudió Farmacia y trabajó durante un breve periodo de tiempo como boticaria hasta que a finales de los cincuenta se trasladó a Londres, acompañada de su marido, el escritor Ernes Gébler. Allí trabajó como lectora de una editorial londinense, donde advirtieron que en ella existía

²⁵⁸ Dicho artículo puede consultarse en este enlace https://elpais.com/cultura/2018/03/24/actualidad/1521893168_755542.html

un notable talento literario. Por ello, le dieron cincuenta libras y la animaron a escribir su primera novela. Así nació *Las chicas de campo* (1960), que no fue muy bien recibida en Irlanda (Galán, 2013).

A propósito de la lectura de la novela *Un lugar pagano*²⁵⁹, Elvira Lindo se rinde «cautivada por *Chica de campo*, sus memorias» (Lindo, 2018c, p. 157). Por ello, define a O'Brien como una chica de campo que nació en la Irlanda rural de los años treinta, donde imperaba un modo de vida del que Edna renegó y quiso transgredir desde joven, prueba de ello es la foto de la portada: resalta su peinado moderno, su belleza y su transgresión mostrándose públicamente como fumadora: «Chica de campo fue ella, esta mujer nacida en el mundo rural irlandés en 1930. En la portada, aparece una joven Edna, con un peinado sesentero, atractiva, pecosa, fumándose un cigarro» (Lindo, 2018c, pp. 157-158).

Describirá entonces su vida poniendo esa foto en contexto y señala las opresiones a las que tuvo que enfrentarse. Por una parte, el siglo XX irlandés se caracterizó por una férrea alianza entre el Estado y la Iglesia Católica. De este modo, el modelo de mujer que se transmitió por el nacionalcatolicismo irlandés reproducía los esquemas patriarcales del matrimonio y la familia. Por tanto, la mujer debía ser sumisa y una madre sufridora (Rotaeche Ciarreta, 2019, p. 22). Aunque Edna O'Brien se liberó de la opresión del nacionalcatolicismo irlandés «en el que la educaron», sí fue presa de la opresión de su marido, el escritor Ernest Gébler, con quien se casó en 1954, «que no soportó que aquella jovencita de pueblo escribiera y, para colmo, causara sensación» (Lindo, 2018c, p. 158).

Apunta también cómo ha ido variando su reconocimiento literario desde que irrumpió en el panorama de las letras en 1960 con la publicación de su primera novela *Las chicas de campo*²⁶⁰, una interesante novela que acabaría convirtiéndose en trilogía, la *Trilogía de las chicas de campo*, en la que O'Brien lleva a cabo una exposición de las construcciones de género, criticadas por ser herencia de una cultura irlandesa capitalista y patriarcal (Coletta y O'Connor, 2006, p. 7). Desde entonces, fue celebrada y maldecida tanto por su prosa de matiz poético como por la fuerza de sus personajes femeninos, del mismo modo que por el tratamiento que ofrece de la sexualidad femenina, como veremos en las siguientes apreciaciones de Elvira Lindo (Coletta y O'Connor, 2006, p. 3).

En Irlanda, al comienzo de su carrera tras la publicación de *Las chicas de campo*, fue vista como una «ofensa nacional», sufrió el rechazo de su madre y el párroco de su pueblo «ordenó un aquelarre quemando ejemplares en el centro de una plaza» (Lindo, 2018c, p. 158). El motivo fue, sin duda, la descripción que ofrecía en su primera novela de «los primeros encuentros sexuales, del descubrimiento brusco y extraño de lo carnal en un ambiente que condenaba el deseo femenino»; por otra parte, la crítica literaria propició los ataques más misóginos y la minusvaloraron comparándola con Joyce y situándola por debajo de éste. Edna O'Brien era tratada por los críticos como «una discípula barata de Joyce» (Lindo, 2018c, p. 158).

El principal ataque de la crítica machista fue que la joven «escribía con las bragas», dando a entender que aquella representación de la sexualidad tenía como trasfondo la promiscuidad de su creadora. Sin embargo, lo reformula como una reivindicación contra el silencio que pesaba sobre la representación de la sexualidad femenina: «[...] si escribir

²⁵⁹ En 2017 Regina López Muñoz tradujo esta novela, escrita en 1970, y fue publicada bajo el sello de Errata Naturae.

²⁶⁰ Esta novela, junto a *La chica de los ojos verdes* (1962) y *Chicas felizmente casadas* (1964) conforma la llamada *Trilogía. Las chicas de campo* que tradujo al español Regina López Muñoz en 2018 para la editorial Debolsillo.

con las bragas es atender al deseo irreprimible de expresarse con pasión, O'Brien empuñó sus bragas como si fueran una espada» (Lindo, 2018c, p. 158).

El relato de la vida social y sentimental de Edna O'Brien a partir de sus memorias incluye cómo finalmente se la consideró «digna hija de Joyce y buena maestra de Colm Tóibín» (Lindo, 2018c, p. 158). En cuanto a su vida personal, señala que pese a haber estado mucho tiempo sola, haber luchado muchísimo por conseguir la custodia de sus dos hijos, cosechó una celebridad con su incursión en el cine y con sus escarceos con muchísimos famosos, que trajo consigo que también fuera popular entre la crónica rosa:

Ha sido una solitaria a la que le gustaba organizar fiestas, una mujer de amores contados, que acogió en algunas noches evocadas casi en tono de comedia a Robert Mitchum, Marlon Brando o Paul McCartney. No es de extrañar que su nombre apareciera con frecuencia en la crónica rosa. (Lindo, 2018c, p. 158)

Valora la «inquebrantable vocación» literaria de O'Brien gracias al testimonio que la escritora ofrece en sus memorias (Lindo, 2018c, p. 159). Si bien en su infancia estuvo obligada a la contención, en su madurez fue derrochadora y desenfrenada: «Gana dinero y se arruina, se asoma al amor y fracasa, se rodea de amigos y luego busca con desesperación el silencio», y esta personalidad expansiva pudo verse reflejado en una producción literaria «tan prolija como excelente» (Lindo, 2018c, p. 159)

Apunta que el descubrimiento de la vocación literaria de O'Brien vino tras la lectura de *Retrato del joven artista*²⁶¹ (1916) de James Joyce, y fue en ese momento cuando la escritora descubrió que Irlanda sería su material literario, pero no lo haría como ajuste de cuentas, sino que «asumió que en contar la Irlanda de la que había huido residían su condena y su fortuna. El odio hacia las reglas que la atenazaban no impidió que retratara, siempre con emoción el paisaje de su infancia» (Lindo, 2018c, p. 159). En efecto, fue a mediados de la década de los cuarenta, cuando estudiaba Farmacia en Dublín, el momento en que descubrió su pasión por la escritura gracias a la obra de James Joyce, desde ese momento su gran inspiración (Harte, 2014, p. 152).

En definitiva, *Chica de campo* de Edna O'Brien son unas memorias fragmentarias, no al uso, sino más bien una suerte de reconstrucción onírica que explica la etiqueta con que Lindo las cataloga (Ferrero, 2018). Esos recuerdos discurren desde el fracaso hasta el éxito y a la inversa, por medio del lenguaje sofisticado de una voz propia, «su lenguaje no es prestado, es suyo y de nadie más» y un gran sentido del humor como el que emana de esta anécdota que Elvira Lindo cita para cerrar su capítulo:

Cuenta que hace unos años, pasando unos días en casa de Harold Pinter, se anunció la visita de Jude Law. Ella estaba en la piscina, inquieta por la idea de presentarse con unos manguitos de Nivea ante aquel Adonis, pero Law se acercó con simpatía y la escritora le dio un beso: «Al anochecer, cuando ya se había ido, pensé en lo mucho que me alegraba de ser vieja, y exhalé un suspiro de alivio porque aquello no hubiera sido el comienzo de nada, un salto en el trampolín del amor: más intensidades, más fervor, más esperanza, más desolación, más todo». (Lindo, 2018c, p. 159)

²⁶¹ Puede consultarse la edición en español que publicó Alianza, en 2004, con la traducción de Dámaso Alonso.

Los personajes femeninos en la literatura galdosiana

1. La relectura feminista de *Tristana*

El escritor Benito Pérez Galdós (1843-1920) inició entre 1889 y 1895 la escritura de su serie de novelas de Torquemada y fue, precisamente, durante esta etapa cuando creó *Tristana* (1892). Según la crítica, una novela inmersa ya en su denominada etapa espiritualista, de la que sobresalen obras tan notables como *Misericordia* (1897). Como sostiene la especialista galdosiana Raquel Arias Careaga (2001, p. 10), a diferencia del resto de obras de Galdós, en *Tristana* no encontramos tantas referencias a la etapa histórica, aunque en ese momento, en España, la Restauración ejerciera un peso notable en la vida española y fuera material más que suficiente para ser novelable. No obstante, Galdós sí dio luz un asunto de tinte social, el de la mujer. La situación de la mujer a finales del siglo XIX no era otra que la perpetuación del modelo decimonónico del *ángel del hogar*, la mujer que tan sólo debía ser instruida en las labores domésticas que hicieran de ella una buena esposa y madre. Además, existía un opresor influjo de la moralidad según la cual una de las condiciones necesarias para que la mujer fuera socialmente aceptada era que llegara virgen al matrimonio (Arias Careaga, 2001, pp. 12-17).

La historia de la joven Tristana es la de «una transformación», una evolución de un personaje femenino que, si bien al principio, es incapaz de «ocupar el papel asignado socialmente a la mujer de clase media», el de esposa, culmina su historia «siendo asimilada por esa sociedad que en un principio la rechaza» (Arias Careaga, 2001, p. 19). Elvira Lindo escribe el capítulo «Tristana o el amor libre» ordenando sus pensamientos y sensaciones acerca de la novela en tres fases que corresponden con tres lecturas llevadas a cabo en tres momentos de su vida. Y en cada una de ellas ha podido desentrañar cuestiones que antes pasaron desapercibidas porque, como sostiene ella misma, *Tristana*²⁶² es una novela que hay que leer más de una vez.

No obstante, antes de ello es de rigor señalar la naturaleza original de este texto. El capítulo fue escrito, en primer lugar, como un ensayo para el volumen 228 de la *Revista de Occidente* con el título de «Sobre *Tristana* y *La loca de la casa*» en 2008. Un año más tarde, con la reedición llevada a cabo de la obra completa de Galdós de la mano de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, el ensayo se adaptó para ser incluido como prólogo a la edición de *Tristana* y *La loca de la casa* en un mismo volumen. Tanto el ensayo primigenio como el prólogo presentan la misma estructura, el mismo contenido, con la única variación de que en la página 144 del ensayo, Lindo dice «La tercera vez que he leído *Tristana* avanzaba por sus páginas sabiendo ya lo que me esperaba» (Lindo, 2008, p. 144).

²⁶² En 2008, Cátedra publicó una edición de *Tristana* a cargo de Isabel González y Gabriel Sevilla para la colección Letras Hispánicas.

Esta frase es modificada en el prólogo, donde dice «La tercera vez que he leído *Tristana* ha sido con motivo de la escritura de este prólogo. Avanzaba por sus páginas sabiendo ya lo que me esperaba» (Lindo, 2010)²⁶³. Y, finalmente, esa misma sentencia es modificada en el capítulo de *30 maneras*, donde modifica el sustantivo prólogo por «texto» y, además, prescinde del breve análisis sobre *La loca de la casa* presente en los textos anteriores (Lindo, 2018, p. 84).

Queda lejos de nuestra intención insistir por el mero hecho de hacerlo en cuántas veces han sido utilizadas por la autora sus reflexiones sobre *Tristana*. Sí consideramos oportuno señalar de dónde parte este texto que una década después Lindo incluyó en su libro, no sólo con la modificación que acabamos de apuntar, sino con todo un párrafo inédito en el que la escritora analiza el tratamiento de Galdós hacia sus personajes femeninos (Lindo, 2018, pp. 88-89).

No estaría de más suponer que con motivo de la representación dramática de la obra en el teatro Fernán Gómez en el año 2017²⁶⁴, Lindo publicara también su artículo «Un amor de Galdós» en *El País* el 11 de febrero del mismo año²⁶⁵. ¿Quién sabe si esta vuelta a la novela de Galdós no le ayudó a reformular y ampliar su texto? En suma, veamos, ahora sí, la crítica que Elvira Lindo escribe acerca de este personaje al que tantas veces se ha acercado y que tanto le ha marcado.

El primer acercamiento de Elvira Lindo a la novela *Tristana* fue en su adolescencia, con dieciséis años. Recuerda de esa lectura que el término *deshonra* lo interpretó como la vergüenza que debe sentir una joven por vivir con un anciano sin estar sujeta a la institución del matrimonio. Explica que dio por hecho que en la época en que vivió Galdós «bastaba con que una joven compartiera su vida con un viejo, que no era ni su abuelo ni su padre, para ser, a los ojos de la sociedad, una mujer deshonrada» (Lindo, 2018, p. 79). Pero fue consciente con el tiempo de que Galdós fue muy cuidadoso al tratar el verdadero asunto de la novela, que no es precisamente la deshonra de la joven, sino el deseo erótico. Y precisamente en su juventud no fue capaz de atisbar este argumento velado. Lo explica así: «Al no ser Galdós un escritor explícito en el asunto que más peso tiene en la novela, el sexual, no comprendí la verdadera dimensión de las relaciones entre los personajes» (Lindo, 2018, p. 79).

En efecto, como sostiene Cristina Jiménez Gómez (2017, p. 291) en su tesis doctoral *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer*, la sexualidad de este personaje se manifiesta no como una vergüenza, sino como un deseo propio, libre y perverso, que cuestiona y sabotea el orden patriarcal. Desde una nueva lectura, *Tristana* no será la joven que permanece sometida al dominio doméstico y sexual de don Lope, sino que responderá a un sistema de poliandria unitaria que le permite desarrollar sus aficiones eruditas y artísticas, y romperá con las categorías sociales,

²⁶³ No hemos recuperado la cita del propio prólogo, sino de la página web de la autora donde publicó íntegro el texto en el siguiente hipervínculo <https://www.elviralindo.com/blog/textos-literarios-2/sobre-tristana-la-locade-la-casa/>

²⁶⁴ La crítica teatral Estrella Savirón cuenta en una reseña que la obra se representó del 17 de enero al 26 de febrero de 2017 en la Sala Guirau del Teatro Fernán Gómez. La adaptación corrió a cargo de Eduardo Galán y Sandra García, mientras que la dirección estuvo en manos de Alberto Castillo-Ferrer. La obra estuvo representada por Olivia Molina en el papel de *Tristana*, María Pujalte en el papel de *Saturna*, Pere Ponce por *Don Lope* y Alejandro Arestegui por *Horacio* (Savirón, 2017).

²⁶⁵ Este artículo puede consultarse en este enlace https://elpais.com/cultura/2017/02/10/actualidad/1486737344_400906.html

morales y políticas de la época que vinculan la sexualidad femenina con el instinto maternal. Así, Tristana se acomoda en una relación incestuosa con don Lope y establece más tarde un intercambio sexual con Horacio.

El segundo acercamiento fue quince años antes de escribir este capítulo. Ocurrió durante un verano caluroso en el que se entregó a la lectura de la obra galdosiana. Pese a conocer ya la trama en la que se sumergiría, reconoce haber quedado conmocionada por el personaje, y desde ese momento Tristana acabaría convirtiéndose para siempre en una compañera de vida:

[...] me sacudió de esa manera en que sólo contados personajes interrumpen en nuestro corazón, trastornándome el ánimo como si, en vez de tratarse de invenciones novelescas, fueran seres de carne y hueso que dejaran la puerta abierta a ese futuro que va más allá de la última página del libro, provocándonos una ansiosa necesidad de indagar en cualquiera que sea su destino real. (Lindo, 2018, pp. 79-80)

En esta lectura, reflexiona sobre el grado de realidad que existe en el personaje. A pesar de reconocer, como defendía Clarín, que este debate es algo tedioso, y que Tristana es un personaje con una personalidad tan bien trazada que brilla por sí sola –«Tristana es Tristana, no hay otra como ella, su figura se nos presenta nítida y soberana, está con pleno derecho en este mundo» (Lindo, 2018, p. 80)–, la autora sostiene que Galdós se nutrió de su propia experiencia amorosa para construir a su personaje más complejo:

[...] una mujer que parece haber andado (de verdad) por las calles de Madrid, haber amado (de verdad) en buhardillas de artistas y haber sufrido (en sus carnes) los azotes del amor y de la propia época que le tocó vivir. (Lindo, 2018, p. 80)

Para ello se atiende a los datos conocidos de la vida de Galdós, en ese momento marcada por el fin de la relación con Emilia Pardo Bazán y por los inicios del noviazgo con Concha Morell, una joven aspirante a actriz. Justifica esta incursión en la vida de Galdós basándose en la información que le proporcionó la biografía del escritor confeccionada por Pedro Ortiz Armengol y la conservación de la correspondencia que Galdós mantuvo con sus amantes, entre las cuales, las cartas con Concha son para Elvira Lindo «tremendamente interesantes porque guardan una estrecha relación con la creación del personaje de Tristana» (Lindo, 2018, p. 81).

El grado de realidad en la novela puede verse también en los personajes masculinos. Don Lope y Horacio son, desde la mirada de Elvira Lindo, reflejos de los rasgos del propio Galdós, que se desdoblaría para configurar los retratos psicológicos de estos personajes. Describe a don Lope como un solterón de casi sesenta años, arrogante en su forma de tratar a las mujeres, y aunque sea descrito por el narrador como un hombre generoso, lo cierto es que observa en él un comportamiento sin escrúpulos con las mujeres, a quienes es capaz de robarles su dignidad para aprovecharse sexualmente de ellas:

Don Lope, que en sus relaciones amistosas es un hombre de buen corazón y generoso, pierde sus escrúpulos con las mujeres y no le importa robarles la dignidad o recurrir al engaño con tal de sacar lo que él anda buscando, la conquista sexual. (Lindo, 2018, p. 82)

Muy similar es esta descripción que hace Elvira Lindo de don Lope a la elaborada por Cristina Jiménez (2017), quien señala que la forma de relacionarse con las mujeres pone de manifiesto sus intereses y vanidades personales sujetas a un profundo y arraigado ego masculino (p. 304). Y esto es lo que Elvira Lindo ve que le ocurre precisamente a Tristana, a quien descubre en una situación de indefensión. Tristana, deshonrada a ojos de la sociedad, imposible de ser definida por los vecinos como «hija, amante o esposa, se

ve unida a su protector por el lazo más fuerte posible, el de la indefensión» (Lindo, 2018, p. 82). Sin embargo, Tristana, consciente de que su condición de mujer le restringe sus aspiraciones artísticas e intelectuales, verá que su lugar en el mundo no tiene nada que ver con la imagen de mujer sumisa, asexual, casta y doméstica. Se produce entonces el despertar de Tristana a los veintidós años. Se apaga su fascinación por don Lope pero éste, sin saberlo, la ha convertido en discípula y ella aprende a disimular y mentir, desarrollando un pensamiento sobre la sexualidad desligado del deseo maternal y pone en práctica una forma de socialización con el varón en la que tiene un especial peso el desarrollo de sus pretensiones artísticas e intelectuales (Jiménez Gómez, 2017, pp. 294-303). A partir de este momento, Tristana conoce a Horacio quien será, según Lindo (2018, p. 82), su alma gemela.

Siguiendo las aportaciones de Cristina Jiménez Gómez (2017), la relación de Tristana con Horacio no responde a un sentimiento amoroso o a un deseo sexual, sino a una voluntad de salir del sistema opresivo de don Lope y convertirse en pintora (p. 303). Explica Lindo que estos encuentros con el pintor Horacio en un principio nacen de una simple amistad materializada en la compañía que se proporcionan el uno al otro dando paseos. Pero esos paseos con el pintor acabarían intimando en *el palomar*, unos encuentros que relaciona de manera directa con la vida del propio Galdós durante su relación con Concha. La joven actriz vive en una situación similar a la de Tristana, conviviendo con un hombre mayor que ella, de quien se escapa para encontrarse con Galdós en una buhardilla a la que llaman *el palomar*:

Cuando Galdós conoce a la aspirante a actriz, ésta vive protegida por un hombre mayor al que llama *papá*, pero se las apaña para verse a escondidas con el escritor en «el palomar», una buhardilla que Galdós alquila para verse con ella. (Lindo, 2018, p. 82)

Percibe que Galdós tiene la voluntad de que Horacio sea un trasunto de sí mismo. De hecho, al igual que Tristana haría con Horacio, Concha se refiere a Galdós en sus cartas como «pintor de cuerpos y almas» (Lindo, 2018, p. 82). Sin embargo, sostiene que existe una mayor relación entre Galdós y don Lope por su actitud donjuanesca. Veamos a qué se refiere.

La relación más estrecha que establece entre don Lope y Galdós estriba en las reflexiones que articula sobre el amor y la empecinada soltería que el propio escritor defendió. Incluso se permite ser autocrítico consigo mismo reprendiendo a don Lope por ser incapaz de tener una relación. Lo explica de esta manera:

En boca de don Lope pone Galdós toda una teórica sobre las razones que le han llevado a predicar una empecinada soltería, las mismas que defendió el escritor durante toda su vida, aunque el narrador de la novela se permite, qué ironía, afearle la conducta a don Lope por esa falta de pasión verdadera hacia las mujeres que seduce. (Lindo, 2018, p. 83)

Pese a estas similitudes entre escritor y personaje, Elvira Lindo no ve en Galdós la fanfarronería de don Lope, cuyo espíritu presuntuoso «le hacía presumir abiertamente de sus conquistas» (Lindo, 2018, p. 83). Al contrario, el escritor no alardeó de sus relaciones e incluso luchó por que no se hicieran públicos sus escarceos amorosos, aunque para ello no tuviera una actitud moralmente ejemplar: «y esa tendencia al secretismo le llevó a comportarse, según testimonios, de manera marrullera, pagando aquí o allá a aquellos que podían irse de la lengua o que le amenazaban con desvelar sus secretos» (Lindo, 2018, p. 83). Justifica este rastreo de las huellas de Galdós en la novela porque el propio escritor le confesó a Concha que Tristana estaba inspirada en ella. De esas cartas, Galdós transcribió casi al completo las palabras de Concha y las puso en boca de Tristana. De los diálogos de

Tristana y de las cartas de Concha, Elvira Lindo ve en la actriz a una mujer apasionada, orgullosa de mantener una relación con Galdós, con aspiraciones artísticas y un pensamiento transgresor y crítico sobre el destino al que estaban abocadas las mujeres de finales del siglo XIX (Lindo, 2018, pp. 83-84).

En lo que se refiere a los personajes femeninos galdosianos, la crítica especializada ha apuntado que poseen una psicología tan compleja que evolucionan mental y físicamente, acercándose a comportamientos sorprendentes para la época, lo cual puede hacer que una lectora pueda acercarse a ellos desde parámetros feministas buscando comportamientos que cuestionen la base de la estructura patriarcal (Jiménez Gómez, 2017, p. 75). Y precisamente eso hace Elvira Lindo cuando teoriza sobre los personajes femeninos de Galdós. Define a estas mujeres galdosianas en calidad de heroínas porque se enfrentan a las vidas que desafortunadamente les han tocado vivir y «no porque protagonicen actos extraordinarios» (Lindo, 2018, p. 84). Existe comprensión y admiración por parte del escritor hacia ellas, incluso más empatía que hacia los personajes masculinos porque en ellos vertía sus propias conductas de las que no se sentía orgulloso, como «la búsqueda compulsiva de novedades eróticas. Algo en lo que Galdós fue tan prolífico como en la propia escritura» (Lindo, 2018, p. 84).

En el tercer acercamiento a la novela, motivada por la escritura de este capítulo²⁶⁶, Elvira Lindo se dejó atrapar por el erotismo que retrata Galdós de manera velada. La novela *Tristana*, definida por Lindo como una «brutal novela erótica» (2018, p. 84), encierra el desarrollo de la sexualidad de la protagonista que divide en tres fases. En primer lugar, en la vulnerabilidad de «la joven huérfana que se ve seducida y amparada por la palabrería del viejo conquistador» (Lindo, 2018, p. 84). En segundo lugar, en sus encuentros con Horacio, cuando desprecia al decrepito don Lope y «encuentra al hombre joven con el que hace el amor», y en tercer lugar, el erotismo final cuando se sume en la melancolía al verse obligada «a regresar al anciano al ser amputada su belleza por la adversidad» (Lindo, 2018, pp. 84-85).

Para hallar ese deseo erótico de Tristana, el lector debe sumergirse varias veces en la novela porque el erotismo «bulle en el fondo de la historia sin salir nunca a la superficie; esta contención es voluntaria y es una constante del universo galdosiano» (Lindo, 2018, p. 85). Según Elvira Lindo, Luis Buñuel entendió el deseo erótico «desconsiderado, amenazante, acaparador, senil, egoísta, celoso» (Lindo, 2018, p. 85) que se manifiesta en la actitud celosa y arrogante de don Lope. También en las contradicciones de Tristana hacia el viejo «queriéndole primero, detestándolo después y aceptándolo finalmente» y el amor sincero hacia Horacio, «que se esfuma cuando la enfermedad arrebató a su amante parte de sus encantos» (Lindo, 2018, p. 85).

A continuación, muestra su absoluto desacuerdo con la crítica de Emilia Pardo Bazán. Y lo expresa contundentemente: «No estoy en absoluto de acuerdo con doña Emilia, quien consideró que el triste final de *Tristana* era un enmendarle la plana a un espíritu libre» (Lindo, 2018, pp. 85-86). Veamos qué decía Pardo Bazán en dicha reseña. La escritora gallega le reprochó a Galdós el haberle frustrado las expectativas de independencia a Tristana, una apreciación que la convirtió en pionera de la crítica literaria feminista en España (Navas Ocaña, 2009, p. 156). Veamos qué dice Emilia Pardo Bazán en esa reseña en la que en suma quería mostrar su desacuerdo con el desenlace que le da a la protagonista:

²⁶⁶ Recordemos que esta frase, «La tercera vez que he leído *Tristana* ha sido con motivo de la escritura de este texto» (Lindo, 2018, p. 84), ha sido modificada desde su escritura en 2008 para el ensayo de la *Revista de Occidente*.

El asunto interno de *Tristana*, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán, y no ver en el concubinato su única protección, su apoyo único. (Pardo Bazán, 1999, p. 180)

Sin embargo, lo que a Pardo Bazán le pareció en principio novedoso acaba decepcionándola cuando Tristana se entrega al amor de Horacio y la novela se aleja de su promesa inicial y «la lucha por la independencia ya queda relegada a último término» (Pardo Bazán, 1999, p. 180). Elvira Lindo no cree que Galdós quisiera darle a Tristana un castigo moral. La escritora ve cómo a lo largo de la novela se le da una claridad sobresaliente a la voz de Tristana, a través de la cual articula sus tesis sobre el amor libre, su concepción anárquica de las relaciones sentimentales y su espíritu emancipador y defensor de la libertad de las mujeres. En definitiva, no cree que el escritor quisiera condenar a Tristana como a tantas heroínas del XIX:

Al contrario, a pesar de las complejas ataduras con las que don Lope acogota a su niña Tristana, el autor deja que escuchemos la voz de su heroína con toda claridad. Ahí están las ideas del amor libre (podemos llamarlo así) de la joven, su defensa nada convencional de las relaciones sentimentales, las ambiciones artísticas que la asaltan o el deseo de aprender. (Lindo, 2018, p. 86)

Coincide Elvira Lindo con lo que la crítica ha demostrado en una nueva lectura del final de la novela. Cuenta Cristina Jiménez (2017) que, cuando don Lope desflora a Tristana a los ocho meses de tenerla en su casa, la joven experimenta una transformación que va desde la sumisión en los primeros capítulos hasta la rebeldía, una transgresión que se potencia cuando hace suyas las ideas de don Lope sobre el matrimonio y la sexualidad. Y así quebranta no sólo los estándares sobre la sexualidad femenina sino también los que dan la potestad al varón sobre el cuerpo de la mujer (pp. 296-297).

Asimismo, Tristana cuestiona la situación social de la mujer. Podemos percibirlo en las conversaciones con Saturna, la criada, quien comparte con la protagonista la frustración que produce saber que el destino de la mujer es el matrimonio o, por el contrario, la prostitución (Jiménez Gómez, 2017, p. 299). La manera en que Tristana ve truncadas sus ambiciones no son consecuencia del castigo moral sino de la enfermedad y del entorno machista:

Tristana ve truncados sus sueños, pero casi me atrevo a asegurar que no es un deseo moralista lo que mueve a Galdós a condenarla a la desgracia. Lo que destruye a la soñadora joven es el mazado de la enfermedad, por un lado, y la postergación que padecían la mayoría de las mujeres de su época cuando por las causas que fueren no llegaban a formar una familia. La mezcla de las dos cosas. (Lindo, 2018, p. 86)

La amputación de su pierna, a consecuencia de un cáncer que le diagnostican, y su posterior regreso al hogar con don Lope no será un castigo para coartar sus movimientos y esperanzas, sino una transformación de las categorías patriarcales, según las cuales Tristana pasaría a ser una mujer incompleta. Realmente se convierte en un símbolo subversivo porque ya no es objeto de deseo del varón (Jiménez Gómez, 2017, pp. 291-292).

Cuenta Elvira Lindo que Pardo Bazán se quejaba del destino trágico de las heroínas del XIX, pero esta crítica hacia Galdós Lindo la interpreta como un juicio que nace del despecho que sentía al haber sido sustituida por Concha. Aunque es una lectura novedosa, sí creemos necesario poner en duda tal afirmación, aunque lo justifique aludiendo

al artículo en el que Pardo Bazán reseñaba la obra *Realidad* donde criticó sin tapujos la interpretación de Concha Morell²⁶⁷. Veámoslo en sus palabras:

La Pardo Bazán se quejaba del redundante destino trágico de todas las heroínas del XIX. Más allá de consideraciones ideológicas, no hay que dejar a un lado que doña Emilia debía sentir escasa simpatía hacia un personaje que estaba inspirado tan claramente en la bella mujer por la que el escritor la había sustituido. De hecho, la escritora no desaprovechó la oportunidad de criticar el trabajo de la actriz cuando tuvo ocasión. (Lindo, 2018, pp. 87-89)

Como respuesta a esta crítica, Galdós escribió *La loca de la casa* sumergiéndose en el nuevo género híbrido entre la narración y el diálogo. Entre ambas obras, Elvira Lindo observa puntos en común como la subordinación de las mujeres, pero en esta impera un tono ligero y cómico, lejos de la melancolía y la profunda crítica social de *Tristana* (Lindo, 2018, p. 88).

Elvira Lindo no desaprovecha la oportunidad de revalorizar la obra de Benito Pérez Galdós. La escritora ensalza su valor costumbrista y considera que quienes lo enjuician por su empleo del lenguaje popular y el localismo de sus escenarios incurre en prejuicios inciertos y malévolos que crean un estereotipo negativo sobre él. No sólo reconoce el valor literario de la obra de Galdós, sino que además lo ensalza por no haber otro escritor que haya creado tantos personajes femeninos que alcancen la categoría de heroínas, con criterio propio y ambiciones. Son mujeres que «aunque sometidas a un mundo de hombres, poseen un criterio propio, una voluntad tozuda, una determinación a menudo frustrada por su posición subordinada» (Lindo, 2018, p. 89)

¿Podríamos decir que Galdós es entonces un escritor feminista? Según Cristina Jiménez (2017) no se puede definir así porque «una impronta feminista [...] no existía como tal en la época» (p. 75). Sin embargo, sí lo define como *protofeminista*, ya que se siente atraído no sólo por la condición de las mujeres sino también por otros sujetos periféricos:

No es casualidad que muchos títulos de sus novelas sean femeninos ni tampoco que sus protagonistas dibujen, de forma tan magistral, el mundo íntimo y cambiante y contradictorio de unas mujeres que cuestionan una situación de marginación y exclusión dentro del matrimonio y de la sociedad. En la literatura de Galdós aparecen otras formas de vida humana, otros universos que tienen que ver con la vida onírica, con la vida de las ensomnaciones y con la de los pensamientos y deseos. (Jiménez Gómez, 2017, pp. 75-76)

²⁶⁷ Lindo se refiere aquí a la crítica teatral que Emilia Pardo Bazán escribió en abril de 1892 sobre *Realidad*, publicada en el número 16 del *Nuevo Teatro Crítico Universal*. En dicha crítica, Pardo Bazán hacía, al final del texto, un repaso sobre lo que la crítica teatral había escrito a propósito de la representación de la obra de Galdós. Llegado el punto en el que hablar sobre el reparto, Pardo Bazán se hizo eco de quienes compararon la representación del personaje de Augusta llevada a cabo por María Guerrero con los papeles de Concha Morell en la piel de Clotilde y Julia Martínez en el papel de la Peri. Es aquí donde se encierra, según Elvira Lindo, una crítica un tanto maliciosa de la escritora hacia la actriz Morell: «No faltó quien estableciese comparaciones entre lo trabajado esa noche por María Guerrero y lo que corresponde á Julia Martínez y aun á la señorita Morell. Yo digo que no hay términos hábiles para comparar. Sea cualquier el mérito respectivo de las tres artistas, la desproporción de las dificultades que tenían que vencer es enorme. Los papeles de *la Peri* y *Clotilde* son aiosos, corrientes, redonditos, hechos de encargo para que alguna actriz se luzca. No hay en ninguno de los dos momento dramático, sin osales cómicas y agudezas de esas que ellas solas se dicen y se ríen (Pardo Bazán, 1892, pp. 66-67)

La autora cree que en parte esta empatía hacia la situación de las mujeres viene dada de los reproches que Galdós recibió de sus amantes y por ello, por su sentimiento de culpa, «al menos en la ficción les da la razón a ellas» (Lindo, 2018, p. 89).

En lo que a la novela en sí se refiere, sostiene que posee «una cualidad de novela moderna, sintética y honda» (Lindo, 2018, p. 89). En ella, la deshonra es realmente una crítica a lo que la sociedad consideraba denigrante para la vida de las mujeres que no se ajustaban al constructo social de la feminidad:

Tristana lleva escrita su derrota desde el principio, el lector la presente, la teme; esa desgracia está en su propia alegría, en la exaltación del amor que de pronto encuentra y al que se entrega sin tapujos ni boberías, como una joven moderna y apasionada, que quiere disfrutar del sexo, del arte, de todas las cosas que le escatimaron y no le permitieron aprender por ser mujer. (Lindo, 2018, p. 90)

Además, Lindo reseña como una de las constantes galdosianas el ser comprensivo con sus personajes porque adivina en ellos tanto su luz como su oscuridad, «que entiende el material innoble del que están hechos los seres humanos, propensos a veces a la maldad y a la bondad casi a partes iguales» (Lindo, 2018, p. 90).

Las actitudes compartidas entre don Lope y Galdós en lo que se refiere a las relaciones sentimentales demuestran dos personalidades que no encajaban en una época en la que pese a «las ventajas con las que contaban los varones por el simple hecho de serlo, tampoco un hombre podía ser del todo libre en un mundo de mujeres atrapadas», pero defiende especialmente la identificación entre autor y protagonista: «Galdós es Tristana» (Lindo, 2018, p. 91). Le concede inteligencia y sensibilidad y el rechazo hacia las opresoras normas sociales, «la idea, extravagante para la época, más en labios de una mujer, de que el único lazo que debe unir a dos amantes ha de ser el puro amor y no las convenciones» (Lindo, 2018, p. 91). Elvira Lindo ve en Tristana a Galdós más que en ningún otro personaje porque él deseó amar a mujeres libres que le proporcionaran a él la misma libertad:

Galdós está en Tristana más que en ninguna otra criatura que haya creado: él, al igual que ella, deseó ser libre para amar a mujeres libres que pudieran expresarse de la misma manera arrebatada que su heroína sin que la vida las castigara arrojándolas a la desgracia. (Lindo, 2018, p. 91)

El final de la novela que Pardo Bazán considera moralista tiene otra interpretación para Elvira Lindo. Tristana fue capaz de empaparse de las teorías del amor libre de don Lope, aunque él las pronunciara como justificación de sus abusos. Tristana más que ser una discípula se convierte en una aprendiz que supera al maestro, pues «aun sintiéndose presa, asumió la teórica no como amante pasiva, sino como alumna aventajada»; finalmente, Tristana no busca la libertad en el amor, sino en el arte y la meditación porque es un espíritu libre y «no hay hombres a la altura de Tristana» (Lindo, 2018, p. 92).

El casamiento final entre Tristana y don Lope no adopta principios morales y sociales, ya que no se casan por amor. Don Lope, por un lado, se casa para así poder conseguir una herencia de su tía cristiana. Tristana, por otro lado, no compartirá cama con él ni se comportará como una esposa. Acaban mirándose de igual a igual e incluso existirá cierta superioridad por parte de Tristana porque su mutilación le permitirá prohibir las disposiciones sexuales que al inicio don Lope había instaurado en el hogar. La crítica, de un lado, ha visto en este final el decaimiento intelectual y físico de la protagonista. Y, de otro lado, se defiende que este final demuestra que la transgresión que pretendía llevar a cabo Tristana se cumple porque ya no será objeto sexual y dispondrá del poder en el ho-

gar. Tristana es, de este lado de la crítica, un ejemplo de las mejores propagandas feministas en la literatura por la renovada propuesta que ofrece sobre la sexualidad y la moral femenina (Jiménez Gómez, 2017, pp. 300 y 327-329). Finalmente, para Elvira Lindo (2018, p. 92) Tristana es un personaje libre a quien Emilia Pardo Bazán no llegó a entender: «Tan libre, que a mi manera de ver doña Emilia no comprendió que ese final que cuestionaba por suponerlo moralista no describe otra cosa que a un pajarito que aun habiendo perdido un ala, vive fuera de la jaula».

La mujer creadora en la literatura nigeriana

1. El género y la raza en la literatura de Chimamanda Ngozi Adichie

La escritora nigeriana, afincada en Estados Unidos, Chimamanda Ngozi Adichie (1977) es la protagonista de dos textos que forman parte de esta genealogía femenina personal de Elvira Lindo. Se trata del prólogo «Cuando las novelas son necesarias» para la edición en español de la novela *Americanah* (2014)²⁶⁸, y de «Razones para querer a Chimamanda»²⁶⁹ que, aunque originalmente fue un reportaje para *El País Semanal* en 2017, cierra el libro de ensayos *30 maneras* (2018)²⁷⁰ sin apenas variaciones, edición que nosotros seguiremos fielmente en este capítulo.

La escritora madrileña inicia el prólogo reflexionando sobre la pertinencia de esta novela de Chimamanda en el panorama en que se ve envuelta la vida del género de la novela. La crítica literaria, sostiene Elvira Lindo, afirma que la novela como tal ha muerto, ya que, desde hace varias décadas, en el paso del siglo XX al XXI, las novedades literarias giran en torno a las denominadas *escrituras del yo* (Kalenik Ramsak, 2013, p. 113).

Ya en 1989, el escritor chileno Gonzalo Contreras advirtió en el artículo «La crisis de la ficción y la novela contemporánea»²⁷¹ que la novela estaba inmersa en un estado de precariedad que llevaba gestándose varios años. Y es que, como señala Manuel Alberca en *El pacto autobiográfico. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), al menos en España, desde los años setenta, tras la caída de la dictadura, la literatura se ha visto influenciada por las novedades temáticas y formales de la cultura posmoderna, en la que prima la ficcionalización de la realidad y la experiencia individual. Alberca apunta que esta suerte de nuevo género literario, la autoficción, es un fenómeno cultural en el que se escenifica la forma en que el sujeto redefine su experiencia personal en un determinado contexto social sometiéndola a la ficción (Alberca, 2007, pp. 40-45). No obstante, a pesar de ese miedo a la desaparición de la novela y a la incertidumbre sobre el futuro estético de la literatura, la novela no ha desaparecido y de cada crisis ha salido renovada (Kalenik Ramsak, 2013, p. 113).

Elvira Lindo expresa en las primeras líneas de este prólogo cuánto extraña las grandes historias protagonizadas por uno o más personajes ficticios. Sin embargo, a pesar

²⁶⁸ La editorial Literatura Random House se encargó de esta edición con la traducción de Carlos Milla.

²⁶⁹ El reportaje homónimo figuró en *El País Semanal* el 1 de octubre de 2017 y puede consultarse en línea en esta página web https://elpais.com/elpais/2017/10/01/eps/1506809137_150680.html

²⁷⁰ El capítulo «Razones para querer a Chimamanda» comprende las páginas 145-148 del libro.

²⁷¹ Se publicó en el número 33 de la revista *Estudios Públicos* y puede consultarse en el siguiente enlace https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184729/rev33_contreras.pdf

del auge que están experimentando las autobiografías, las memorias o los diarios, la novela se reactualiza y sale airosa de esta crisis. Testimonio de ello es el éxito de *Americanah* (2013), la novela de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie:

Cuando la pertinencia de la ficción se convierte en asunto debatido por la crítica literaria y hay quienes no dudan en mostrar las pruebas de que la novela está agotada, cuando las mesas de novedades se llenan de autoficciones, género híbridos, diarios, memorias, y hay una avalancha del yo que invade los suplementos literarios, cuando parece que se ha terminado la era de las grandes historias que aspiraban a contar un universo a través de la peripecia de uno o dos protagonistas, en ese momento, que es este que vivimos, aparece la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie y reivindica su lugar en el mundo literario como autora de novelas. (Lindo, 2014, p. 7)

Esta cuestión no solo introduce el prólogo de Elvira Lindo, sino que, tras haberse detenido en aspectos como el estilo literario de Adichie o en el estudio de las imágenes femeninas que caracterizan al personaje principal de la novela, también sirve a la escritora para cerrar el texto crítico, que se convierte entonces en un circular, y mediante el cual Lindo pone de manifiesto su defensa de la vigencia y la vitalidad de la novela en la actualidad.

Entonces, el primer aspecto que apunta sobre *Americanah* es el tratamiento que presenta de la temporalidad. Es decir, el empleo de la anacronía, en concreto de la analepsis. Da la voz narrativa un salto atrás en el tiempo para contar la historia de Ifemelu. Como José Valles explica en *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática* (2008), entre las diferentes formas que existen en el tratamiento del tiempo en la novela contemporánea, «la ruptura de la linealidad se produce con la quiebra de la linealidad cronológica de la historia. Mediante el uso en el relato de las anacronías tanto retrospectivas como prospectivas, esto es de las analepsis (*flash-back*) y de las prolepsis (*flash-forward*)» (Valles Calatrava, 2008, p. 109).

De este modo, en *Americanah*, dice Elvira Lindo, «todo brota de un recuerdo» (Lindo, 2014, p. 7). La novela cuenta la historia de un amor intercontinental, entre África, Estados Unidos y Europa, que perdura a lo largo del tiempo (Baldomir Pardiñas, 2015, p. 202).

Los protagonistas son Ifemelu y Obinze, dos nigerianos que se enamoraron en la adolescencia y que se tuvieron que enfrentar al dolor de la separación cuando ella se trasladó a Estados Unidos con una beca universitaria. A su llegada al nuevo continente, Ifemelu trabajó como niñera para una familia acomodada, perteneciente a una clase social en la que se fue haciendo un hueco a raíz de la popularidad y el éxito que cosechó con su célebre blog del que hablaremos detenidamente. Finalmente, Ifemelu decide regresar a Lagos, su pueblo natal en Nigeria, en busca de una nueva vida cerca de sus raíces. Por otra parte, Obinze es hijo de una profesora universitaria que se ve obligada a marcharse a Londres ante la escasez de oportunidades laborales en el país africano. Sin embargo, en Londres Obinze vivirá en primera persona la traumática experiencia de saberse inmigrante sin papeles. Al final, Obinze regresa también a Lagos y se reencuentra con Ifemelu (Vergilio Leite, 2018, p. 136).

Elvira Lindo sostiene que esta novela no es solo una historia de amor, pues a esa trama se unen muchas otras cuestiones que hacen del libro de Adichie una obra difícilmente clasificable: «Podría ser el comienzo de cualquier novela de amor, pero hay elementos que contribuyen a convertir *Americanah* en un libro único y de difícil definición» (Lindo, 2014, p. 7).

A continuación, se detiene en la protagonista de la novela. Hace de ella un pormenorizado retrato psicológico que ha podido ir esbozando a lo largo de la lectura de su historia. Ifemelu es, como describe la autora, una nigeriana que emigra a Estados Unidos no en busca de lo que en los años cincuenta se conocía como *el sueño americano*, sino en busca de unas condiciones de vida mejores que las que su país, inmerso en una dictadura militar, podía ofrecerle. La experiencia de la emigración provoca en ella un maremágnum de sentimientos contradictorios, lo cual la llevará a querer olvidar todo aquello que esté relacionado con el lugar de donde procede así como las circunstancias que le hicieron marcharse: «para sobrellevar sentimientos tan contradictorios como son la nostalgia por su patria y la fascinación por el país recién estrenado necesita cortar los lazos que la atan al pasado» (Lindo, 2014, p. 8).

Sabe de primera mano qué significa sentirse una extraña en Estados Unidos, un lugar en el que el emigrante ha de asimilar la cultura y las costumbres para poder sobrevivir. Por esa empatía que siente hacia Ifemelu definirá a la protagonista como una heroína, pues a pesar de saber que no tiene prácticamente a nadie en su nueva vida, evitará caer en la tristeza que solo la soledad sabe generar: «nuestra heroína se va trazando un mundo propio en el que las únicas presencias familiares son su tía Uju y el pequeño Dike» (Lindo, 2014, p. 8).

La escritora ve en Ifemelu a una mujer resiliente, que sabe crecerse ante la adversidad. La protagonista, «desamparada y deprimida al principio, aunque despierta y perspicaz» (Lindo, 2014, p. 8), afronta esta nueva etapa de su vida entregándose casi por completo al acto de la observación. Contemplará las características de los estadounidenses, y esa observación la llevará a crear unas anotaciones de carácter antropológico sobre el comportamiento de la sociedad que la acoge. Dichas notas las publicará en un blog que cosechará un gran éxito. Entonces, se detendrá en este prólogo a explicar la fascinación que le ha producido este elemento metaliterario de *Americanah*: «Ifemelu [...] va observando la complejidad cultural y social del nuevo mundo y toma apuntes del natural que publica en un blog (*Raza o Curiosas observaciones a cargo de una negra no estadounidense sobre el tema de la negritud en Estados Unidos*)» (Lindo, 2014, p. 8).

Como Lauro Zavala explica en *Cartografías del cuento y la minificción* (2004, p. 201), la metaficción pone de manifiesto que los textos literarios no solo existen como sustitución de la realidad, sino que constituyen a su vez una realidad en sí misma. Dicha realidad Ifemelu la construye a partir del testimonio, uno de los elementos clave para reconstruir la historia de la vida cotidiana, pues es la huella de una experiencia (Mendoza García, 2004).

Elvira Lindo apunta además que la historia de Ifemelu convierte a *Americanah* en una novela de formación, una *bildungsroman* en términos de Johann Carl Simon²⁷², pues la define como «la historia de un intenso aprendizaje» (Lindo, 2014, p. 10). *Americanah* ofrece la posibilidad de ser testigo de la madurez que la protagonista va construyéndose a partir de su experiencia en Estados Unidos. Dice Lindo que a Ifemelu «la vemos madurar y valorar lo americano a través de sus amores, de las reuniones sociales, de las discusiones universitarias o del traumático crecimiento de su sobrino Dike, que experimentará desde niño el significado de pertenecer a una minoría subordinada» (Lindo, 2014, p. 10).

²⁷² El filólogo y profesor universitario de Dorpat que acuñó el término en 1820 lo pronunció en dos conferencias antes de esa fecha, aunque Ángel Martín Pérez en su tesis doctoral *La novela de formación en la narrativa española contemporánea* (2015, p. 31) sostiene que fue Wilhelm Dilthey quien en 1870 empleó el término para referirse a este tipo de novelas.

Probablemente, lo que más interés le despierta de Ifemelu es la manera en que encaja el ostracismo con el que en muchas ocasiones es tratada por su entorno. Todos los insultos que recibe la comunidad negra en Estados Unidos son ignorados por Ifemelu, lo cual demuestra que el concepto de *raza* cobra sentido en un entramado social e histórico determinado (Baldomir Pardiñas, 2015, p. 203). El humor con el que Ifemelu afronta sentirse una extraña en el nuevo país, y esto bien lo sabe Elvira Lindo, será su tabla de salvación: «Pero nuestra heroína responde a esta idea construida por clichés con humor e inteligencia, sin hundirse en la melancolía o dejarse llevar por el resentimiento» (Lindo, 2014, p. 10).

En la novela se entretrejen diferentes conceptos, entre ellos el de *género* y el de *raza*. Sobre el segundo cabe señalar que éste adquirió una importancia radical durante los años de la esclavitud, pues se entendía como una realidad biológica que justificaba la discriminación hacia los negros. Tras la emancipación de la comunidad negra en 1868, siguieron dándose tensiones raciales hasta que en 1960 con el estallido de los Movimientos por los Derechos Civiles y el *Black Power Movement*, se consiguió la igualdad legal de derechos, aunque el tejido social tenga un proceso diferente para asumir estos cambios (Baldomir Pardiñas, 2015, p. 202). En *Americanah* el concepto *raza* no es entendido como un término biológico, sino como un constructo social que la protagonista analiza en el blog. En esta plataforma personal, Ifemelu distinguirá dos clases de afroamericanos entre el común de la ciudadanía estadounidense: los *African American*, que serán los descendientes de los esclavos, y los *American African*, inmigrantes que se han mudado a Estados Unidos en busca de un futuro económico y laboral más favorable que el que sus países de origen pueden ofrecerles (Baldomir Pardiñas, 2015, p. 203).

En efecto, Elvira Lindo se detiene en puntualizar que Ifemelu es una africana en Estados Unidos, es decir, que pertenece a la segunda categoría que acuña en su célebre blog, ya que «sus antepasados no han padecido el trauma de la esclavitud, vive sin complejos su color y su origen, y según van pasando los años comienza a valorar lo que dejó atrás» (Lindo, 2014, p. 10).

Es así como el proceso de madurez que experimenta Ifemelu desemboca en el retorno a Lagos, donde explica que, de forma inevitable, tenderá a establecer comparaciones entre su país y Estados Unidos y, en especial, tendrá que asumir que no es la misma persona que dejó Nigeria. Lindo descubre a una Ifemelu diferente tras su estancia en Estados Unidos y desentraña el sentido que cobra el título de la novela cuando analiza la forma en que los propios nigerianos tratan a su compatriota recién llegada:

[...] será observada por sus compatriotas con cierta desconfianza, bautizada para siempre como *americanah*, el apelativo irónico con el que se nombra a los que se fueron a Estados Unidos y han regresado a la patria, ocultando las muchas dificultades con las que hubieron de enfrentarse y presumiendo de una experiencia que les permite darse aires. (Lindo, 2014, p. 11)

No se detendrá demasiado en describir en profundidad a Obinze. Tan solo lo menciona cuando éste se cruza de nuevo en la vida de Ifemelu. La heroína de Elvira Lindo cuando retorna a Lagos se encuentra de nuevo con Obinze, que también ha vuelto a su tierra natal tras haber vivido «una experiencia traumática en Londres» (Lindo, 2014, p. 11). Así, explica lo que este reencuentro supone para la historia de Ifemelu: «Los dos tienen mucho que contarse. Son críticos con su país, lo padecen y lo aman» (Lindo, 2014, p. 11).

Tras la descripción que hace de Ifemelu, se detendrá en el contenido del metatexto; es decir, en ese análisis antropológico que Ifemelu hace en su blog, y que bien podría

constituir una novela por sí misma. En este blog, explica, «aborda la discutible multiculturalidad de un país en el que hay una población blanca que desea creer que los asuntos raciales están superados» (Lindo, 2014, p. 8).

Quizá sea el contenido del blog *Raza* lo que más cautiva a Lindo porque en él Ifemelu describe una realidad que ella misma ha conocido durante los casi doce años que vivió en Nueva York. Salvando las distancias entre las condiciones en que Elvira Lindo marchó a Estados Unidos y las circunstancias que obligarían a Ifemelu a buscar una vida mejor en este país, la escritora madrileña advierte en el relato que Ifemelu construye en su blog una trasposición a la ficción de lo que se entiende por concepto de *otredad*. Debemos, por tanto, remitir a Edward W. Said, quien en 1998 publicó el artículo «Between Worlds» como preludeo a sus memorias *Out of Place* (1999)²⁷³, donde cuenta su experiencia como sujeto oriental en Nueva York. Allí será señalado como *Otro* tanto de manera paternalista, acentuada por una suerte de fetichismo latente hacia lo exótico de los países no occidentales, como de manera violenta en ocasiones. Said construyó en Nueva York su identidad palestina –del mismo modo que Ifemelu construiría en Estados Unidos su identidad nigeriana– como fruto de la forma en que se percibía a sí mismo desde la mirada negativa de los estadounidenses. En suma, lo que inauguró Edward W. Said fue la teoría postcolonial que se sumaría a las aportaciones de teóricas tan importantes como Gayatri Spivak en *Crítica de la razón postcolonial* de 1999 (Zapata Silva, 2008, pp. 56-70).

De este modo, extrae de *Americanah* cómo el concepto de *otredad* es llevado tan eficazmente a la ficción de la mano de Ifemelu. La protagonista descubrió qué significado tenía ser negra en un país que durante siglos consideraba que la población afroamericana representaba una raza humana inferior a los blancos y que eso era pretexto para convertirlos en esclavos: «Ifemelu comienza a ser consciente por vez primera del color de su piel cuando habita en un país donde la herida de la esclavitud no se ha cerrado y supura en todo momento» (Lindo, 2014, p. 8).

A propósito de esto, explica cómo ella ha podido comprobar que la herencia del colonialismo permanece subyacente entre los ciudadanos estadounidenses sin importar las divergencias ideológicas que presentan entre sí:

[...] incluso los progresistas, adoptan, bien por inercia, bien por torpeza o por un sentimiento de superioridad racial que sus mayores les dejaron en herencia una actitud condescendiente cuando no desconfiada hacia los negros, y los afroamericanos saben que sus actos serán interpretados siempre en función de la negritud. (Lindo, 2014, p. 8)

Por ello, recoge en el prólogo esta cita de la novela sobre la que se apoyará para seguir reflexionando sobre esta cuestión de la raza:

Queridos negros no estadounidenses, cuando tomáis la decisión de venir a Estados Unidos, os convertís en negros. Basta ya de discusiones. Basta de decir soy jamaicano o soy ghanés. A Estados Unidos le es indiferente. ¿Qué más da si no erais «negros» en vuestro país? Ahora estáis en Estados Unidos. Tendremos nuestros momentos de iniciación en la Sociedad de los Antiguos Esclavos Negros. El mío tuvo lugar en la universidad cuando, en una clase, me pidieron que ofreciera la perspectiva negra, solo que yo no entendía ni remotamente a qué se referían. Así que me inventé algo, sin más. Y admitidlo: decís «No soy negro» solo porque sabéis que el negro es el último peldaño de la escala racial estadounidense. (como se citó en Lindo, 2014, p. 9)

²⁷³ Por su parte, el artículo lo tradujo al español Jorge Brash con el título «Entre dos mundos» en el número 9 de la revista *Fractal* en 1998 y puede consultarse en el siguiente enlace <https://www.mxfractal.org/F9said.html>. Por otro lado, sus memorias se publicaron en español con el título *Fuera de lugar* en el año 1999 en la editorial Debolsillo.

El pasado colonialista se remonta al siglo XVIII hasta su abolición en el siglo XX. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se convirtió en la primera potencia mundial, despegó con el auge de la industria, que trajo consigo un éxodo de las zonas rurales como consecuencia de la mercantilización del campo. Así, la población negra, que habitaba en los Estados del Sur, se trasladó a las grandes ciudades, donde esperando conseguir una vida mejor se toparon con la segregación en guetos y la discriminación. Por ello, la población afroamericana, cansada de la hipocresía del Estado, se fue congregando en torno a organizaciones que se gestaría desde los años cincuenta hasta su eclosión en los años sesenta con la aparición de los ya citados Movimientos por los Derechos Civiles, liderados sobre todo por los grupos oprimidos, la llamada *contracultura*, en la que se engloban movimientos ecologistas, feministas, el movimiento *hippie* o los movimientos del colectivo LGTBI y, por supuesto, las organizaciones a favor de los derechos civiles de la población negra (Royo Herrera, 2018, p. 111).

Sin embargo, no solo el pasado reciente de activismo permanece latente entre la sociedad estadounidense, sino que la segregación que la población afroamericana experimentó en los años cincuenta parece seguir manteniéndose viva. Así, reconoce con asombro la sencillez y la exactitud con que es analizada en el blog la realidad social tan compleja que caracteriza a la población estadounidense. En ese análisis de Ifemelu, Elvira Lindo confirma que las cuatro variedades del tribalismo americano de las que habla la protagonista existen realmente:

La bloguera habla de la vigencia del tribalismo americano y distingue cuatro variedades: clase, ideología, región y raza. Ricos y pobres. Progresistas y conservadores. Norte y Sur. Y la raza, por supuesto: los blancos siempre en el puesto más alto del escalafón y los negros invariablemente en el más bajo. El exitoso juzga al fracasado con desprecio; no hay voluntad de entendimiento entre los votantes de los dos partidos; el Norte mira al Sur con desprecio, el Sur mira al Norte con rencor. Todos a su vez entenderán cuál es su posición en la sociedad según la raza: el negro será consciente desde la casilla de salida de que es el último en el escalafón. (Lindo, 2014, pp. 9-10)

Es el contenido del propio blog y las reflexiones de Ifemelu lo que llevará a Elvira Lindo a decir que esta novela «podría ser una historia de amor, solo una historia de amor, pero es mucho más. Deslumbra. No se reduce a la narración de una experiencia» (Lindo, 2014, p. 11).

A continuación, veremos cómo dedica algunas palabras al estilo narrativo de Chimamanda Ngozi Adichie. La autora de *Americanah* nació en Enugu, Nigeria, en 1977, y pasó su infancia en Nsukka, pero desde los 19 años ha vivido en Estados Unidos, lugar de residencia que compagina con estancias en Nigeria. Por este motivo se la considera como una «africana en el mundo», que muestra una forma diferente de entender su pasado personal y cultural (Rodríguez Murphy, 2016, p. 37). Pese a que su creación literaria está escrita, principalmente, en inglés, se ha convertido en una novelista aclamada por la crítica por su papel como representante de la literatura escrita por mujeres afroamericanas. De hecho, en 2013 *The New York Times* escogió *Americanah* como una de las diez mejores novelas del año²⁷⁴. Además de impartir clases en universidades estadounidenses y nigerianas, es autora de *For Love of Biafra* (1998), *Purple Hibiscus* (2003), *Half of a Yellow Sun*

²⁷⁴ El artículo de *The New York Times* del 4 de diciembre de 2013 escribió lo siguiente sobre *Americanah*: «By turns tender and trenchant, Adichie's third novel takes on the comedy and tragedy of American race relations from the perspective of a young Nigerian immigrant. From the office politics of a hair-braiding

(2006), *The Thing Around Your Neck* (2009), *Americanah* (2013) o el ensayo *We Should All Be Feminists* (2014)²⁷⁵ (Kozziel, 2015, pp. 97-98)

En primer lugar, Lindo sitúa a Adichie en una tradición de escritores contemporáneos que han descrito la realidad estadounidense desde su experiencia migratoria. Sus predecesores del siglo XX, los migrantes que dejaron testimonio de la realidad norteamericana, fueron voces poderosas que narraron la discriminación racial en Estados Unidos. Es el caso de mujeres como Alice Walker, Paule Marshall o Nikki Giovanni, entre otras. Sin embargo, ellas cargaban con la experiencia de la esclavitud de sus antepasados sobre sus hombros. En el siglo XX, la literatura estadounidense se vio ricamente nutrida por las aportaciones de quienes emigraron por diferentes causas al país del sueño americano. Otro caso singular fue el de la población judía, que durante la Segunda Guerra Mundial abarcaba casi dos tercios del total de inmigrantes residentes en el país. Huyendo de la barbarie del genocidio nazi, escritores polacos, rusos o checos situaron algunas de sus novelas en escenario estadounidense, aunque la referencia a sus raíces, así como al tema del holocausto, no fue indiferente para muchos de ellos; algunos se acercaron a la temática de manera tangencial (Conn, 1998, pp. 326-337).

La crítica ubica a Adichie en la denominada tercera generación de escritores nigerianos, entre los cuales las mujeres tienen un papel central y notable. Algunas son Seti Atta, Helen Oyeyemi, Unoma Azuah, Chika Unigw o Promise Okekwe. Todas comparten el deseo de transformar la imagen de la mujer afroamericana, que tras el periodo colonial cargaba con estereotipos negativos y eran caracterizadas por la doble marginalidad de ser negras y mujeres. Al igual que el resto de escritoras de su generación, Adichie propone otra mirada sobre la africanidad de sus personajes, cuyas identidades se muestran fragmentarias, plurales y complejas. Así, la autora retrata nuevas identidades y etnidades africanas para cuestionar los estereotipos que se ciernen sobre África (Rodríguez Murphy, 2016, pp. 34-37).

Por ello, reivindica el lugar de Chimamanda en el panorama literario actual, desde el cual la escritora nigeriana apuesta por la vigencia de la novela: «Hace Adichie una defensa de las novelas como la mejor manera de convertir una experiencia individual en un espejo en el que cualquiera puede reconocerse» (Lindo, 2014, p. 11).

En segundo lugar, se detiene en los rasgos estilísticos de la escritura de Chimamanda. Resalta su habilidad para hacer de lo complejo algo asequible para el gran público y su empleo de la ironía: «Es la escritora nigeriana extremadamente hábil expresando ideas complejas, y en esta novela encontramos numerosas muestras de esa gracia con la que las expresa: no resultando jamás grave o pomposa, recurriendo siempre a la ironía y sin miedo a la vehemencia» (Lindo, 2014, p. 9). Además, reseña el atractivo, la delicadeza y la chispa con que Adichie escribió *Americanah*: «hay mucha sensualidad, fineza y gracia en cómo está escrito» (Lindo, 2014, p. 11).

salon to the burden of memory, there's nothing too humble or daunting for this fearless writer, who is so attuned to the various worlds and shifting selves we inhabit — in life and online, in love, as agents and victims of history and the heroes of our own stories».

²⁷⁵ Mientras que su primera novela *For Love of Biafra* (1998) no está editada en español, el resto sí. *Purple Hibiscus* de 2003 fue traducido en 2004 por Laura Rins como *La flor púrpura* y publicada en la editorial Debolsillo. Por su parte, *Half of a Yellow Sun* de 2006 fue traducida también por Laura Rins y publicada un año después en la editorial Mondador bajo el título de *Medio sol amarillo*. En la misma editorial se publicó *Algo alrededor del cuello* en 2010 como versión traducida al español, por Laura Echevarría, de *The Thing Around the Neck*. Y, por último, tanto *Americanah*, traducida por Carlos Milla, como *Todos deberíamos ser feministas*, traducida por Javier Calvo, fueron publicadas en Literatura Random House en 2013 y 2014 respectivamente.

En tercer lugar, el tratamiento del *género* como categoría de análisis en la novela de Adichie también halla cabida entre sus páginas. Cabe señalar que la presión sobre el asunto de la raza fue una problemática entre la población afroamericana, pero afectó en mayor medida a las mujeres negras. Ellas, que asumieron el estatus de discriminación que pesaba sobre sus hombros tanto por ser negras como por ser mujeres, quisieron participar en la lucha feminista que, hasta entonces, estaba liderada por mujeres blancas. Éstas, en cambio, se negaron a incluirlas entre sus filas. Así se produjo una tensión que se vio reforzada por el movimiento *Black Power* (1966) desde el cual se recelaba de la ayuda de la población blanca. El movimiento de mujeres afroamericanas contaba con una organización débil, lo cual, unido a las tensiones con el feminismo blanco, dio pie a que hasta la Tercera Ola, en los años noventa, no se pudiera hablar a nivel de activismo ni de academicismo de un *Black Feminism*, el cual, cuando llegó, consiguió corregir los errores históricos oponiéndose a los estereotipos que la cultura estadounidense había proyectado sobre las mujeres negras (Royo Herrera, 2018, pp. 115-117).

También siente interés por Chimamanda por ser la autora del celeberrimo ensayo *Todos deberíamos ser feministas* (2014), al que además le ha dedicado algunos artículos periodísticos, como «Feminismo en camiseta», publicado en 2017 en *El País*, o un capítulo en *30 maneras* (2018). Resalta así el compromiso con los derechos de las mujeres en la obra de Adichie, quien se define como una feminista africana feliz, derribando el mito que se cierne sobre la incompatibilidad entre feminismo y africanidad (Rodríguez Murphy, 2016, pp. 41-42). Por esta visión que la escritora nigeriana proyecta de sí misma Elvira Lindo la define como «una mujer alegre y valiente, directa, con una notable habilidad para diseccionar comportamientos colectivos» (Lindo, 2014, p. 9).

El compromiso feminista de Chimamanda es tan evidente que Elvira Lindo observa aquellos rasgos que Ifemelu comparte con su creadora. Las imágenes de mujeres que crea Chimamanda son distintas a las que se ofrecieron en la literatura colonial y postcolonial, pues ella se centra en retratar a «la otra mujer africana», aquella que se muestra poderosa e independiente» (Rodríguez Murphy, 2016, p. 43). Así es como Adichie quiere que se conciba a la mujer africana y, de manera inevitable, Elvira Lindo ve en Ifemelu el reflejo de Chimamanda. Con esta comparación, busca en la psicología del personaje las referencias a la autora para demostrar que la experiencia individual de Chimamanda se ve reflejada en la de Ifemelu y, a su vez, puede ser compartida por gran parte de las afroamericanas que emigran a Estados Unidos: «Ese don de llegar al corazón de las cosas lo encontramos en su manifiesto *Todos deberíamos ser feministas*, que bien podría haber sido escrito por Ifemelu, la protagonista de esta historia» (Lindo, 2014, p. 9).

La escritora madrileña ha visto en Ifemelu un espejo en el que poder mirarse. Por ello, alaba su perspicacia a la hora de ser capaz de verbalizar aquello del comportamiento de los estadounidenses que ella no supo cómo expresar: «Sin ser africana, sin haber sufrido en mi piel y por mi piel lo que ser negra significa en Estados Unidos, hay muchos pasajes de este libro que me han hecho levantarme de la silla y exclamar: “¡Aquí está al fin, eso era lo que yo pensaba y no había sabido expresar!”» (Lindo, 2014, p. 10).

Desde una perspectiva situada, ha podido verse reflejada en Ifemelu, salvando las distancias, algo que quiere dejar claro en este prólogo. Sin embargo, ambas cuentan con una experiencia compartida, la de ser emigrantes en Estados Unidos: «Yo he marchado con ella, a su lado, en este viaje de ida y vuelta. Me he visto a mí misma en muchos momentos de asombro por la soledad o satisfacción por el mero aprendizaje» (Lindo, 2014, p. 11).

Por último, reivindica la vigencia de la novela tras haber descubierto *Americanah*. Vuelve así al tema que inauguraba este prólogo para constatar que la novela no ha muerto, pues una experiencia individual puede convertirse en un reflejo, un espejo colectivo. Esta es una de las grandes novelas protagonizadas por uno o más personajes que Lindo tanto decía extrañar al comienzo del texto. Son Ifemelu y su experiencia estadounidense las que han hecho que abogue por la necesidad de observar con perspectiva las diferencias entre culturas y, además, por la necesaria deconstrucción de unos principios que asumimos de manera innata desde la infancia que, en ocasiones, pueden llegar a ser discriminatorios:

Y he pensado que la historia de Ifemelu y Obinze justifica la existencia de la ficción en nuestras vidas. Esta novela cambia la percepción que el lector tiene de las cosas, porque nos obliga a aceptar que la amplitud y la complejidad del mundo no puede ser simplificada ni reducida a una sola visión. Pone uno en duda sus principios, y esa es una experiencia lectora que ensancha el espíritu. (Lindo, 2014, p. 11)

A continuación veremos lo que Lindo escribió sobre Adichie para *El País Semanal*, en la entrevista «Razones para querer a Chimamanda» del 1 de octubre de 2017²⁷⁶, aunque seguiremos fielmente el texto que figura en *30 maneras*. Según Lindo, pese a que la escritura de Adichie aborda temas tan particulares como son la raza y el género, ha conseguido alcanzar la trascendencia y el reconocimiento universal:

La escritura de esta narradora ha sabido penetrar en las imaginaciones lectoras de culturas muy diversas, y aunque lo que cuenta está relacionado con unas circunstancias particulares –la africanidad, la inmigración y el hecho de experimentar todo eso siendo mujer–, sus historias han sido lo suficientemente atractivas como para que el lector haga propios los anhelos y ansiedades de unos personajes que importan desde la primera página. (Lindo, 2018, p. 145)

El desconocimiento de los ciudadanos de Occidente ha dado pie a que Chimamanda haya pasado gran parte de su vida aclarando malentendidos, y lo hace por medio de su literatura. Sostiene que la literatura de Chimamanda «en buena parte consiste en desmontar los tópicos cansinos de los que nos servimos los occidentales al mirar el continente africano» (Lindo, 2018, p. 145). La escritora nigeriana demuestra que África no es un todo homogéneo, sino un continente con una rica diversidad de naciones, culturas y tradiciones «cruzadas» que «entre sí no se precen en nada» (Lindo, 2018, p. 145).

Lindo hace alusión a los orígenes de Chimamanda en Nsukka, criada por una madre que era secretaria de la Universidad de Nigeria y un padre que era profesor de Estadística. Con ello, constata que otro error es considerar que todos los africanos son pobres. Destaca el choque cultural que Adichie vivió al trasladarse a Estados Unidos. Allí, aunque ella ya había escrito cuentos desde bien joven, sería a partir de la experiencia de la emigración la que le haría desarrollar su inspiración:

Había escrito ya cuentos desde adolescente aunque la única receptora de esas historias fuera su madre, pero es la confrontación con la cultura americana la que sirve de materia inspiradora a esta joven que nos cuenta con una perspicacia poco común qué es ser negra allí donde la negritud es minoría; en qué consiste ser consciente del color de la piel las veinticuatro horas del día; cómo de pronto cobra sentido una corrección política de la que ella jamás había tenido que hacer uso. (Lindo, 2018, p. 146)

²⁷⁶ Puede consultarse la entrevista en este enlace https://elpais.com/elpais/2017/10/01/eps/1506809137_150680.html

De este modo, Chimamanda no sólo plasmaría a través de la literatura lo que significa ser negra en Estados Unidos sino que también ahondaría en las reflexiones que ya había llevado a cabo en Nigeria sobre el hecho de ser mujer, una circunstancia a la que ahora debía sumarle el ser negra e inmigrante: «Al hecho de ser mujer, que era una condición sobre la que ya había reflexionado en su país, se une el color, y a esa doble circunstancia hay que sumarle la de ser inmigrante. Mujer, negra, inmigrante» (Lindo, 2018, p. 146).

También relata los episodios de la vida estudiantil de Chimamanda en la que debía explicar continuamente que la cultura americana y la nigeriana no eran radicalmente diferentes porque compartían el idioma. Apunta que estas anécdotas serán las que despierten en Adichie la necesidad de advertir sobre los peligros de la historia única, es decir, cómo desde Occidente se realiza una simplificación del otro que llega a ser ofensiva:

Esa sensación de extrañeza despierta en la novelista, ya en sus años universitarios, la conciencia de que los países no pueden contarse a través de una sola historia, y que eso es lo que a menudo sucede con todo lo que relacionamos con el continente africano. (Lindo, 2018, p. 147)

Lindo señala que el momento de despegue de la carrera literaria de Adichie fue cuando ganó el premio Commonwealth con *La flor púrpura*. Y comparte con la crítica literaria la opinión que ya había formulado en su prólogo sobre *Americanah* como una novela de formación y la considera un ejemplo de la tarea activista que la escritora llevó a cabo desde que llegó a Estados Unidos.

Además, hace referencia a la tradición literaria en la que incluye a Adichie. Esta es la de recién llegados a Estados Unidos que no renuncian a sus orígenes y dotan de nuevos significados al lugar de llegada y al de origen por medio de la experiencia de la extranjería: Chimamanda no se considera afroamericana, sino nigeriana y estadounidense. Lo explica así la escritora madrileña:

La originalidad de la literatura de Adichie, que se enmarca dentro de esa larga tradición de la narrativa de los recién llegados que en Estados Unidos ha dado sus mejores frutos, nace de que no sólo no renuncia a sus orígenes, sino que, a través de la experiencia de la extranjería, el pasado y el lugar de origen cobran un interés renovado. (Lindo, 2018, p. 147)

Elvira Lindo resalta que la literatura de Chimamanda siempre ha estado impregnada por su feminismo, de sus «ideas emancipadoras de la mujer» (Lindo, 2018, p. 147). Pero apostilla Lindo que fue a partir de la charla de TED Talks cuando Adichie se ha convertido «en una de las voces más interesantes y populares, hay que decirlo, del feminismo» porque se aleja de la jerga académica, ya que le resulta «asfixiante» (Lindo, 2018, p. 147). Así, Chimamanda narra su propia experiencia y la de sus amigas e incluye a los hombres en la causa para explicar «por qué la igualdad se consigue sólo despertando la conciencia de los varones que nos acompañan; por qué, en definitiva, todos deberíamos ser feministas» (Lindo, 2018, pp. 147-148).

Esta charla a la que hace referencia fue pronunciada en 2013 en las conferencias virtuales de la Organización TED (Tecnología, Entretenimiento y Diseño). En ella, Chimamanda explicaba lo que es ser feminista en el siglo XXI con humor, cercanía y sinceridad. Más tarde, en 2015, fue traducida al español por Javier Calvo. La idea central de este panfleto es la de divulgar por qué el feminismo es esencial para que la sociedad avance. En él, explica cómo la desigualdad está latente en la educación recibida desde la infancia.

Esa educación nos ha inculcado unos roles de género que Adichie anima a desaprender (Zalbidea Paniagua, 2019, p. 132)

Elvira Lindo se posiciona a favor de la importancia que Adichie le da al término *feminismo*: «Tiene seguidores que la animan a abandonar el término *feminismo* por el de *igualitarismo*, pero ella no está dispuesta a renunciar a un sustantivo que define una lucha que lejos está de haber llegado a su fin» (Lindo, 2018, p. 148). De hecho, Adichie en su discurso reivindica el uso convencido de la palabra ya que decir otro término sería deshonesto y negaría los problemas relacionados con el género. El feminismo que representa la escritora nigeriana sería el denominado *feminismo interseccional*²⁷⁷ que tiene como fin incluir la perspectiva feminista en toda la sociedad trabajando con todas las categorías de análisis, como el género y la raza o la sexualidad, entre otras (Zalbidea Paniagua, 2019, pp. 134-136)

Finalmente, destaca su «oratoria rica en ironía e ingenio» y el componente de sus novelas en las que se conjugan la sensualidad y los agudos análisis sociales y políticos. Y concluye con esta descripción de la escritora: «Sensualidad e inteligencia. Esas dos cualidades sirven también, si se me permite, para definir a esta mujer que irradia atractivo, cuando el atractivo es una cualidad que de manera fluida viaja del espíritu al rostro» (Lindo, 2018, p. 148).

²⁷⁷ Este tipo de feminismo fue creado por Kimberlé Crenshaw en 1989. Evidenció que las políticas feministas y antirracistas fueron creadas sin estudiar la intersección entre género y raza ya que las mujeres afroamericanas fueron excluidas de las políticas feministas (Zalbidea Paniagua, 2019, p. 136)

La imagen de las relaciones maternofiliales

1. Angelika Schrobsdorff y las maternidades poco ejemplares

En vísperas del Día de la Madre de 2016, Elvira Lindo escribió en *El País* la reseña de *Tu no eres como otras madres* de Angelika Schrobsdorff (1927-2016)²⁷⁸. Esa misma reseña está incluida también en *30 maneras*. En el inicio del capítulo «Una madre poco ejemplar», que mantiene el mismo título que la reseña primigenia, Elvira Lindo reflexiona sobre cómo concebía la práctica de la maternidad cuando era niña. No observaba en su madre una práctica maternal protectora ni exagerada:

Del Día de la Madre tengo recuerdos confusos de todos aquellos años de mi infancia en los que realizaba, en clase de manualidades, un pequeño objeto como declaración de amor. Mi madre no exageraba su entusiasmo, la verdad, no creo que entre sus prioridades estuviera reforzar mi nivel de autoestima. (Lindo, 2018a, p. 185)

En la adolescencia descubrió que el significado que tenía el Día de la Madre había cambiado obedeciendo a los mandatos económicos y del marketing de las grandes marcas: «solía decirse, hasta convertirlo en un tópico, que se trataba de una celebración promovida por El Corte Inglés» (Lindo, 2018a, p. 185). No obstante, Lindo trae a colación cómo ve el fenómeno de la maternidad ahora desde la posición de madre y madrastra. Reflexiona sobre el amor hacia una madre, que debe ser manifestado todos los días en sus dosis necesarias, y este fenómeno es algo natural que está presente en la vida del ser humano desde el principio de los tiempos:

A día de hoy, en mi calidad de madre y madrastra, confieso que no espero que la casa se me llene de globos y flores, prefiero que el amor se divida a poquitos en cada uno de los días del año para sentir que tiene algo de sustancia. (Lindo, 2018a, p. 185)

A diferencia de los tintes de heroicidad con que actualmente se reivindica el hecho de tener hijos, Lindo reivindica el modelo de maternidad que practicaron las jóvenes madres de su generación, la de los ochenta, «la grandeza de mi generación de madres, la de no haber pretendido ser ejemplares» (Lindo, 2018a, p. 186). Se caracteriza esta maternidad por no ser ejemplar, por no ser agobiante, como en la actualidad, y no dedicarse a la crianza sin descanso:

Encuentro, y que me perdonen las actuales madres coraje, que ha sobrevenido de pronto una maternidad agobiante en la que parece que sólo hay una manera de hacerlo bien y es la de entregarse a la crianza sin pausa ni tregua. (Lindo, 2018a, p. 186)

²⁷⁸ Esta reseña de Elvira Lindo (2016b), publicada a colación de la edición en español que Errata Naturae publicó en 2016 con la traducción de Richard Gross, puede consultarse en el siguiente enlace https://el-pais.com/elpais/2016/04/28/estilo/1461864311_902661.html

Pese a las dificultades de ser madre en los ochenta, ve en esa maternidad un ambiente más relajado «por no estar sometida a la exigencia de ser un modelo de perfección». Entonces incluye en su relato la reseña de la novela *Tú no eres como otras madres* de Angelika Schrobsdorff, la protagonista de este retrato. Ésta es una novela que califica de «inspiradora», «enriquecedora» y reflejo de una mujer singular y «una madre poco convencional» (Lindo, 2018a, p. 186).

Anna Caballé (2018) describía esta novela en una crítica para *El País* como una «crónica autobiográfica». Aunque en el panorama editorial español apareció en 2016, realmente se publicó por primera vez en 1992 en plena madurez creadora de Angelika Schrobsdorff. En ella, se sitúa al lector en la etapa comprendida entre 1893 y 1949 (Ventura, 2016), en la que transcurre la vida de la protagonista.

Lindo se centra en retratar a Else, la madre de Schrobsdorff y protagonista de la obra, como una mujer de raíces judías conservadoras que, sin embargo, se rebela desde muy joven, se libera de prejuicios e impone su libertad «intensamente en unos años veinte en la que fuera entonces capital del mundo, Berlín» (Lindo, 2018a, p. 186). Prueba de ello es que tuvo tres hijos de tres matrimonios diferentes, y pese a los prejuicios imperantes, «los criará en el ambiente alegre y bohemio de sus amistades» (Lindo, 2018a, p. 186). Sin embargo, esa alegría se vio truncada al ser separada de sus hijos por el nazismo, aunque eso no hizo que les quisiera menos.

Su maternidad es «contradictoria», pues chocaba con su ambición y su hedonismo, ya que fue, como la describe Schrobsdorff, una «mujer con anhelos, ganas de divertirse, angustias, miedos» (Lindo, 2019, p. 187). Sin embargo, valora cómo Else fue capaz de ser madre, esposa y amante al mismo tiempo sin relegar a un segundo plano sus deseos y la considera por ello una de las heroínas del siglo XX: «Else es una mujer real, no novelesca, y entra ya en la categoría de heroína de un siglo» (Lindo, 2018a, p. 187).

En efecto, como sostiene Jenn Díaz (2016), la madre de Angelika no tuvo una vida novelesca, por eso está llevada a la literatura desde la particular voz de la narradora, su hija, cuyo valor fundamental reside en que no manifiesta reproche ni despecho hacia su madre. De hecho, la describió como una mujer libre, y esa libertad no es recriminada por su parte. Incluso la propia Else, cuenta su hija, pese a saber que por no practicar una maternidad sacrificada podía ser considerada mala madre, jamás se vio como tal porque por encima de cualquier cosa amaba a sus hijos.

Por último, reivindica una maternidad no hegemónica pues la maternidad no puede restar a la vida de una mujer y, contra el discurso imperante de la entrega absoluta a la maternidad, Elvira Lindo rinde homenaje a heroínas como Else:

¿Qué esperan los hijos de nosotras? ¿Qué no tengamos vida propia? ¿Esperan estar pegados todo el tiempo a nuestro regazo? Ésa es la teoría en boga. Pero historias como la de Else la contradicen. Los lazos del amor materno son tan poderosos que ni el efecto corrosivo de la cursilería puede con ellos. (Lindo, 2018a, p. 187)

2. La compleja relación de Vivian Gornick con la figura materna y la ciudad

Por primera vez en el año 2017 la escritora neoyorquina Vivian Gornick (1935) fue traducida al español y publicada en nuestro mercado editorial. La labor de recuperación la llevó a cabo la editorial Sexto Piso, la cual presentó a Vivian al público español

primero con *Apegos feroces* y, un año más tarde, publicaron *La mujer singular y la ciudad*²⁷⁹. Elvira Lindo escribió sobre la primera novela una reseña en *El País*, la tituló «Amor, esa palabra odiosa», fechada a día 7 de julio de 2017. Pero es tal la admiración que Lindo siente hacia Gornick que el 13 de mayo de 2018 Lindo volvió a escribir sobre la autora neoyorquina, esta vez a propósito de *La mujer singular y la ciudad*, en su artículo «Nueva York escrito en la cara»²⁸⁰. Ese título sería el que escogiera para el capítulo dedicado a Vivian Gornick en *30 maneras*, donde aún ambas críticas de las novelas de la escritora estadounidense. Veamos las apreciaciones de Lindo siguiendo el capítulo de *30 maneras*.

Elvira Lindo inicia el texto haciendo referencia a la categoría de clásico que, desde su punto de vista, tiene su novela *Apegos feroces*, escrita tres décadas antes de que en 2017 lograra un éxito sin parangón. Lo hará, poniendo como ejemplo y de manera crítica, ese momento en la vida del lector vanidoso que sólo lee clásicos. Reflexiona sobre ello siendo escéptica porque, en su opinión, hay que abrir el catálogo de clásicos, ya que existen algunas obras, como la novela de Gornick, que llegan algo tarde:

Hay clásicos de los que no tuvimos noticia, que es tanto lo que ignoramos como lo que conocemos, y que un clásico, en el canon estrictamente personal, es aquel libro que llega a tu vida para quedarse y marcar lo que a partir de ahora leas o escribas. Ésa ha sido mi experiencia con *Apegos feroces* de Vivian Gornick. (Lindo, 2018b, p. 213)

Por ello, llega a la conclusión de que la novela aborda temas tan transgresores y poco frecuentes en la literatura española de los ochenta que el lector común no estaba preparado para digerirlos, porque «retrasados andábamos en ciertos asuntos» (Lindo, 2018b, p. 213). Lo cierto es que *The New York Times* la colocó entre los diez libros imprescindibles del 2017 (Ramos Sánchez, 2019, p. 35) y experimentó un éxito inesperado cuando en esa fecha se editó en España bajo el sello de la editorial Sexto Piso. Esta historia la define la periodista Isabel Navarro (2018) como «un texto escrito hace más de treinta años, donde madre e hija discuten y caminan por las calles de Nueva York, que mantiene una electrizante actualidad» (p. 28). Aún en España, el Gremio de Libreros de Madrid y el Gremio de Libreros del País Vasco le concedieron sus condecoraciones a la mejor novela del año. Y además fue recomendada por clubes de lectura sobre feminismo y maternidad (Ramos Sánchez, 2019, p. 35).

Vivian Gornick, escritora, crítica literaria, feminista de segunda ola y columnista del diario *The Village Voice*, nació en 1935 y se crio en el Bronx. Durante su juventud, escribió crónicas sobre feminismo, un hecho que cambió su vida cotidiana y que le hizo emprender un activismo que no estaba en las calles, sino en la escritura (Lozano, 2018, p. 44).

Sus padres eran comunistas del Bronx, y su crecimiento estuvo determinado por el contexto de la lucha de clases. Sus raíces judías hacen de ella una mujer naturalmente gregaria, que necesita de la compañía de los demás, aunque quizás no fue ese entorno el que le enseñó lo que significaba la sororidad, sino el de las mujeres judías, de quienes aprendió más estoicismo e ironía (Navarro, 2018, pp. 32-34)

²⁷⁹ Daniel Ramos Sánchez tradujo *Apegos feroces* mientras que Raquel Vicedo se encargó de *La mujer singular y la ciudad*.

²⁸⁰ Las reseñas de Lindo pueden consultarse en los siguientes enlaces https://elpais.com/cultura/2017/07/07/actualidad/1499439113_358720.html y https://elpais.com/cultura/2018/05/12/actualidad/1526139490_521556.html

La novela *Apegos feroces* cuenta la historia de una madre de 75 años y su hija de 45 que pasean por las calles de Manhattan mientras recuerdan su pasado. En ese recuerdo se explica la relación antagónica que mantienen, así como su vida en el Bronx en un piso en el que sólo vivían mujeres. La relación con las vecinas será también un punto clave. El padre de la protagonista muere y su madre se sume en un eterno luto, en una depresión que la lleva a rumiar su dolor (Lozano, 2018, p. 145). Elvira Lindo resume la trama en una frase: «La difícil, dramática, estrecha y agobiante relación que mantiene con su madre a lo largo de la vida» (Lindo, 2018b, p. 213), y hace referencia al carácter autobiográfico de la misma, pues está escrito en «una primera persona que es la suya» (Lindo, 2018b, p. 213). A continuación, enumera cuáles son esos temas tan actuales de *Apegos feroces* que están precisamente en el debate social de nuestro tiempo:

La maternidad, el siempre denso, fructífero y correoso lazo de una madre con su hija; el amasamiento de la propia vida para crear literatura, y la certificación, como sonido de fondo, del devenir histórico y de cómo afectaba a la vida íntima de las mujeres. (Lindo, 2018b, pp. 213-214)

Por ello, pese a la perspectiva social que tiene la novela y la abundancia de reflexiones que alberga sobre cuestiones que son debatidas por la teoría feminista, considera que *Apegos feroces* no es «un ensayo académico o un análisis del lazo materno-filial, al contrario, es pura, hermosa y elevada literatura» (Lindo, 2018b, p. 213). De esta novela, destaca la característica temporal: «Las historias que nos cuenta la neoyorquina se articulan a lo largo de tres años, desde los cuarenta y cinco años de ella y los setenta y siete de la madre, hasta que tiene cuarenta y ocho y su madre ochenta» (Lindo, 2018b, p. 214). Sobre la prosa de Vivian Gornick, Lindo resalta la precisión y sencillez, que se torna orquestal cuando describe el espacio de su narración: «Todo narrado con una prosa precisa y directa, a veces descarnada, que solo se vuelve orquestal cuando se detiene en la maravilla de los parques del Bronx» (Lindo, 2018b, p. 214).

Da gran importancia al universo femenino en el que se ubican los recuerdos de la protagonista, que estaba determinado por una férrea unión de mujeres judías, pero a su vez sufría el control moral estricto: «Vivian sólo es capaz de recordar con nitidez la relación entre aquellas mujeres que conformaban una comunidad férrea, de ayuda mutua pero también de estricto control moral» (Lindo, 2018b, pp. 214-215). La protagonista relata sus matrimonios, sus divorcios y se muestra como una mujer independiente, una construcción del personaje que nada tiene que ver con una actitud pasiva, lo que denota según la crítica una marcada perspectiva feminista. (Lozano, 2018, p. 146). Así, retrata al personaje de Vivian como una joven que anhela una vida diferente fuera del espacio familiar: «La hija anhela esa vida que cree que se le escapa» (Lindo, 2018b, p. 214).

Cuando la protagonista llega a la universidad se produce el despertar de su intelecto y el lazo que la unía a su madre pierde fuerza. Allí conoce a un pintor, Stefan, con el que se casa y empieza un matrimonio infeliz. Más tarde, tras divorciarse, mantiene una relación de seis años con Joe Durbin. Esos fracasos amorosos serán excusa para que la madre le recrimine que sea una mujer divorciada y que no tenga éxito con los hombres (Lozano, 2018, p. 147).

La madre es una judía socialista de carácter dominante que mantiene una relación tensa con su hija. Esa tensión se percibe en la primera parte del libro, donde recorre la infancia y adolescencia de Gornick. Esta mujer concibe el amor como una entrega al marido con devoción y tras la muerte de él se sume en un sentimiento de autocompasión que proyecta hacia su hija (Ramos Sánchez, 2019, p. 36).

Elvira Lindo definirá a la madre a partir de su condición de judía, su papel en el hogar, su ideología socialista, su carácter estricto y su entrega a la maternidad como único destino posible, que será el germen de su tensa relación con la hija y sobre todo que asume con firmeza la construcción cultural del amor romántico:

La madre, judía, ama de casa, socialista, recta e inflexible hasta sofocar el aire que respira su hija, es el centro de ese universo femenino de clase trabajadora. Una de esas madres dramáticas que hacen que la maternidad sea causa y consecuencia de su sufrimiento, haciendo notar impúdica, machaconamente, que hubiera podido gozar de otra vida de no ser porque se entregó a un marido y a unos hijos. De no ser por el amor. El amor, esa palabra que se vuelve odiosa para una hija harta de que la madre recuerde los sacrificios que hizo por ella. (Lindo, 2018b, p. 215)

La palabra amor se torna odiosa porque la propia Vivian Gornick ha explicado en numerosas entrevistas que su madre pertenece a una generación de mujeres que habían crecido con la idea de que el amor sería lo que las convirtiera en personas realmente realizadas. Por ello, Gornick ve el amor romántico como algo que siempre ha anhelado y, por el contrario, algo de lo que siempre ha huido. Confiesa que cuando entró en contacto con el feminismo de segunda ola descubrió que su destino no sería el matrimonio, sino que éste era tan sólo una elección en su vida. Razón por la cual valora la amistad como una relación absolutamente diferente a la amorosa, ya que en el amor las personas son territoriales y defienden su propia verdad como la única válida, en la amistad será donde las personas escuchan y se descubren a sí mismas (Navarro, 2018, pp. 30-31).

Esta diferencia tan explícita entre las personalidades de madre e hija explica que sus paseos, pues las protagonistas «pasean y discuten ásperamente», se llenen de discusiones que amainen solo cuando regresan al pasado, aunque esas memorias estén marcadas no sólo por el cuidado que se dan, sino también por el sufrimiento que se provocan: «Vivian y su madre se cuidan y se sufren en una convivencia tan estrecha como la cocina y el saloncito desde cuyas ventanas observa la madre a las vecinas» (Lindo, 2018b, p. 214). Destaca también el escaso papel que tienen los hombres en este relato, lo cual enfatiza aún más el universo femenino de la autora: «aunque hay hombres en el relato su presencia es tibia, casi fantasmal» (Lindo, 2018b, p. 214).

Como contrapunto al personaje de la madre, la crítica ha observado la gran relevancia de Netti, la vecina. Será un personaje central, que descubre a la protagonista el despertar de su sexualidad, pues la toma como ejemplo al ver que, cuando queda embarazada y enviuda, adquiere un control absoluto sobre su cuerpo y su sexualidad (Lozano, 2018, p. 147).

El aspecto que más le ha calado a Elvira Lindo es precisamente la relación entre la madre y la hija. Sostiene que esta unión es algo muy profundo, que no se queda en la superficialidad del cariño, pues ese entramado emocional está habitado también por reproches y protegido por la indestructibilidad:

Aunque esta madre y esta hija muestren una brusquedad que resulta menos habitual en estos tiempos, reconocemos en esa relación algo de la nuestra, la constatación de que el vínculo materno-filial va más allá del puro cariño; es poseedora de lazos más hondos, en los que se agitan los reproches y la imposibilidad de la ruptura. Así es, una madre es para siempre; una hija también. (Lindo, 2018b, p. 215)

Sobre la relación real entre madre e hija, la escritora confiesa que necesitó mucho tiempo para comprender a su madre, ya que cuando era niña la veía como una mujer dominante, que suplía sus deseos y necesidades destinando a su hija a cumplirlos. De este

modo, se creó una relación de competencia y Gornick construyó su identidad en oposición a ella (Navarro, 2018, p. 30)

Apegos feroces es un clásico porque, pese a haber sido escrito hace tres décadas, ha conseguido superar la frontera de la temporalidad y la ha emocionado y hecho reflexionar sobre sí misma: «Yo lo he sentido en mi presente, lo he introducido en mi vida íntima, para entenderle y entenderme un poco mejor. Cierro el libro y me descubro con lágrimas en los ojos, conmocionada por una verdad que no por ser dura es contada con menos belleza» (Lindo, 2018b, p. 215). Además, se identifica con Gornick porque la escritora es una mujer que representa el alma neoyorquina, y Elvira Lindo representa el alma madrileña:

Cuando vivía en Nueva York estaba convencida de que yo llevaba Madrid escrito en la cara. Al menos así lo sentía muy poderosamente cuando estando sola en un restaurante daba por hecho que mi rostro delataba mi origen. Cuando algún camarero o vecino me preguntaba si era italiana, israelí o griega me resultaba chocante. Vaya, ¿cómo no ven que llevo Madrid escrito en la cara? (Lindo, 2018b, pp. 215-216)

Aparte de la novela anterior citada, se detiene ahora en *La mujer singular y la ciudad*. La define como una continuación diarista de *Apegos feroces*. La novela fue editada en España en 2018 y en ella se cuenta la historia de una mujer solitaria, que se cruza con extraños, lee libros, conversa con su amigo Leonard, un hombre gay que vive solo, con quien se dice la verdad de manera áspera pero sin llegar a herirse (Navarro, 2018, p. 29).

Las caminatas de la protagonista la ayudan a entender que la autorrealización se encuentra en la satisfacción que le produce su trabajo. Entiende además que en la familia a veces se está satisfaciendo necesidades ajenas y retorna al tema del amor romántico, sobre el que cambia parcialmente su percepción. Ya no lo entiende de la misma manera que lo concebían las feministas de la segunda ola (Ramos Sánchez, 2019, p. 37). A su vez, Begoña Méndez describe así los paseos que Gornick da por la ciudad en la novela:

Vivian Gornick transita la ciudad y la memoria, para (re)conocerse y (re)conquistarse; de las fantasías a los conflictos, asume que el “yo” es una ilusión caleidoscópica en un esfuerzo constante por seguir siendo un ser humano. Gornick ha hecho (hace) de su relación con Nueva York un acontecimiento fundamental para comprender su experiencia íntima. (Méndez, 2018)

De este modo, Elvira Lindo resalta como principal tema clave el paseo unido intrínsecamente a la escritura, así como las conversaciones de la protagonista con su amigo gay, Leonard, lo cual permite a Lindo hacer un breve esbozo de la identidad gay neoyorquina:

La mujer singular y la ciudad, que es una suerte de continuación de esa diarista que pasea y escribe, que recuerda y escribe, que transcribe las conversaciones con el amigo gay que toda escritora debe tener y que reproduce las conversaciones que a diario mantiene con desconocidos o las frases extraordinarias, sacadas de contexto, que caza al vuelo. (Lindo, 2018b, p. 216)

Sobre la protagonista de esta novela, una vez más Vivian Gornick, Lindo realiza un esbozo de su personalidad, marcada por la peculiaridad y la rareza, la poca convencionalidad y la insumisión, y su soltería:

[...] peculiar, rara, distinta, no convencional, insumisa, idiosincrática e impar, o lo que es lo mismo: mujer sin pareja. Con ese doble significado encantador y algo humorístico presenta Gornick una nueva tanda de paseos inolvidables. Son paseos por el presente o por

el recuerdo, por su actual barrio, el Greenwich Village de Manhattan, o por su lugar de origen, The Bronx. (Lindo, 2018b, p. 217)

Representa un nuevo modelo de mujer, una identidad que aparece en la segunda mitad del siglo XX. La mujer solitaria es aquella que decide vivir sin pareja, que cuida su independencia y rompe con el estereotipo de la solterona gracias a la influencia que ha tenido en ella su militancia feminista (Arellano, 2019, p. 52). A continuación, relata un encuentro personal que tuvo con Vivian Gornick en un restaurante del madrileño Barrio de las Letras, y fruto de ese encuentro constató que Vivian Gornick encarnaba Nueva York, una identificación que Lindo sostiene que se hacía patente en su risa, en su mirada irónica y directa, la tonalidad de su voz, el ingenio y el desparpajo:

¿Sabes ustedes lo que es una mujer encarnando una ciudad? Eso es Gornick con respecto a Nueva York: la risa explosiva y abierta; la mirada directa, irónica, alerta siempre; la voz gruesa, imponente, que puede tornarse de pronto en intimidadora; la disposición a cerrar las frases con un giro ingenioso; una fortaleza física que desafía inviernos heladores y veranos asfixiantes y ese desparpajo envidiable, de personas seguras del espacio que ocupan y de que la calle es suya (Lindo, 2018b, p. 216)

De la conversación que mantiene con Gornick, rescata cómo ha cosechado una fama efervescente que en su deambular por las calles de Nueva York palia la soledad que define el carácter neoyorquino por el incesante contacto popular:

Nos cuenta Vivian que en los últimos tiempos se ha convertido en una especie de *celebrity* local y que las señoras le asaltan en la calle para decirle, “¿qué, has escrito ya otro libro?”. Eso es mucho en una ciudad en la que se combinan con extraña armonía el poder aplastante de la soledad con las habituales conversaciones entre desconocidos que atenúan la sensación de ser invisible. (Lindo, 2018b, p. 217)

En su retrato de Gornick, se detiene en el pasado feminista radical de la escritora y define su evolución hacia una nueva categoría: la vieja feminista, que se caracteriza por mirar con ironía a los hombres, que sume que está hecha para la soledad aunque anhele el amor, que viven una sexualidad sin prejuicios y rebelde, que se muestra crítica ante todos los acontecimientos sociales, algo que como lectora le agrada:

Fue Vivian Gornick una joven feminista radical, y ahora es una feminista de la vieja escuela, una *old feminist*, como ella se define, y esa actitud se aprecia en lo que escribe. Su mirada hacia los hombres no es furiosa sino irónica, descreída y en sus recuerdos vibran tanto la voluntad de amar como una especie de asunción de que las mujeres como ella están hechas para andar solas por la vida. Las escenas sexuales me apasionan, por lo que tienen de desprejuiciadas y gamberras, aunque no haya pretensión en la autora de epatar, sino de narrar sin tapujos [y] reivindica algo que de manera poderosa conforma su carácter y por lo que a las mujeres se nos suele reconvenir: su actitud crítica ante cualquier acontecimiento. (Lindo, 2018b, pp. 217-218)

En un ensayo que Gornick escribió titulado «Qué es el feminismo para mí» (2011) nos cuenta que en noviembre de 1970 descubrió el feminismo radical estadounidense cuando el periódico cultural *The Village* le encargó entrevistar a las llamadas «mujeres de la liberación» (Gornick, 2011, p. 223). De ese contacto, la joven periodista entendió que «los hombres por naturaleza se toman en serio sus mentes y las mujeres por naturaleza no lo hacen» (Gornick, 2011, p. 223).

Para Vivian Gornick, el auge feminista de los años setenta era, en sus propias palabras, «el éxtasis de estar viva durante ese amanecer» (2011, p. 227). Y todas las mujeres,

entre las que ella se incluye, vivían amparadas por la protección del feminismo, luchando así por dar prioridad al trabajo por encima del amor romántico, dos cuestiones que a Gornick le parecían incompatibles. Pues precisamente su descubrimiento del feminismo estuvo acompañado de un desengaño amoroso, una ruptura sentimental con su marido tras diez años de matrimonio. Por ello, dice Gornick, «la emoción y el entusiasmo de la realidad feminista me hicieron sentirme contenta de haber renunciado al sentimentalismo, de sentir placer de andar con los pies sobre la tierra» (Gornick, 2011, p. 227).

Cuando en la década de los ochenta el feminismo como movimiento político empezó a debilitarse, se produjo en Gornick el mismo dolor que experimentó por la pérdida de su relación sentimental. Así, afirma: «Caí en una depresión dolorosa. La soledad existencial roía mi corazón, mi corazón bellamente endurecido» (Gornick, 2011, p. 228). De este modo, se cobijó bajo el calor de su trabajo. Esa soledad a la que se enfrentaba le hizo entender que sólo ella tenía el poder de dominar su propio pensamiento. Por eso se reveló ante ella la clave de todo: el trabajo no sería la salvación de la soledad, sino el esfuerzo diario. Así, en cada resistencia al idilio siempre recuerda lo que el feminismo le proporcionó en los años setenta (Gornick, 2011, pp. 229-230).

El contacto tan estrecho que la autora mantiene con Gornick la hace definirla en el plano de la realidad como una mujer transparente con una fervorosa ansiedad por descubrir la vida popular de cualquier sitio que visita:

Vivian Gornick en persona es como Vivian Gornick en libro. De tal forma que me pareció coherente y divertido que en la mañana de su llegada la escritora se fuera al Prado y después quisiera montar en un autobús urbano para ver Madrid sobre las ruedas de un transporte municipal. ¡Es muy Vivian Gornick! (Lindo, 2018b, p. 218)

En definitiva, gracias al alma neoyorquina que representa Vivian Gornick, Elvira Lindo se sintió al fin transportada de nuevo a aquella ciudad en la que pasó tantos años de su vida: «Tras la cena, salimos a la calle, y su rostro irradiaba tantas luces neoyorquinas que la calle Moratín se me antojó de pronto cualquier rincón del Greenwich Village» (Lindo, 2018b, p. 218).

3. Elizabeth Strout, conversaciones madre e hija

En la sección de Cultura de *El País*, Elvira Lindo escribe la crítica a la novela *Me llamo Lucy Barton*²⁸¹ de la escritora norteamericana Elizabeth Strout (1956). Se trata de una crítica personal, al margen de las tendencias normativas de lo que se entiende por una crítica literaria, en la que conjuga los elementos principales de este género junto con los de una entrevista. Veamos cómo lo desarrolla en este texto titulado «Cenando con Elizabeth», publicado el 21 de septiembre de 2016.

Elvira Lindo enmarca esta crítica en un determinado enclave espacial y temporal. Se trata de un texto que pese a albergar en su interior una crítica literaria, incorpora la narración del encuentro que mantiene con Strout, donde la entrevistada le permite, por medio del diálogo, conocer su personalidad. Realizará a partir de esta conversación un retrato a través de su propia mirada y entenderá mejor la novela gracias a las aclaraciones que su autora le hará de forma expresa.

²⁸¹ Se publicó en la editorial neoyorquina Random House y su traducción al español, realizada por Flora Casas Vaca, en la editorial barcelonesa Duomold.

El espacio será, por tanto, el centro de Madrid. El tiempo, el primer domingo de septiembre de 2016. Resalta el clima caluroso del mes de septiembre antes de la caída de la noche. Elvira Lindo se dirige hacia un restaurante en el que ha reservado mesa, en un rincón íntimo donde su conversación con Strout no pueda ser interrumpida. Va en taxi y la rotonda de Atocha está colapsada por el corte de tráfico para que la Vuelta Ciclista siga su curso natural. Es entonces cuando aflora en ella la empatía hacia Strout, quien ha viajado desde Nueva York hasta Madrid y sentirá la ciudad tan ajena como ella sentía la urbe norteamericana al principio de su largo periodo neoyorquino:

Primer domingo de septiembre. Ocho y media de la noche y aún arden las aceras. Cruza el taxi la glorieta de Atocha, veo que el tráfico del Paseo del Prado está cortado por la Vuelta Ciclista y tengo un sentimiento de extrañeza delegado: el que puede experimentar la escritora Elizabeth Strout, recién llegada de Nueva York, encaminándose hacia el restaurante en el que he pedido que nos cedan un rincón tranquilo, sin música, algo que ya parece imposible en el mundo de la restauración, y así mantener una charla apacible sobre los misterios de una novela. (Lindo, 2016a)

La novela sobre la que Lindo espera mantener una agradable conversación se titula *Me llamo Lucy Barton* y con esta crítica dará a conocer al lector español a esta autora y hará hincapié en que es una escritora muy reconocida y querida entre el público norteamericano desde que su novela *Olive Kitteridge*²⁸² consiguiera el galardón del Premio Pulitzer, una historia que tuvo una presencia casi desapercibida en el mercado editorial español, aunque Lindo observa también cómo ahora en España Strout «va conquistando, poco a poco, el corazón de los lectores» (Lindo, 2016a).

Como apunta la periodista María Tena (2016) en el diario *El Cultural*, Elizabeth Strout ganó en 2009 el Premio Pulitzer con la novela mencionada, gracias a la cual cosechó una fama sobresaliente. En *Olive Kitteridge*, Strout conecta trece relatos entre sí de una maestra jubilada del pueblo de Maine, a través de los cuales muestra su contradictorio carácter, que oscila entre la fuerza y la compasión. Elizabeth Strout se crio, en efecto, en un entorno rural, entre Maine y New Hampshire, donde respiraba un ambiente puritano que cultivó la semilla del miedo hacia el resto de lugares del mundo que se escaparan de radio de aquel territorio (Tena, 2016).

Una vez llega al restaurante, entra en una «sala principesca» (Lindo, 2016a) en la que charlará con Strout sobre su novela y, además, podrá observarla detenidamente a fin de crear un retrato, dibujado a partir de la particular mirada de Elvira Lindo, que nacerá de la admiración que siente hacia ella. Describe a Strout como una mujer sonriente, de cabellos rubios y mediana edad, alta y delgada, «una dama elegante con un toque de negligencia, lo que una aventura que es una mujer cultivada de Nueva Inglaterra» (Lindo, 2016a). Tras enseñarle de qué están hechos los tintos de verano –guiño autorreferencial–, Strout cae rendida ante esta refrescante bebida y a partir de esta ruptura de cualquier estado de nerviosismo, se adentra en una charla que inicia mostrándole su agradecimiento por el agrado con el que ha leído su última novela: «[...] esta mujer que tanto me ha dado llenando mis horas de insomnio» (Lindo, 2016a).

La conversación sobre la novela, en la que a continuación nos detendremos, permite que las escritoras divaguen sobre asuntos de índole diversa, como la situación política en Estados Unidos gracias, sobre todo, a la experiencia compartida de ambas, conocedoras de primera mano de la realidad norteamericana. Elvira Lindo puede, por tanto,

²⁸² La novela se publicó en Nueva York en 2008 a través de la editorial Random House. Dos años después, José Luis Delgado Pérez la tradujo al español y fue publicada bajo el sello de la editorial El Aleph.

adentrarse en la cuestión ideológica de Elizabeth Strout, a la que definirá como «firme partidaria de Clinton y horrorizada ante ese ser, Trump, excrecencia o síntoma de un reaccionarismo creciente» (Lindo, 2016a). Y de la ideología progresista de Elizabeth Strout desembocarán en un análisis entre las diferencias tan notables que se establecen entre la situación del escritor estadounidense y el español. Mientras que en España habitualmente un autor es tanto escritor como columnista, en Estados Unidos estos son dos oficios diferentes, lo cual «permite a los novelistas entregarse a una existencia más sosegada, no expuesta al juicio continuo» (Lindo, 2016a).

Antes de detenernos en la crítica que escribe sobre *Me llamo Lucy Barton*, es interesante resaltar la comparación que establece entre el pintor neoyorquino Edward Hopper y Elizabeth Strout para definir el estilo narrativo de la escritora. Ambos retratan de manera consciente el aislamiento emocional que padece la población neoyorquina. Lo hacen, describe Elvira Lindo, «sin pretensiones de mensaje alguno» (Lindo, 2016a), es decir, retratan el mundo tal y como lo ven, sin intención de crear ejemplaridad o modelos de conducta a seguir. Veamos, ahora sí, de qué trata esta novela.

Rodrigo Fresán (2016) escribió a propósito de ella en el *ABC Cultural* que se trata de una novela medular, contenida, ambientada en el Nueva York de mediados de los ochenta, que narra una historia a partir de breves capítulos que operan como una suerte de *sketches* cinematográficos. María Tena (2016) apuntó muy oportunamente que existe una discusión latente sobre si *Me llamo Lucy Barton* es una novela autobiográfica o no ya que está narrada desde una primera persona sobria, potente, distante, emotiva pero sin caer en el sentimentalismo. Al margen de esta cuestión, en la primera página la autora nos revela su plan extendiendo un mapa de la vida de Lucy, y marca el espacio y el tiempo en el que se desarrollará la historia. El espacio, un hospital de Manhattan en el que Lucy permanece ingresada de una enfermedad indistinguible; el tiempo, nueve semanas. Ya en la segunda página presentará a los personajes que acompañarán a Lucy: un marido que nunca va a visitarla, unas hijas a las que extraña y un médico que cobrará una importancia radical para la protagonista. Sin embargo, el verdadero acontecimiento vendrá de la mano de la llegada de la cuarta persona, la que acompañará a Lucy durante su internamiento: su madre. A partir de la conversación entre estas dos mujeres, Strout elaborará unas historias sobre decepciones e ilusiones que han experimentado en sus vidas, y además se detendrán en las desgracias que han experimentado las vecinas de su entorno rural y pobre, experiencias retratadas sin asomo de dramatismo. En esas semanas, no hablan nunca sobre el motivo por el que se acabaron distanciando madre e hija, aunque el lector podrá ir desentrañando la trama principal de esta historia: cómo el pasado acaba alcanzándonos y cómo las estupideces nos separan de nuestros seres queridos (Tena, 2016). El diálogo entre estas dos mujeres está marcado por tiempos que se mezclan y saltos del pasado al presente y viceversa, está marcado también por confidencias, recuerdos, cotilleos de la vida diaria (Guelbenzu, 2016).

La crítica personal de Elvira Lindo se detiene, en primer lugar, en la relación maternofilial que se retrata en la novela. El ambiente en el que la madre y su hija conversan es una simple habitación de hospital que Lindo siente cercana por la referencia que hace la autora al paisaje que se divisa desde la ventana que ella tan bien conoce: «un cuarto de hospital cuya ventana da al edificio Chrysler» (Lindo, 2016a). La intimidad que se genera en el habitáculo es extraña para Elvira Lindo, no ya sólo por el lugar en el que las protagonistas están sino por la diferencia tan extrema de caracteres que presentan estas mujeres. Dos modelos antitéticos encerrados en un espacio minúsculo (Lindo, 2016a).

Lucy es un personaje de mediana edad, escritora de cuentos, discípula de la escritora –ficticia– Sarah Payne (Fresán, 2016). Se encuentra en el hospital porque está en pleno posoperatorio y espera el resultado de unas pruebas cuyos resultados le permitan marcharse a casa. Tiene dos hijas a las que añora, Chrissie y Becka. Lucy se siente atacada por la soledad y gracias a este sentimiento descubriremos un monólogo en el que cuenta la historia de su infancia, marcada por la pobreza de un entorno rural. Su familia era marginada, vivían en un frío y húmedo garaje del tío abuelo de la madre, y en el colegio sufrieron la desconsideración tanto ella como sus hermanos por parte de los demás niños. No obstante, Lucy forjó una personalidad inteligente, sensible y creativa. Por el contrario, la madre está acostumbrada a la dureza de una vida precaria, es reservada, austera, dura, resignada y paciente (Guelbenzu, 2016).

Elvira Lindo (2016a) señala que mientras Lucy es «la hija urbana», la madre es «la madre pueblerina», que reproduce el comportamiento de una mujer «estática y fría» que ha pasado por una vida llena de dificultades económicas unidas a la discriminación de clase a la que fueron sometidos por el entorno. Ese comportamiento es común, desde el punto de vista de Elvira Lindo, en todas aquellas personas de entornos rurales que han pasado toda la vida en esos territorios mientras veían cómo sus semejantes se marchaban a la ciudad con el fin de llevar una vida completamente diferente. Es éste, según Lindo, un sentimiento de desinterés hacia cómo es la nueva vida de quien deja el pueblo. Por eso la madre de Lucy sólo habla del pasado, es decir, del mundo que comparte con su hija: «[...] esa sensación de que rehúyen preguntar por detalles de nuestra nueva vida sin ellos, un desinterés que suele ocultar aprensión o dolor, pero que nos desconcierta» (Lindo, 2016a).

La relación madre e hija será uno de los temas que afloran en la conversación entre Elvira Lindo y Elizabeth Strout. Este es un asunto que despierta interés en ella ya que, probablemente, se haya sentido identificada:

Le digo a su creadora que es un personaje digno de ser amado y que el lector la acaba queriendo para compensar su desamparo. Y Elizabeth dice que a ella también le entenece esa voluntad de ser correspondida por su madre. Todos deseamos que nuestra madre nos apruebe y nos quiera. (Lindo, 2016a)

Lucy es vista por Lindo como una mujer resiliente: «[...] una joven que creció en la miseria y vuelve al pasado movida por la visita de una madre a la que desea amar, deseando comprenderla más que culparla» (Lindo, 2016a). En efecto, resaltará la manera en que Lucy ha conseguido hacerse hueco en el panorama literario de Nueva York escribiendo cuentos para revistas. Su soledad la interpreta como un rasgo común de la mujer estadounidense: «En una primera lectura, creí ver en Lucy Barton a tantas mujeres de Nueva York, la concebí como un símbolo» (Lindo, 2016a). Sin embargo, gracias a la cercanía mantenida con su creadora, descubre que Lucy no responde a un reflejo intencionado de la mujer norteamericana, sino que creció en la imaginación de la autora.

Por ello, se detendrá finalmente en el estilo literario de Strout. Sobre esta cuestión María Tena (2016) apunta que Elizabeth es una escritora «atada a la tierra y a los dos o tres temas básicos que nos importan en la vida, más allá del éxito o del dinero». Temas que son, principalmente, la pobreza, la soledad y la alegría, pero sin atisbo de autocompasión (Tena, 2016). Guelbenzu (2016) dirá sobre este asunto que Strout extrae de la niñez y la poquedad asuntos comunes de la vida y los convierte en poderosos cantos a la vida, llena de verdad y emoción. Por su parte, dirá sobre el estilo literario de Strout que es una narrativa digna de ser encumbrada en la tradición de escritores estadounidenses

que representan la corriente realista. El magisterio de Strout es símbolo de su altura literaria, la cual le permite escuchar en su mente a unos personajes ficticios que reflejan verazmente el comportamiento de toda una sociedad: «Me doy cuenta, una vez más, de la maestría de los americanos en el realismo. Se detienen en un personaje y lo escuchan, son fieles a su voz. Con tanta pasión nos la transmiten que nosotros creemos encontrar en ella la esencia de todo un país» (Lindo, 2016a).

Retratos de artistas

1. Los escenarios de María Guerrero y el emprendimiento teatral

El texto «Siempre brava, siempre guerrera» de *30 maneras* está dedicado a María Guerrero (1867-1928), actriz y empresaria teatral que impulsó la renovación del teatro en la última década del siglo XIX con las puestas en escena del teatro del Siglo de Oro español. Dice Carmen Menéndez (2007) en «Entre bobos anda el juego en la escena del teatro español de Madrid (1895-1896)» que gracias a sus «dotes histriónicas», María Guerrero fue el vehículo del que se valieron autores como «Galdós, Clarín, Feliu y Codina o Gimerá para llevar a cabo la tan deseada y necesaria regeneración dramática en los años finiseculares» (pp. 219-220).

Elvira Lindo inicia este capítulo mostrando su profunda admiración hacia esta mujer. La escritora se distancia de aquellos escritores que evitan admirar a otros. Admirar es para ella algo inherente a vivir, porque de esta manera consigue escapar de sí misma:

No sé qué sería de mí sin el acto de admirar. [...] En mi caso, admirar va unido al mero hecho de vivir, y no siempre es la generosidad lo que me empuja: admirar también es distraerse del trabajo propio para enredarse observando el de los demás. (Lindo, 2018a, p. 41)

Además, en esta declaración de intenciones, confiesa que, en muchas ocasiones, entrega su esfuerzo a otra persona que «piensas que se merece tu atención más que tú misma» (Lindo, 2018a, p. 41). Y este acto de humildad es una constante en toda su trayectoria. El germen de este capítulo está en un encargo del Museo del Prado. Elvira Lindo debía pronunciar una charla sobre un cuadro del Museo que le resultara inspirador. Así, con la emoción de un niño y «empujada por la fantasía de ser dueña de tan ilustre institución durante dos horas, me fui a elegir mi cuadro con aires inmediatos de coleccionista de arte» (Lindo, 2018a, p. 41).

En las salas del siglo XIX encontró no uno, sino tres cuadros, a los que ella llama «mi tesoro» (Lindo, 2018a, p. 41). En ellos aparece retratada la actriz María Guerrero, a quien define como su «musa» (Lindo, 2018a, p. 42). En estos cuadros, la actriz aparece retratada en tres edades distintas: en la infancia, por Emilio Sala; de joven, vestida de doña Inés del Tenorio, por Madrazo; y de adulta, vestida de la dama boba de Lope, por Sorolla.

Entonces, inicia una investigación sobre María Guerrero para escribir una charla en la que contara su vida a través de los retratos. Se nutrió de conferencias e investigaciones sobre la actriz, y se llevó una grata sorpresa por el descubrimiento que había hecho: «[...] escuchando conferencias y leyendo textos sobre ella fue mucho más impactante de lo que esperaba» (Lindo, 2018a, p. 42). Pero, sobre todo, resultó impactante por el hecho de que fue la mujer más retratada del siglo XIX, algo que le proporcionaba un estatus

social que la actriz puso empeño en conservar. De este modo, *a priori*, resume en una frase la trayectoria vital de María Guerrero: «De cómica como tantas otras a primera dama de la escena y empresaria teatral» (Lindo, 2018a, p. 42).

Observa en Guerrero un carácter tan moderno que la lleva a criticar la mirada condescendiente con que en la actualidad se observa el pasado:

[...] los vivos solemos mirar con arrogancia a los muertos y de manera inconsciente tendemos a pensar que los anhelos y las pasiones del presente son distintas, como si nuestros antepasados hubieran carecido de nuestra sensibilidad para el placer y el sufrimiento y hubieran pasado por la vida ignorando algo esencial que nosotros sí sabemos. (Lindo, 2018a, pp. 42-43)

Cuenta que fue tan grande la admiración que sintió hacia ella que llegó a dejar a un lado el libro que estaba escribiendo. Y de esa charla nació este texto impregnado de recursos propios de la oralidad: «con esa pasión y unos apuntes bajo el brazo me fui una tarde de primavera a contar esta historia que aquí traigo más o menos como salió de mi boca» (Lindo, 2018a, p. 43).

Es interesante el hecho de que Elvira Lindo (2018a) iniciara esta conferencia advirtiéndole que el motivo del tema escogido era no sólo la pasión por la pintura, sino también una «una conexión melancólica con el mundo de los cómicos», una pequeña frustración de haber podido ser actriz que ha ido consolando de alguna manera escribiendo «historias para que fueran interpretadas, utilizar mi buen oído para el habla para escribir diálogos». Ahora afirma que hubiera querido escribir un texto para la actriz y haber sido «una autora, la única entre los autores varones, que escribiera para una señora del porte de la Guerrero» (Lindo, 2018a, p. 43).

Empieza situando a la actriz a partir de su nacimiento en 1867 en el seno de una familia acomodada: hija de Ramón Guerrero, que fue «decorador y tapicero de casas ilustres» (Lindo, 2018a, p. 44), criada en el centro de Madrid, muy cerca de la Gran Vía. Define la historia de María Guerrero como castiza y moderna, «dos adjetivos que los escritores han querido, no se sabe por qué, que parecieran incompatibles cuando no tuvieran por qué serlo» (Lindo, 2018a, p. 44). Su vida estuvo marcada por el ambiente artístico cultivado por su padre como fruto de su admiración por el arte. Cedió las buhardillas de su edificio (número 23 de Caballero de Gracia) a artistas como Emilio Sala, que en 1877 retrataría a María con gesto de aburrimiento (Lindo, 2018a, p. 44).

No solo gozó de un ambiente artístico desde su infancia, sino que además recibió una educación diferente a la del resto de niñas de su clase social. Se educó en San Luis de los Franceses²⁸³, un hecho de la infancia de Guerrero sobre el que explica lo siguiente: «no fue llevada a la escuela para señoritas inútiles como aquella en la que estudiaba Jacinta, la heroína de Galdós, en la que las criaturas no aprendían nada de provecho salvo cuatro habilidades supuestamente necesarias para dirigir un hogar» (Lindo, 2018a, p. 44).

En lugar de haber proyectado su vida hacia el matrimonio y las labores del hogar, dirigió su camino hacia la vocación teatral, una decisión que fue apoyada por sus padres, algo que considera extraordinario. A esto se suma la decisiva instrucción de Teodora Lamadrid, a quien se puede ver retratada en el Museo Romántico y en el Teatro de Almagro. Apunta la gran influencia que esta profesora fue para María Guerrero y cómo, pese a su

²⁸³ Este colegio, cuenta Asunción Mateos (2019), se instaló a mediados del siglo XIX, en 1856, en Madrid con el fin de ofrecer «una instrucción cristiana basada en los principios de la educación francesa» a los niños franceses residentes en España, aunque debido a la demanda y el interés por el idioma se admitieron también a niños españoles.

exclusividad, aceptó instruir a María y transmitirle «una elegancia y exquisitez a la hora de decir el texto que marcarían sus maneras interpretativas» (Lindo, 2018a, p. 45)

El inicio de su carrera teatral lo sitúa a los dieciocho años, cuando pasó a trabajar en la compañía de Emilio Mario. Pese a las dificultades del primer día, ya se dio a conocer como una mujer fuerte. Sus inicios fueron en el campo de la comedia, pero fue tal la impresión que causó en Echegaray que inmediatamente escribió dramas para ella. Cuenta la especialista en el teatro de fin de siglo, Carmen Menéndez (2007) que la vida escénica de María Guerrero se inició en el teatro madrileño La Princesa, en la compañía de Mario. Curiosamente este teatro pasaría a llamarse posteriormente Teatro María Guerrero. Durante aquella primera etapa, María figuraba como primera actriz de la compañía en el Teatro Español durante la temporada 1890-1891 bajo la dirección de Ricardo Calvo y Donato Jiménez (Menéndez Onrubia, 2007, p. 220).

En el segundo cuadro María Guerrero tiene veintitrés años y aparece ataviada con el hábito de las monjas calatravas representando una escena de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en la que doña Inés lee una carta que le escribe don Juan. Fue retratada en 1891 por Raimundo de Madrazo. Y sostiene que la actriz no eligió cualquier momento para ser retratada «sino aquel por el que se había distinguido de todas las interpretaciones que hasta el momento se habían hecho de la novicia enamorada» (Lindo, 2018a, p. 46).

La elección de esta escena para ser retratada fue intencionada porque marcaría un antes y un después en la manera en que se llevaría a escena. Explica la escritora que su aportación reside en el matiz naturalista que le dio, dado que no concebía cómo un personaje podía anticiparse a la tragedia que estaba por llegarle. Esta interpretación de Guerrero demostraba «una gran dosis de audacia en un tiempo en el que una actriz trágica tendía a salir a escena con cara de tragedia aunque todavía no hubiera ocurrido nada» (Lindo, 2018a, p. 46). Esta interpretación hizo que Zorrilla cayera rendido ante ella porque esa era la interpretación verdadera su personaje. Así, María Guerrero cosechó tal fama que pasó a convertirse en musa de los grandes escritores del momento: «Galdós, Echegaray, Codina, incluso Valle Inclán, deseaban que fuera ella quien los estrenara». Pero también le sirvió para derribar fronteras y actuar en París con Sarah Bernhardt (Lindo, 2018a, p. 46).

Su carrera a partir de este momento la define Elvira Lindo (2018a) como «trepicante» (p. 46), no ya sólo por su faceta como actriz sino por convertirse en una de las más importantes empresarias del teatro, herencia de «la ambición empresarial de su padre». En este momento, María Guerrero alcanza su independencia artística. Era el verano de 1894 cuando salió a subasta el Teatro Español de Madrid y, con el apoyo de su padre, Ramón Guerrero y José Echegaray, la joven actriz adquirió el teatro (Menéndez Onrubia, 2007, p. 220).

En esta etapa de su vida conoce a su futuro marido, Fernando Díaz de Mendoza, a quien describe como un aristócrata que no contaba con una gran fortuna y que decidió probar suerte en el teatro (Lindo, 2018a, p. 47). El matrimonio compuesto por María Guerrero y Díaz de Mendoza se sitúa en la segunda etapa de la trayectoria artística y empresarial de María, un periodo, como sostiene Isabel María Alba Nieva (2017), caracterizado por «acoger un teatro de calidad, constituido por un repertorio con gran variedad de carteles del teatro clásico español, junto con los contemporáneos más exitosos: Echegaray, Benavente, los Álvarez-Quintero, Galdós, Dicenta, entre otros» (p. 140).

De este matrimonio, Lindo (2018a, p. 47) destaca la división de poderes que existía entre ellos y que los convertía en una «pareja invencible». Ella proporcionaba el dinero, atraía a los actores y al público. Él le garantizaba una posición social, «que para Guerrero

era importante» y remataba los contratos. La influencia de ella se debía a su forma de ser activa y ansiosa –era «puro nervio y acción»– y tuvo como resultado el asentamiento de las bases de la renovación teatral y la nueva concepción del teatro, ya que María Guerrero, puntualiza Lindo, «concibe el teatro como lugar vivo de encuentro y hasta inventa un día a la semana para propiciar el flirteo entre jóvenes» (Lindo, 2018a, pp. 47-48). Es más, para acometer su empresa, María Guerrero se codeó con autores comprometidos con esta causa, entre ellos, Galdós, que escribió una comedia en tres actos y en prosa titulada *Voluntad*, basada en las características personales de María Guerrero, y se estrenó en el teatro Español el 20 de diciembre de 1895. En su proyecto de renovación teatral, Guerrero escogía de manera voluntaria obras donde los personajes femeninos tuvieran un papel central, como *La villana de Vallecas* o una versión de *La dama boba*, titulada *La niña boba* (Menéndez Onrubia, 2007, p. 226). Al poco tiempo de su boda, nació su hijo Fernando, cuyo nacimiento coincidió con el traslado de la compañía a Latinoamérica, Nueva York y Europa.

El tercer cuadro fue pintado por Joaquín Sorolla, quien retrató a Guerrero vestida de Finea, el personaje de Lope de Vega de *La dama boba*, un retrato en el que Lindo observa un aire velazqueño:

Para esta imagen de María como Finea, el personaje de Lope, el artista se fijó en un retrato de la infanta Margarita de Austria, en el que se suponía que había sido el último cuadro pintado por Velázquez y ahora se atribuye a su yerno, Martínez del Mazo. (Lindo, 2018a, p. 49)

En 1898 nació su hijo Carlos y compraron el Teatro de la Princesa, hoy Teatro María Guerrero, que fue inaugurado con la obra de Eduardo Marquina *Doña María la Brava*, que le valdría como sobrenombre por su personalidad «apasionada, valiente, tozuda» (Lindo, 2018a, p. 49).

Cuando compraron el Teatro Cervantes cayeron en la bancarrota, vendieron su casa y se fueron al piso que había encima del Teatro de la Princesa. En esta etapa, Fernando, el hijo mayor, inició una relación con una actriz de la compañía, Carola Fernán Gómez, quien no despertaba simpatía en su suegra. Por ello, la mandó con la compañía a Latinoamérica, pero ella ya estaba embarazada cuando embarcó y en Perú dio a luz a un niño. Ese niño, años más tarde, se convertiría en todo un referente para Elvira Lindo: «Ese niño, que no fue reconocido jamás por la familia Díaz de Mendoza-Guerrero y no obtuvo de ella apoyo alguno, se convertiría para nosotros en uno de nuestros actores más queridos del cine y la escena, Fernando Fernán Gómez» (Lindo, 2018a, p. 50).

El actor, pese a ser para la familia un hijo y nieto ilegítimo, con los años acabaría convirtiéndose, a modo de ironía y «venganza maravillosa del destino» (Lindo, 2018a, p. 50), en el reflejo de su abuelo paterno:

Por caprichos de la herencia genética, Fernando se convirtió en el descendiente más parecido al abuelo Díaz de Mendoza, y en él se reproducían sorprendentemente los rasgos del aristócrata arruinado que se metió a actor y acabo siendo, sobre todo, el marido y socio de doña María Guerrero. (Lindo, 2018a, p. 50)

A modo de conclusión, describe a María Guerrero como la reina de los escenarios y de «las salas de este Prado que solía visitar para hacer acopio de inspiración y embellecer y vestir sus funciones sin reparar en gastos» (Lindo, 2018a, p. 52). Guerrero fue, en palabras de Elvira Lindo, una mujer derrochadora por el bien de la compañía, ambiciosa, temeraria, diferente y valiente; un temperamento que le valió para discutir con todos los autores que puso en escena, como la conocida disputa entre ella y Valle-Inclán quien,

preso de la rabia porque sus obras no tenían el éxito de las de otros dramaturgos, «solía bromear maliciosamente diciendo que el sábado por la tarde todos los imbéciles estaban en el Teatro de la Princesa» (Lindo, 2018a, pp. 52-53).

María Guerrero murió a los 60 años en 1928. La escritora valora que Guerrero siempre tuviera el control sobre sí misma y sobre su vida: Guerrero fue «consciente y dueña de sí misma hasta el final»; y la eleva a la categoría de pionera en la escena teatral apuntando la influencia que años más tarde sería para Margarita Xirgu (Lindo, 2018a, p. 53).

No la describe como una mujer bella, sino más bien atractiva, que era consciente de tener uno de esos físicos que se tornan magnéticos «cuando los contemplamos en movimiento, con el acompañamiento de la voz y el gesto» (Lindo, 2018a, pp. 53-54). Destaca su modernidad y por ello defiende que no debe dejarse que su figura y su legado se olviden. Elvira Lindo confiesa que quisiera «desempolvarla, limpiarle cualquier resto de pátina antigua a su figura, como hace el restaurador al devolver el brillo y los colores a la obra de arte» (Lindo, 2018, p. 54). Por eso, partiendo de la admiración que siente hacia ella, concluye el capítulo manifestando cuánto hubiera deseado haber sido ella «quien le escribiera el texto» (Lindo, 2018a, p. 54)

2. El dolor musical de Marjorie Eliot

Aún residía Elvira Lindo en Nueva York cuando publicó en *El País* la crónica sobre un concierto íntimo de una pianista muy especial, Marjorie Eliot. El texto, que se llamó «Música para olvidar», y fue publicado el 29 de abril de 2012²⁸⁴, pasó a formar parte también de *30 maneras*, manteniendo exactamente el mismo título. Veamos cómo retrata Lindo a esta profesional de la música ante la cual se inclina en señal de reverencia y admiración. El tema central del texto tiene que ver con la forma en que la pianista estadounidense Marjorie Eliot se impone ante el dolor por la pérdida de su hijo. Para ello, Elvira Lindo realiza una introducción a dicho tema con una disertación acerca de sentimientos como la nostalgia y el olvido, dos emociones que están estrechamente ligados con la protagonista de este retrato.

Inicia la semblanza de Eliot con una pregunta retórica que responderá a lo largo de todo un párrafo extenso: «¿Quién no tiene una fecha para olvidar?» (Lindo, 2018b, p. 207). En cuanto al primer sentimiento, la nostalgia, Lindo explica que es habitual en el mundo del arte y la cultura. La nostalgia es un sentimiento universal compartido por artistas: «La nostalgia es el tema, el recurso habitual de los suplementos culturales. Según un estudio sociológico reciente, el sentimiento nostálgico colectivo se genera con cuarenta años de distancia» (Lindo, 2018b, p. 207).

En cuanto al segundo sentimiento, el olvido, asegura que es aquel que se encarga de hacernos la existencia más llevadera: «Pero quién se ocupa del olvido. Parte de la tarea de nuestra memoria es descartar recuerdos tristes o aterradores» (Lindo, 2018b, p. 207). En efecto, el olvido actúa desterrando aquellos recuerdos que nos causan dolor, como por ejemplo cuando perdemos a una pareja: «Quién no ha tachado la Nochebuena después de una separación amorosa, quién no ha detestado ese momento en que la ciudad se queda vacía un día de Año Nuevo y a ti te falta quien siempre estuvo contigo» (Lindo, 2018b, p. 207).

²⁸⁴ Puede consultarse en este enlace el texto completo https://elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335541183_344435.html

A continuación, se centrará en trazar el retrato de Marjorie Eliot. Explica quién es y por qué es un ejemplo digno de admirar por la forma en que sobrelleva el dolor ante una pérdida dolorosa. Si al principio del capítulo, hablaba sobre el olvido como un sentimiento encargado de desterrar aquellos recuerdos traumáticos, «a Marjorie Eliot le sobraban los domingos», pues ése fue el día en que perdió a su hijo dos décadas atrás (Lindo, 2018b, p. 207). Antes de explicar la manera que la pianista halló para hacer frente a su tristeza, Elvira Lindo asegura que no hay nada que pueda paliar el dolor de una madre por la pérdida de un hijo. Pues bien, la estrategia que usa Eliot para aliviar el dolor consiste en sentirse acompañada todos los domingos abriendo las puertas de su casa en Harlem, en un edificio de Washington Heights, para que quien quisiera pudiese acompañarla mientras toca el piano:

Y como no hay tiempo que cicatrice la pena de una madre por la muerte de su hijo, la pianista negra decidió sentarse al piano cada domingo a las cuatro de la tarde. Abrió las puertas de su casa para todo aquel que quisiera unirse. (Lindo, 2018b, p. 208)

Cuenta Elvira Lindo que esto empezó únicamente con la compañía de otros amigos músicos, pero poco a poco se fue corriendo la voz hasta que cada domingo la casa de Marjorie Eliot se llenó de gente. Lindo escribe este retrato porque acude un domingo a casa de la pianista. El ambiente que Elvira Lindo describe es el de una tarde lluviosa y de viento de la que se resguardan en el apartamento humilde de Eliot, una casa que es testigo de la vida que la habitaba porque las paredes están plagadas de fotografías familiares y recortes de periódico. Cuenta que el público permanecía en silencio mientras Eliot tocaba con su piano canciones como «Sylark», «What is this thing called love?», «Summertime» u «Over the Rainbow». Describe a Marjorie Eliot como una pianista «de rostro y cultura afroamericana» (Lindo, 2018b, p. 208), muy acorde a la gente que habita el barrio neoyorquino de Harlem. Descubre en ella a una mujer fuerte capaz de transformar su dolor en arte, creado a través de sus manos por un impulso casi mágico: «El dolor transformado en música. La música como tratamiento paliativo contra la pena» (Lindo, 2018b, p. 209).

Es tal el don de Eliot que la propia Elvira Lindo mientras escucha la música que produce con sus manos se siente protegida ante cualquier recuerdo doloroso. Relata la escritora que de las manos de Eliot «salía una música tan consoladora que yo también sentí que durante dos horas sus dedos me protegían de los malos recuerdos» (Lindo, 2018b, p. 210). La compara por su aspecto con Nina Simone y, por su lenguaje corporal, con Thelonious Monk:

La anciana se había recogido el pelo hacia arriba, a la manera en que lo hacía Nina Simone, y tocaba el piano con los dedos siempre estirados, a la manera en que lo hacía Thelonious Monk, combados hacia arriba, como si carecieran de la facultad de doblarse. (Lindo, 2018b, p. 209)

Por último, en este retrato Elvira Lindo destaca el reconocimiento cultural del que goza la pianista, pues ha sido considerada un bien cultural digno de preservación, aunque la realidad es que, cuenta Lindo, estos músicos sobreviven a duras penas:

Marjorie ha sido nombrada por una asociación que trata de preservar la cultura del viejo Harlem como un bien a proteger y preservar. Aun así, de vez en cuando sus amigos hacen sesiones especiales de jazz para ayudar a su maestra a pagar el alquiler. No es algo raro, la vida de los músicos es dura. La vida de la mayoría de los músicos americanos es dura. (Lindo, 2018b, p. 209)

3. Sally Mann y la fotografía transgresora

En mayo de 2015, la célebre fotógrafa estadounidense Sally Mann (1951) publicó sus memorias. Las tituló *Hold Still: A Memoir with Photographs*²⁸⁵ y las presentó en el teatro neoyorquino Symphony Space el 21 de mayo del mismo año en una suerte de coloquio con la escritora norteamericana Ann Patchett. Este testimonio fue finalista del «National Book Award», obtuvo el galardón en «Carnegie Medal for Excellence in Non-fiction» y fue reseñada en numerosos medios como *New York Times*, *Boston Globe*, *The Washington Post* o *Vogue*, donde Megan O' Grady definió el libro como «instant classic» (O' Grady, 2016).

Ese era el último mes de mayo que Elvira Lindo pasaría en Nueva York después de más de una década viviendo entre Madrid y la gran ciudad estadounidense. Y como el teatro estaba en su barrio, acudió a la presentación del libro. Dos días después, el 23 de mayo, publicó en *El País* una reseña de aquel acto bajo el título de «La desnudez de los hijos»²⁸⁶, un texto que plasmaría en *30 maneras*. Nosotros nos guiaremos por la edición del libro, así que veamos cómo retrata la escritora a Mann.

En «La desnudez de los hijos», Elvira Lindo nos presenta a la fotógrafa Sally Mann, una de las artistas más importantes en Estados Unidos desde la década de los sesenta. Su éxito se debe en gran medida a que en su obra refleja la cotidianidad y la naturalidad de niños y mujeres que, en la actualidad, podrían ser susceptibles a un análisis desde una perspectiva de género, como ha sostenido la crítica (Bolch, 2006, p. 198).

En la colección de fotos en blanco y negro *Immediate Family*²⁸⁷ (1992), Sally Mann retrató a sus tres hijos a lo largo de siete años en la casa familiar y sus alrededores. En esas imágenes los pequeños aparecen desnudos con el fin de evidenciar que el periodo de la vida que se supone idílico realmente está plagado de ansiedades. Así, Mann demostraba que el universo infantil está condicionado por inseguridades, vergüenzas, miedos, ira y confusión (Bolch, 2006, p. 198). Retrató a sus hijos en momentos ordinarios como el juego, el sueño o la comida. Sin embargo, como sostiene la crítica (Garro Larrañaga, 2013), estas fotografías van más allá porque afrontan cuestiones relacionadas con la muerte o la visión cultural de la sexualidad. Elvira Lindo describe en estos términos aquel álbum de fotografías:

Eran imágenes de niños desnudos en el campo salvaje de Virginia. Dos chiquillas y un niño, tres hermanos, despeinados, asalvajados, bañándose en un lago, bailando sobre la mesa, vomitando, haciendo pis sobre la tierra, comiendo, abandonados al sueño. (Lindo, 2018c, p. 191)

De este álbum que Sally Mann había iniciado en 1985, Elvira Lindo (2018c, p. 191) destaca su técnica fotográfica. Emplea la técnica del blanco y negro intencionadamente para así dotar a sus imágenes de intemporalidad, cualidad que debiera representar cualquier infancia: «Eran fotos en blanco y negro, parecían haber sido tomadas en un tiempo no fechado, en el universo atemporal de la infancia». Sobre el retrato propiamente dicho de Sally Mann, remite a sus orígenes sureños y a la controvertida recepción de su obra tanto por parte de los más conservadores, que verían en unas imágenes de cuerpos desnudos un indicio de perversión, como por parte de los más progresistas, que verían en las mismas imágenes una exhibición casi abusiva de los cuerpos infantiles:

²⁸⁵ Fue publicada en la editorial Little, Brown and Company.

²⁸⁶ La crónica está disponible en el siguiente enlace https://elpais.com/elpais/2015/05/21/es-tilo/1432220870_254257.html

²⁸⁷ Fue publicada en la editorial neoyorquina Aperture Foundation.

Sally Mann, una artista sureña admirada por muchos amantes de la fotografía y denostada con furia por los reaccionarios o por esos progresistas que en aras de la protección de la infancia son capaces de señalar a cualquiera como abusador o abusadora de niños. (Lindo, 2018c, p. 191)

El encuentro físico con la fotógrafa permite a Lindo describir a una Sally Mann «atractiva, fuerte y delgada, con unos ojos azules y una melena blanca indomable que le otorgan un aire juvenil» (Lindo, 2018c, p. 191). La autora admira la libertad con la que Sally Mann se mueve por el mundo, la libertad para vestir obedeciendo únicamente a sus preferencias más personales y demostrar que la vejez no tiene por qué condenar a una mujer a la indiferencia:

[...] yo quiero ser así cuando esté camino de los setenta, llevar vaqueros si me apetece, lucir una melena larga en contra de esa estúpida creencia que establece que las mujeres mayores han de llevar el pelo cortito, y desplegar una elegancia vehemente en los gestos, para no rendirse jamás al acuerdo que determina que una vieja tiene que pasar lo más desapercibida posible. (Lindo, 2018c, p. 192)

En esa tertulia, Elvira Lindo relata cómo la fotógrafa leyó unas páginas de sus memorias publicadas en 2015, *Hold Still*, de las que aún no existe una edición en español. En este testimonio Lindo contempla a su vez el reflejo de toda una tradición literaria, presente también en su obra fotográfica, caracterizada por «todos los componentes de las mejores narraciones sureñas: pasiones, suicidios, secretos, crueldad, mentiras, herencias, paisajes salvajes, negritud, segregación y amores extraños» (Lindo, 2018c, p. 192). Pero Lindo quiere que Sally Mann sea conocida también por la vastedad de su obra en la que no sólo figuran cuerpos desnudos, sino también la cuestión racial, la enfermedad, los paisajes de Virginia, a través de los cuales convierte lo local y doméstico en una obra de arte universal: «No menos importantes son sus fotos sobre la negritud, la enfermedad de su esposo o el paisaje arrebatador de Virginia. Sus imágenes captan lo local, lo doméstico y lo elevan a obra de arte» (Lindo, 2018c, p. 193)

Sus obras de arte examinaron también los significados culturales de la juventud femenina. Por ejemplo, en su colección *At Twelve* (1988), Sally Mann muestra a jóvenes cuya sexualidad es irradiante. Sin embargo, difiere la mirada que proyecta Mann de la óptica varonil, desde la que se podrían contemplar en ocasiones con matices pornográficos. Lo que Mann pretendía era entablar una discusión sobre la liberación sexual de las mujeres, consecuencia de los cambios culturales de la emancipación femenina, y la forma en que ésta pudiera afectar a la sexualidad de las jóvenes (Bolch, 2006, p. 199).

Del testimonio de esas memorias, Elvira Lindo rescata, finalmente, la crónica de lo que fue la recepción avasalladora de aquellas fotografías así como la peor de las consecuencias que pudo tener: un perturbado sexual siguió el rastro de sus hijos. Sin embargo, Mann nunca se arrepintió de aquellas fotografías y Elvira Lindo valora el arrojo que tuvo al desafiar las convenciones culturales según las cuales «un niño desnudo invita inevitablemente a la pedofilia» (Lindo, 2018c, p. 192). Sin embargo, cree que fueron los propios medios de comunicación los que más peso tuvieron en el estigma sobre el cuerpo desnudo al censurar las imágenes y convertirlas en algo perverso. Uno de los principales problemas de estas críticas radica en el puritanismo que caracteriza el mundo americano:

[...] el *Wall Street Journal* reprodujo uno de los célebres desnudos de los niños de Sally añadiéndoles, muy retorcidamente la banda negra sobre los pezones y el pubis. Una manera maliciosa de acusar a la artista de explotación de la intimidad de sus propios hijos en

un país obsesionado por el sexo hasta el punto de convertir en algo sucio el cuerpo de una niña pequeña. (Lindo, 2018c, p. 192)

Incluso a finales de los noventa se le acusaba de usar a sus hijos para alcanzar cierta notoriedad en el mundo del arte y, por supuesto, «la tacharon de mala madre» (Lindo, 2018c, p. 193). Por ello, para finalizar, prefiere cambiar la óptica con la que se la enjuició y reivindica que en esas fotos existe realmente una mirada limpia sobre los cuerpos infantiles:

Pero madres y padres que milagrosamente no han sucumbido a la estupidez de los tiempos se lo agradecerán siempre, por haber defendido con sus fotos la libertad de la mirada y la inocencia de los cuerpos infantiles. El pudor, como es lógico, llega siempre con la adolescencia, pero a un niño hay que concederle, al menos, un verano en el que jugar desnudo. (Lindo, 2018c, p. 193)

Tercera parte

La producción periodística de Elvira Lindo

Elvira Lindo, articulista

1. La voz inconfundible de Elvira Lindo y su compromiso social en la prensa española

La relación de Elvira Lindo con el periodismo se remonta al año 1981, cuando entró a trabajar en la Radio Centro que poco más tarde se llamaría Radio Cadena España y, finalmente, Radio Nacional de España. Allí, la entonces aprendiz realizó las funciones de reportera en barrios madrileños, presentó programas culturales, para los que además escribía guiones, cuentos cómicos y sketches. Poco tiempo después, en 1986, aprueba unas oposiciones y se traslada a Málaga, donde, durante un año, trabajará como locutora comentarista en Radio Nacional de España. A su regreso a Madrid trabajará en los programas más escuchados de finales de los ochenta: *Madrid, puerto de mar*; *Mira lo que pasa, mira la radio* y *El Gallo que no cesa*, en Radio 3, donde trataba temas humorísticos y culturales durante al menos un año. La época en que el Manolito radiofónico nació fue el lustro en el que Lindo sonaba en las madrugadas de la Cadena SER. Es sabido que desde la publicación de la primera entrega de novelas manolitescas Lindo no tiene la misma presencia que anteriormente en la radio, aunque nunca abandone este medio por completo. Las colaboraciones a lo largo de su carrera literaria son muy frecuentes, pero hasta el 18 de noviembre de 2014 no contamos en la radio española con una sección propia de la escritora. Así, en *La ventana* de Carles Francino (Cadena SER), contará hasta el 13 de julio de 2017 con la sección «La observadora Elvira Lindo», que desde el 14 de septiembre del mismo año, tras el regreso de las vacaciones de verano, se denominará hasta la fecha «Radio Lindo».

Efectivamente, la presencia de Lindo en la prensa española no es únicamente oral, sino que el 30 de agosto del año 1995 aparece su primer artículo de opinión en la Edición de Madrid de *El País*, donde permanece durante cinco años y cinco meses y sus textos tienen un carácter mucho más cronístico, centrado en la vida social, política y cultural de la capital madrileña, junto con algunas colaboraciones en *El País Semanal*, aunque no tan frecuentes como serán a partir del primer año del siglo XXI, a las que se sumarán los textos publicados en *Babelia*. Cabe decir que *El País* se ha convertido en uno de los diarios de más prestigio cultural, cuyos colaboradores principalmente son escritores de renombre en lengua española. Tiene una orientación progresista y, como señala Sierra Infante²⁸⁸ (2009, p. 91), el lector de este medio suele poseer un nivel cultural medio-alto e inclinarse

²⁸⁸ La tesis doctoral de Sonia Sierra Infante (2009) *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* es el primer estudio de gran calado de la obra de Elvira Lindo, aunque se centra, principalmente, en sus textos de humor. tiene como objetivo principal «descubrir qué hay más allá del maquillaje, de la aparente superficialidad [...] de los textos humorísticos de Elvira Lindo para llegar a un nivel más profundo» (Sierra Infante, 2009, p. 3).

hacia ideologías desde el centro hasta la izquierda. Lindo es consciente de estas características del medio en el que publica sus textos y juega con ello. Para explicarlo, Sierra Infante recurre a los postulados que Hans Robert Jauss propone en *La literatura como provocación* (1970, pp. 173-174), según las cuales las obras literarias que rompen con el horizonte de expectativas del lector se les confiere más valor y se las relaciona con la innovación. Dice Jauss, citado por Sonia Sierra Infante:

La manera en que una obra literaria, en el momento histórico de su aparición, satisface las expectativas de su primer público, las supera, decepciona o frustra, suministra evidentemente un criterio para la determinación de su valor estético. La distancia entre el horizonte de expectación y la obra, entre lo ya familiar de la experiencia estética obtenida hasta ahora y el “cambio de horizonte” exigido con la recepción de la nueva obra, determina, desde el punto de vista de la estética de la recepción, el carácter artístico de una obra literaria. (como se citó en Sierra Infante, 2009, p. 145)

Tras el éxito arrollador de Manolito, el 1 de agosto del año 2000, Lindo da el salto de la edición local al medio de tirada nacional con los artículos de su sección *Tinto de verano*, que ocupará un lugar principal en este periódico durante los treinta y un días de agosto de los años 2000, 2001, 2002, 2003 y 2004, es decir, un total de cinco veranos. Estos primeros textos, de carácter humorístico rompieron con ese horizonte de expectativas, pues aunque se inserta en una tradición realista y costumbrista, aparecen publicadas en las páginas de un diario, donde el lector asume como realidad todo cuanto lee (Sierra Infante, 2009, p. 146). Las columnas de *Tinto de verano* constituyen una autoficción irónica y burlesca creada en las páginas de *El País* que comparte similitudes con las viñetas de Forges, aquellas en las que «la mujer es el sujeto activo y el hombre una especie de ameba que no termina de enterarse de nada y que está a merced de las exigencias de su cónyuge». Su protagonista es una mujer, en principio, emancipada y liberal, pero incapaz de librarse de la educación conservadora que recibió. A través de ese personaje, Lindo representa sus anhelos, sus contradicciones y la realidad social (Angulo Egea, 2010, p. 167).

En estos textos, para tratar un asunto de actualidad o para estimular el ejercicio crítico hacia distintos aspectos de índole cultural o social, recurre a la construcción de ficciones literarias, en las que podremos encontrar a un personaje que, pese a estar firmado con su nombre y sus apellidos, lleva una suerte de máscara porque no es ella exactamente, un antifaz que le permite establecer cierta distancia entre ella y el personaje que crea de sí misma (Angulo Egea, 2010). Como establece Biruté Ciplijauskaitė (2004), la narrativa escrita por mujeres, sobre todo la novela de concienciación, posee entre sus características principales el recurso del desdoblamiento. El empleo de esta técnica narrativa comporta una nota irónica, pero también somete a la escritora a la introspección, al autoexamen y «suele generar largas series de preguntas» (Ciplijauskaitė, 2004, p. 216).

No nos encontramos ante textos literarios como tal, pero como señalan López Pan y Gómez Baceiredo (2010)²⁸⁹, la escritura periodística de Elvira Lindo se inserta en la tradición del periodismo literario, género híbrido entre el periodismo y la literatura, por lo

²⁸⁹ López Pan y Gómez Baceiredo (2010, pp. 28-29) establecen cuatro tesis fundamentales para reconocer un texto periodístico-literario. En primer lugar, ha de tenerse en cuenta que el periodismo literario es literatura en sí, puesto que es un esfuerzo por crear un texto periodístico que sea fácilmente transmutable a la literatura; por lo tanto, el periodismo literario posee las características de intemporalidad y dimensión humana. Sin embargo, enlazando con la segunda característica, no todos los temas ni recursos literarios son válidos para el periodismo literario si no se advierte previamente al lector de que va a leer un texto que posee estrategias más propias de la narrativa. En tercer lugar, el periodismo se convierte en literatura cuando

que algunas estrategias discursivas propias de la narrativa se cuelan en el periodismo de opinión: «La Literatura no es sólo ficción. Y el Periodismo no es sólo información y actualidad, sino que se trata de nociones flexibles que no dejan de ser hechos de cultura de carácter empírico o histórico a los que no hay que mirar desde una postura esencialista» (López Pan y Gómez Baceiredo, 2010, p. 26).

La investigadora Anna Caballé cree que las columnas de humor de Elvira Lindo responden a la herencia del columnista Francisco Umbral. Según Caballé, la *poética práctica* que Umbral emplea en sus columnas de *El País* ha creado escuela, de cuyo seno despuntaba en ese momento la periodista y escritora Elvira Lindo, aunque, como juicio personal de Caballé, «los registros verbales y estilísticos de Umbral eran muy superiores» (Caballé, 2004, p. 301). Pero ¿cuáles son las características que definen la escritura del propio autor y de esa Escuela de Umbral de la que Elvira Lindo es heredera? Caballé señala, en primer lugar, una idea central como base para construir la estructura del artículo; en segundo lugar, gran cantidad de referentes culturales y populares; en tercer lugar, la narratividad, pues «la naturaleza de su prosa sobresaturada es sinestésica, no ensayística», es decir, la narratividad de su prosa es un resultado de la constante observación de la realidad que le rodea, lo cual puede dar como resultado un amplio catálogo de opiniones; en cuarto lugar, el movimiento caracteriza sus artículos, en los que la acción pasa a un segundo plano en pos de una rica agilidad y rapidez; en quinto lugar, el yo del artículo es, al mismo tiempo, el yo de quien lo escribe, es decir, la construcción del propio yo en el artículo, y en sexto lugar, y quizá como resultado de la anterior, el ejercicio de autoafirmación, pues «la escritura periodística, aparentemente coral, trasciende lo múltiple y exterior» (Caballé, 2004, p. 301). Umbral escribió sus *Memorias eróticas*, donde no incluye las pocas historias reales de amor que tuvo ni tampoco las historias de prostitutas, sino dieciocho encuentros fortuitos con algunas mujeres que cuida en maquillar para que su identidad no sea reconocible (Caballé, 2004, p. 301). Caballé cree que la esposa de Umbral, España Suárez Garrido, aparece en su literatura como un personaje secundario e incluso de manera esporádica y anecdótica, sobre todo en sus columnas de los años cincuenta donde «las referencias a ‘mi santa’ eran continuas y divertidas (ahora Elvira Lindo hace lo mismo)» (2004, p. 301).

Elvira Lindo fue acusada de misoginia por Anna Caballé en su *Breve historia de la misoginia* (2006), dado que consideraba que el personaje femenino de sus *Tintos* era muy estereotipado, aunque la finalidad de la escritora realmente fuera hacer comedia sometiendo a la ficción aquellos elementos que tomaba prestados de su propia vida. También fue tildada de sexista porque incluía, como señala Chierichetti (2007), «una referencia al famoso escritor que es su pareja, ya que este tipo de información sentimental se proporciona generalmente en las biografías femeninas como si, de alguna manera, la fortuna artística de una mujer dependiera, por lo menos en parte, de un feliz enlace matrimonial» (Chierichetti, 2007, p. 262). No obstante, como evidencia el estudio de Sonia Sierra Infante (2009), esa recreación satírica realmente transgredía los estereotipos femeninos que imperan en la sociedad al someterlos al humor. O como apunta Chierichetti (2007, p. 272): «el hecho de que una mujer juegue metalingüísticamente con los tópicos femeninos más trillados –la irreflexión e incontinencia lingüística– supone una originalidad y una ambigüedad evidentemente difíciles de detectar y aceptar».

expresa, como diría Boynton (1904), «verdades universales en términos actuales». Por último, que un texto llegue a ser periodístico-literario dependerá de si logra alcanzar las características de ambos géneros.

La protagonista de las historietas es una mujer «progre» a la que le resulta imposible compaginar las labores de la vida cotidiana con el cultivo del conocimiento, una mujer, «neurótica, insatisfecha e insegura», que mantiene una relación matrimonial con un hombre, apodado de manera castiza «mi santo» (Chierichetti, 2007, p. 263). Se establece así una dialéctica entre la mujer urbana y el hombre apasionado por el aislamiento que proporciona el espacio rural. Chierichetti (2007) recupera una entrevista que Lindo concedió a sus lectores en *El País* y en ella una internauta le propone que añada un «toque de feminismo» y «otro de autoestima» a sus columnas. Elvira Lindo respondió: «¿Por qué crees que yo no soy feminista? Lo que hago son artículos humorísticos, no ideológicos. [...] Pienso que ante todo quiero ser cómica, y para eso tengo que presentarme como una persona imperfecta» (citado en Chierichetti, 2007, p. 268). En la obra *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas* de María del Mar López-Cabrales, Elvira Lindo reflexionó sobre los prejuicios que pesan sobre la mujer escritora que se dedica al humor:

La mujer generalmente ha hecho estos comentarios satíricos en privado y si los ha hecho expresado públicamente ha tenido precaución de que la sátira no se confundiera con su propia familia. En estos artículos los esquemas se trastocaron por completo: la que crea y escribe la situación cómica es la mujer, y eso es algo que asombra hasta a las propias mujeres, porque si bien han sido muchas las que me han dicho que leyeron estos artículos con una sonrisa en los labios, también las hubo que me riñeron por pensar que había faltado el respeto a un hombre públicamente respetado. (citado en Chierichetti, 2007, p. 272)

Estos artículos de Elvira Lindo presentan un estilo informal caracterizado, sobre todo, por la mimesis del registro coloquial, fruto de la observación de las conversaciones de la gente. En ellos, Lindo recrea una ficción autobiográfica que, en alguna ocasión, ha podido confundir al lector y hacerle creer que las historietas hablaban de ella misma y de su intimidad. La escritora contesta así a esta cuestión: «No es mi privacidad, se lo aseguro. De mis cosas íntimas no se entera nadie, ¿no se ha dado cuenta usted de que es una broma?» (citado en Chierichetti, 2006, p. 49). Elvira Lindo firma con su nombre, aunque en estas columnas crea una máscara, un *alter ego* con el que comparte nombre y, en ocasiones, opiniones. La narradora se sitúa entre el pueblo para conectar con sus alegrías, sus frustraciones o sus denuncias y, mediante un estilo coloquial y humorístico, plasmarlo en sus textos. La ficcionalización irónica y humorística que hace de sí misma en los *Tinto de verano*, cuya protagonista presume de su emancipación, aunque evidencia haber recibido una educación conservadora, fue la herramienta que Lindo empleó para representar sus ansiedades, sus contradicciones, así como su realidad familiar y social (Angulo Egea, 2009).

La hipótesis que propone Chierichetti (2007) para explicar por qué los *Tinto de verano* confunden de esta manera a los lectores y distorsionan el mensaje humorístico está en que los relatos de verano de Lindo se insertan en el género de la columna personal. Señala la autora que la columna «es la modalidad más alta del *feature-story*, un relato periodístico de alto valor creativo y, a veces, literario» (Chierichetti, 2007, p. 269). La columna, por definición, se sitúa en el espacio del comentario, alejada de los hechos, y su principal intención no es la de informar, sino persuadir a la audiencia. Chierichetti (2007, p. 270) recuerda los orígenes de la columna personal en figuras emblemáticas como Larra, al que siguieron Umbral, Gala, Vicent, Montero, etc. Los temas que abordaban fueron variados –política, cultura, economía, religión, etc.–, aunque siempre desde la reflexión personal. Se caracterizan por el uso de la primera persona gramatical, que facilita la conexión entre el emisor y el receptor, al que hace cómplice y con el que establece una relación

«paritaria, amistosa o polémica». Sin embargo, en el medio en que se publican estas columnas, suele figurar la firma del escritor, así como una fotografía de su cara, lo cual puede dar pie a olvidar el proceso de mimesis literaria y asumir lo que se está contando como un hecho sincero. De este modo, el humor «autodirigido» de Lindo se ha visto desde un prisma que dificulta el reconocimiento de la disociación, y por ello se interpreta literalmente y se termina denunciando por «su inconsistencia, su falta de respeto conyugal u otros defectos típicamente femeninos» (Chierichetti, 2007, p. 271).

Pero no solo publicaba los veranos de los cuatro primeros años de la primera década del 2000, sino que el 1 de enero del año 2001 escribe en la sección «Gente» durante cuatro meses, hasta que el 13 de mayo del mismo año inaugura *Don de gentes*, probablemente una de las columnas de *El País* que más público ha acercado al periódico por la estela que la escritora había dejado de su registro irónico y cercano con los artículos veraniegos. En esta sección, Elvira Lindo crea un personaje que es ella misma cuyo don reside en la empatía con lo popular, un don que comparte con los personajes a los que retrata. Estos personajes de la cultura hispana y norteamericana «son los representantes de los anhelos y las miserias de nuestra sociedad» (Angulo Egea, 2010, p. 168), pues es importante tener en cuenta que Elvira Lindo se ha convertido en un puente entre las realidades norteamericana y española, las cuales mezcla y compara para desmitificar lo americano y criticar los estereotipos españoles, como ya hizo en el XIX Mariano José de Larra.

En la tradición del periodismo español, la columna y el artículo gozan de una amplia representación por el interés de los periodistas españoles en expresar sus opiniones. En el siglo XIX, Larra o Mesonero forjaron la característica esencial de este género: el retrato del pueblo, bien para alabarlo, bien para criticarlo, desde dentro de la sociedad. La motivación de los periodistas respondía a un compromiso de mejora, regeneración de la sociedad. Las columnas y los artículos de Elvira Lindo, un siglo después, recogen los recursos más destacados del género: la ironía, la crítica social y la creación de un *ethos* cercano que conecta de manera directa con el sentir del pueblo aportando, por supuesto, su sello al género: «El columnismo de Elvira Lindo responde de modo inequívoco a toda una tradición del periodismo español» (Angulo Egea, 2010, p. 166). Estos textos son desde el siglo XIX los géneros más prolíficos en la prensa española. Las columnas se impregnan de una aguda crítica social empleando la ironía como herramienta cómplice y humorística, así como la creación de un *yo* cercano que llegue a la mayoría de los lectores. Desde el siglo XIX, los articulistas y los columnistas tomaron la responsabilidad de asumir el compromiso social de mejora y regeneración de la opinión pública valiéndose de recursos para que sus críticas calaran fácilmente en el espectro social. Siglos más tarde, Elvira Lindo retoma esta tradición y aporta su sello personal. Angulo Egea (2010, pp. 166-167) señala una clara influencia de Larra en Lindo, por ejemplo en la creación de personajes con los que dialogan ambos escritores. Lindo, en su columna «La mujer pantera», dialoga con su amiga Lola, mientras que Larra, siglos atrás, conversaba con un primo, amigo o sobrino con el fin de «presentar un caso práctico de la realidad sobre la que se había teorizado previamente» en el texto (Angulo Egea, 2010, pp. 169-170).

En la sección *Don de gentes*, Lindo observa la sociedad desde dentro, aunque desde un plano menos humorístico y caricaturesco. Parte de personajes de ficción, sobre todo del cine, para elaborar «una revisión de los actuales valores». Lindo sigue empleando el humor en estos textos, pero su voz ha evolucionado desde la comicidad espontánea a una ironía en la que se mezcla la acidez con la melancolía, lo cual incita al lector a reflexionar sobre lo que ha leído y, en ocasiones, a esbozar una sonrisa (Angulo Egea, 2009). La ironía es un viejo recurso empleado para mostrar desacuerdo y Elvira Lindo recurre a ella para

convertirla en la vía de escape de las realidades sociales. Su ironía ya no es cómica, como en los *Tinto de verano*, ni espontánea, sino ácida, melancólica y reflexiva, que incita «a la sonrisa, pero ya no a la carcajada», y que consigue remover «nuestras adocenadas conciencias» (Angulo Egea, 2010, pp. 169-170).

En la contraportada del periódico *El País*, las columnas de Elvira Lindo se refieren tanto a asuntos de la más inmediata actualidad, de los que hace un análisis original, como a diferentes personajes del mundo cultural, político y social. En 2011, las recopiló en formato libro con el mismo título que su sección del diario, *Don de gentes*. Lejos de frivolar sobre la actualidad, Lindo busca un espacio de reflexión, donde quepa el análisis, la opinión y el humor; y aborda cuestiones relacionadas con el cine («Belanguiano y woodyallenesco»), la literatura («Negro sobre blanco»), la música («Sube el volumen»), Nueva York («Entre Manhattan y Colorado»), etc. Refleja inquietudes que asaltan en la calle, en los bares, el escenario de debates típico en España, desde una actitud de desconfianza, de escarmiento, pero sobre todo desde la más honda sinceridad (Sánchez Pacheco, 2011, pp. 99-101).

La polifacética figura de Elvira Lindo va más allá de la escritora popularmente conocida por haber creado a Manolito Gafotas, primero para la radio y luego para la literatura. Ha hecho teatro, comedia, novela, autobiografía, radio, cine, televisión, artículos, columnas, reportajes, entrevistas, ensayos. En todas sus facetas hay un común denominador: la variedad de registros, como consecuencia de la mirada múltiple que tiene de la realidad:

En esa mirada está la ansiedad poética de verlo todo al mismo tiempo; como si viera en cinemascopio y además en color, como si fuera una niña sentada en una butaca pero que tuviera el poder de enviar a un niño que tiene también sus ojos a descubrir el mundo exterior, o el mundo interior, cuyas noticias le trae deglutidas también en forma de visiones que nadie más ve. (Cruz, 2011, p. 15)

Para comprender la multiplicidad de su mirada hay que tener en cuenta de dónde viene Elvira Lindo. La escritora empezó a forjar su manera particular de observar el mundo desde niña, como consecuencia de haberse criado en el barrio de Moratalaz, donde la participación de la sociedad era muy activa en forma de manifestaciones, asociaciones de vecinos e incluso por ser donde se ubicaba una sede del Partido Comunista. Desde pequeña descubrió su vocación de testigo y en el contexto de la Transición, con la consolidación de los valores de la democracia en el inconsciente colectivo, Elvira Lindo se empapa de estas circunstancias y se forja tanto personal como profesionalmente iniciándose en el periodismo con su ingreso en la radio. Fue en este espacio, que sufrió una transformación vertiginosa con la caída de la dictadura, donde comenzó a desarrollar un juicio crítico de la realidad, a la que accedía de primera mano, ya que el inicio de la democracia fue posiblemente una de las etapas de la historia en las que se percibía un interés más generalizado por saber qué estaba ocurriendo en el país (Cruz, 2011, pp. 16-18):

El país cambió, ella lo vio cambiar; al mismo tiempo que se hacía su mirada se iba haciendo este país, y eso se nota en lo que escribe, en lo que dice, en lo que refleja la imaginación que ha ido fermentando con esa memoria que luego puede rastrearse en los *Tinto de Verano* y en los *Don de Gentes*. (2011, p. 19)

Desde que la escritora se traslada a Nueva York, sus columnas dominicales de *Don de gentes* se tornan más informativas, aunque sin perder el tono personal y autobiográfico que caracteriza el estilo del columnista, y continúa cultivando la subjetividad propia del

ensayista sobre asuntos comprometidos en materia sociopolítica. Muchas de las opiniones que expresa se refieren a acontecimientos que ocurren en el mundo que la rodea. Tras los *Tinto de verano*, Lindo deja la retórica ficticia y enfatiza la retórica autobiográfica. Sigue presente la ironía pero conjugada ahora con un registro más didáctico que denota la destreza de una intelectual madura, preparada para tratar cualquier tema, siempre afirmando su carácter inquieto, retador y rebelde (Bados Ciria, 2011, p. 57). Así, Elvira Lindo se convierte en retratista del mundo español, que observa desde el otro lado del Atlántico. Durante su larga estancia en Nueva York, pudo comparar la realidad norteamericana y la española hasta el punto de encontrar similitudes en el fondo del comportamiento de ambos pueblos. Desmitifica lo americano y critica los estereotipos españoles a través de la ironía²⁹⁰. Además, habla de las formas de relación actuales, así como de la importancia de lo emocional, la relevancia de las amistades y los nuevos patrones de la sociabilidad «como prisma desde el que se elabora cualquier discurso político, social y cultural» (Angulo Egea, 2009).

La mirada de Elvira Lindo en esta etapa de su producción periodística, hasta la actualidad, está más asentada, aunque no pierde la ironía que siempre la caracterizó ya que esta vez no la somete a las reglas del humor. Ahora está más atenta ante cualquier ataque con intención de herir que se pueda hacer, sobre todo si se trata de ataques misóginos y machistas. Dice Elvira Lindo, «Me indigno porque siento como una obligación de luchar por que haya otro clima en España» (citado en Cruz, 2011, p. 22). En sus artículos hay una voluntad de no abandonar ninguna de las edades, ya que todas las miradas que ha tenido conforman su manera de contemplar la realidad convirtiéndose así en una mirada en constante evolución (Cruz, 2011, p. 23). *Don de gentes* figuraría cada domingo durante diecisiete años cuando, por cuestiones que atañen a la dirección del medio, es trasladada a la sección de «Opinión» a partir del 9 de septiembre de 2018, donde sus textos se centrarán especialmente en la crítica política. Dos años después, Lindo regresa a «Cultura» con una sección que titula *A vuela pluma*²⁹¹, desde el 17 de octubre de 2021.

En cualquier caso, la opinión política y social de Lindo fue consolidándose desde que empezara a escribir en *Don de gentes*, un juicio comprometido con diversas cuestiones, como la de género, que es la que nos ocupa en las restantes páginas. Marta Caballero entrevistó en 2016 a diez mujeres, entre ellas a Elvira Lindo para que hablaran sobre «un nuevo feminismo literario». Caballero cree que el feminismo ha entrado de manera tajante en el mundo de las letras, instalándose en las novelas, en los ensayos, y por supuesto en los medios de comunicación. Explica que en 2016 se creó el día de las Escritoras como iniciativa que ponía el acento en los olvidos y el ninguneo de las mujeres en el mundo de la cultura, así como en la ausencia de éstas en premios de prestigio, en instituciones como la Real Academia Española, etc. Recupera las palabras de Laura Freixas, que explica cómo a la sociedad española se le ha caído el mito de la igualdad en el que había creído desde la instauración de la democracia. El principal síntoma de esa desigualdad lo encuentra en la ausencia de referentes literarios femeninos (Caballero, 2016, p. 18). En esta entrevista, Elvira Lindo piensa que la irrupción de las mujeres en el ámbito literario es algo lógico y

²⁹⁰ El recurso de la ironía en las crónicas neoyorquinas lo estudian María Angulo Egea y Sofía Lázaro Gajón en profundidad en el capítulo «Las crónicas de la ironía. Nueva York en los ojos de Elvira Lindo», de 2012.

²⁹¹ Esta locución ya fue empleada para referirse a su propia escritura en la introducción de *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018) y quizá también sea utilizada ahora en homenaje paterno pues en *A corazón abierto* (2020b) vimos que en la autobiografía que encontró de su padre, él la empleó para referirse a los datos más significativos que había anotado de su propia vida.

se muestra especialmente identificada con la escritora norteamericana Grace Paley, cuyo feminismo, como vimos en el capítulo 11, no es teórico:

Nuestro país necesitaba estos discursos porque los partidos de izquierda, por mucho que se quieran colgar medallas, no hicieron ese tipo de activismo, estaban a otras cosas. Lo social prevalecía sobre los derechos y libertades individuales. Ha habido muchos tipos de feministas. Las que más me han influido han sido las que predicaban con el ejemplo, porque, en ese aspecto como en otros, yo también soy muy poco dada a lo teórico. Hay una escritora americana que abandonó la literatura por el activismo, Grace Paley, por la que siento devoción. Dentro de poco saldrá su libro de ensayos sobre las distintas causas en las que anduvo metida: en ellos escribe de feminismo, de la guerra de Vietnam de los barrios, de la maternidad, del aborto... Me identifico con su manera alegre, desprejuiciada y libre de ver la vida. No habla como una teórica del feminismo, es una mujer que para decirte lo que piensa te cuenta su vida y eso es lo que me hace sentirme muy cerca de ella. No deja de ser escritora jamás, aunque hable de política. (como se citó en Caballero, 2016, p. 20)

Lindo reflexiona sobre el machismo imperante en el mundo de la cultura, sobre la irrupción de una literatura de temática feminista y sobre los prejuicios que hasta hace muy poco pesaban sobre quienes se declaraban públicamente feministas:

Hubo un tiempo en que sonaba raro decir, 'soy feminista', como si no tuviera sentido ya definirse así. Yo lo soy, pero lo digo poco, porque lo doy por hecho, desde siempre. He tenido la suerte de que a nuestros hijos (tres de ellos son varones) no les he tenido que recordar que soy igual que cualquier hombre, que su padre. Lo saben y lo comparten. En el trabajo sí que he estado muchas veces en guardia. Yo soy feminista en mi comportamiento: intervengo, hablo, opino y quiero hacerlo libremente. He observado también a feministas que a la hora de la verdad cuando están entre los hombres callan o escuchan con más atención a los hombres. Es curioso eso. Yo aprecio más a las personas por cómo actúan que por lo que dicen que cómo se definen. [...] Ensayos sí, pero no novelas. En ficción me seducen los personajes, la peripecia, el lenguaje. Cuando me dan el mensaje mascado me siento estafada. (como se citó en Caballero, 2016, p. 20)

Sobre los objetivos que la sociedad debe perseguir aún, Elvira Lindo quiere huir de la generalización, de la consideración de la mujer como un sujeto pasivo de ofensas y reivindica una mayor atención a cuestiones como la desigualdad salarial en el mundo de la cultura (Caballero, 2016, p. 21). Realmente, Elvira Lindo siempre tuvo una conciencia feminista. Fue una mujer moderna, que trabajaba en un medio de comunicación que empezaba a respirar libertad durante los años de la Transición: la radio. En una entrevista concedida a Basciani en 2018 para *The Objective*, Lindo relaciona su deseo juvenil de independencia con la vindicación feminista de un espacio propio que planteara Virginia Woolf en su célebre *Una habitación propia*:

Desde que me fui a los 20 años de casa, quería tener un cuarto propio y ni siquiera pensaba en Virginia Woolf, no sabía qué iba a hacer en ese cuarto. Yo trabajaba y escribía para la radio; tenía una idea vaga de escribir, pero no lo sabía. Esos deseos de independencia los relacionaba a un espacio. Han pasado los años he tenido muchos cuartos propios y los he compartido. [...] Ahora me doy cuenta de que más que el espacio físico era el espacio interior, más que una habitación propia, era una voz propia. Esa voz, por un lado, la tienes que encontrar, algo que no es fácil, y por otro, tienes que poder usarla, tener la voluntad de usarla. (como se citó en Basciani, 2018)

Con el paso de los años, Lindo reflexionó sobre su condición de mujer en la cultura española y analizó minuciosamente el comportamiento machista que se halla latente en

este mundo y en los medios de comunicación, donde se discriminaba a las periodistas que decidían quedarse embarazadas, una situación de desigualdad que ella misma sufrió en la radio:

En los últimos tiempos, he empezado a verme a mí misma de otra manera. He reflexionado más sobre mi propia vida como mujer, sobre cómo he sido considerada por mis compañeros y sobre el sentimiento de culpabilidad con el que se vivían hasta ahora muchas situaciones desagradables. [...] donde algún jefe decía que las gestantes no éramos estéticas. [...] Esta nueva ola de feminismo está integrada, en su mayoría, por mujeres jóvenes que quieren que los cambios sucedan deprisa, que no tienen paciencia, y eso está bien, a veces en la vida hay que dejar de tener paciencia. Pienso en todo lo que yo he vivido como si fuera normal y que no debería ser considerado normal, en todo el tiempo que hemos esperado para que la sociedad avanzara lentamente... (citado en Márquez, 2018)

La autora se ha mostrado reacia al hecho de que la literatura adopte una jerga política o académica. Ella se ha alejado de ese lenguaje y ha defendido durante más de veinte años de trayectoria periodística los derechos de las mujeres empleando para ello un lenguaje propio, no quiere «tomar prestada de la política su jerga» ni de la academia los términos que emplea para teorizar «sobre el ecologismo o el feminismo», porque así, construyendo la voz propia «ya estás empezando a tener un pensamiento independiente» (como se citó en López Trujillo, 2018). Y reivindica que su *modus operandi* tiene mucho más que ver con la creación literaria que con la opinión política, pese a abordar cuestiones de calado social, institucional y político:

[...] es decir, si yo en un artículo feminista aparte de decir cincuenta veces heteropatriarcado, procuro expresarlo con mis propias palabras porque soy escritora, yo no estoy dando clases en la universidad, soy otra cosa, si logro expresarlo como una historia, con la historia de una mujer, ¿no es más efectivo eso? (como se citó en López Trujillo, 2018)

En los últimos años, Lindo ha experimentado en carne propia el auge del movimiento feminista en España. La idea de la sororidad es algo que ha podido constatar, ya que en julio de 2017 fue protagonista de una polémica que se generó en torno al trato condescendiente y paternalista que el portavoz de Ciudadanos en el Congreso, Juan Carlos Girauta, tuvo con ella en la red social Twitter²⁹²: «Por primera vez yo me siento acompañada, comprendida» (Alabadas, 2018). Pero insiste en el carácter colectivo de las reivindicaciones feministas: «Las reivindicaciones son colectivas [...], no es necesario que sea tu propia biografía porque muchas veces tú no estás saliendo a la calle por tu propia vida, sino por la vida de las demás» (Alabadas, 2018). Desgraciadamente, aún en la actualidad, cuando se trata de un matrimonio de dos escritores, generalmente la mujer es tratada como inferior. Existen casos históricos como el de María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, María Teresa León y Rafael Alberti, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Esta situación de desigualdad se vivió en los primeros años del siglo XX y hoy se está rescatando del olvido a estas escritoras a quienes la historia olvidó durante mucho

²⁹² Puede consultarse en este artículo del *Huffington Post* las declaraciones de Girauta y las respuestas de decenas de mujeres en Twitter defendiendo a Elvira Lindo: <https://www.huffingtonpost.es/2017/07/03/el-tuit-machista-de-girauta-contra-elvira-lindo-que-provoca-la-i-a-23013313/>

tiempo. Elvira Lindo está casada con el escritor y académico Antonio Muñoz Molina. Sobre la manera en la que se contempla este tipo de matrimonios en el mundo de la cultura, la escritora también ha podido reflexionar:

Tenía todas las papeletas para ser una persona poco considerada. Primero porque venía del mundo de la comunicación, la radio. Después, mis primeros libros fueron para niños. Escribí muchísimo humor, que esa es otra cosa que se entiende en un nivel secundario. Y luego me casé con un hombre que es muy reconocido como escritor. [...] Mi sensación es que he tenido que trabajar muchísimo. Es una sensación a veces de cansancio porque no es solo trabajo en lo mío. Yo a veces escuchaba algún tipo de grosería, pero decía: bueno, tengo que seguir trabajando; esto no me puede desalentar. Muchas veces la gente te hace visiblemente de menos. Notas que tú eres la mujer de en muchas ocasiones. [...] A mí a veces me llaman para que sirva de puente con mi marido. (Alabadas, 2018)

2. Más de veinte años de articulismo feminista. Corpus y temáticas principales

El corpus seleccionado recorre veintidós años de la carrera articulista de Elvira Lindo. Entre 1999 y 2021. Hemos recogido 48 artículos de opinión publicados tanto en la Edición de Madrid de los inicios de su carrera periodística como en la longeva columna *Don de gentes* así como en la sección de Opinión de *El País*. Interesantes textos de la sección *A vuela pluma* podrían haber formado parte de este corpus, pero la velocidad con la que camina la opinión periodística hará que adelante a cualquier estudio académico. Sin embargo, dejamos la puerta abierta a nuevos viajes por la producción periodística de Lindo. En lo que se refiere al corpus aquí estudiado, veremos que está dividido en siete temáticas bien diferenciadas: la sexualidad femenina, la maternidad, la prostitución, la violencia machista, el machismo estructural, el movimiento feminista y los derechos LGTBI²⁹³. Asistiremos a una evolución significativa de la toma de conciencia de la autora, que afianza su compromiso a medida que transcurren los años, lo cual nos obliga a estructurar cada capítulo según un orden cronológico. Esta última parte de nuestra investigación es la constatación de que Elvira Lindo merece la atención académica que hasta el momento no se le ha prestado en la medida que su figura lo precisa. En estas páginas restantes veremos la transversalidad con que ha de abordarse el estudio de cada columna de opinión, porque su análisis es susceptible a diversas metodologías y disciplinas más allá de la crítica feminista y la filología. Sirva esta cita que contiene de manera muy sintética la poética periodística de la autora en su oficio como columnista, que tiene mucho que ver con el resto de sus facetas dentro del mundo de la cultura. La escucha activa, la observación, el reconocimiento a la genealogía femenina que batalló por conquistas que en la actualidad ella disfruta no solo marca este párrafo de «Oficio de niños», publicada el 19 de enero de 2020, sino toda su producción:

A mí me gusta reivindicar mi actividad como un oficio. Pienso en cómo me fui formando desde los 19 años. Aprendí a trabajar trabajando. Justo este oficio mío gana mucho saliendo a

²⁹³ En cada capítulo analizamos, respectivamente, cuatro, diez, dos, diez, seis, nueve y siete muestras que, en el caso de los artículos sobre la sexualidad femenina comprenden los años 2015 a 2018; en los textos sobre la maternidad el marco temporal engloba los años 2004 a 2017; en el caso de la prostitución, el primer artículo data del 2000 y el segundo de 2016; en cambio, desde el año 1999 hasta el 2019 vemos abundantes muestras en las que se denuncian las violencias machistas. En cuanto a la sección dedicada al machismo encontramos textos publicados entre 2003 y 2017. El año 2008 y 2019 recoge significativas columnas sobre el análisis del movimiento feminista, y desde 1999 hasta 2021, Elvira Lindo ha publicado textos en los que aboga por los derechos LGTBI.

la calle, tratando de entender el ruido del mundo, siempre confuso. No es posible hacerlo bien si te quedas en lo especulativo. Se queda en pura palabrería. Observar es un oficio de acción y reflexión. Y mi habitación propia, el taller donde construyo esta columna. (Lindo, 2020a)

La invisibilidad de la sexualidad femenina

1. La educación sexual femenina

Elvira Lindo publica el 26 de septiembre de 2015 la columna «Esto también importa» para su sección *Don de gentes* de *El País*. Su titular hace referencia inexcusablemente a la escasa atención que la opinión pública presta a la educación sexual, especialmente, de las mujeres, lo cual, nos advierte Lindo, trae consigo una amalgama de desinformación que puede desembocar en embarazos no deseados, insatisfacción en las relaciones sexuales por parte de las mujeres más jóvenes o, en el peor de los casos, en la violencia ejercida hacia ellas.

Lindo empieza así su artículo: «La intimidad de las mujeres sigue siendo un misterio. Lo apuntaba la semana pasada, cuando escribía sobre la desconocida sexualidad de las mujeres mayores de sesenta años» (Lindo, 2015). De este modo recupera de manera subyacente el tema de la columna que una semana antes publicó en este medio, titulada «Amor a destiempo», fechada a día 19 de septiembre del mismo año, donde Lindo realiza en primer lugar una crítica al papel que la televisión le concede a las mujeres que colaboran en tertulias, vistas como un simple adorno que aporta a la conversación un matiz humano, sensible y entrañable, que se detienen en asuntos intrascendentales y banales de otros temas de gran calado, como la actualidad política, para más tarde centrarse en el tratamiento que los tertulianos hacen de la sexualidad femenina en edad avanzada. En una de esas tertulias, guiada exclusivamente por mujeres, vio que se estaba debatiendo sobre la relación sentimental entre el literato Mario Vargas Llosa e Isabel Preysler. Percibió la escritora que en tono sarcástico hacían alusión a la escasa vida sexual que dos personas mayores de sesenta y cinco años debieran tener. Sin embargo, está segura de que si la compañera hubiese sido una mujer joven no se habría dado tanta importancia a este asunto. Desvela, además, que la sociedad posee una idea de la mujer mayor muy encorse-tada, en la que se la reduce a viuda, abuela o tía soltera, mientras que de ellos, los varones mayores, sí se espera que puedan seguir disfrutando del sexo pese a haber llegado a una edad avanzada.

Una semana después, tras haber recibido el impacto que ese artículo tuvo, Lindo descubre que los lectores solo se centraron en que el texto hablase de la relación sentimental entre las dos personalidades del momento, cuando ella lo que pretendía era invitar al lector a reflexionar sobre el mito de la asexualidad que pesa sobre las mujeres maduras, un malentendido sobre la sexualidad femenina que refleja la poca importancia que se le ha concedido siempre a la educación sexual de las mujeres. Lo explica así la escritora:

Pero lo que pretendía, sin conseguirlo, era reflexionar sobre los malentendidos que siempre rondan el asunto de la sexualidad femenina: si la mujer es mayor, madura o anciana, porque se le sobreentiende jubilada del juego amoroso, y si la mujer es muy joven, en esta

época en la que debiera contar con más armas para tener relaciones satisfactorias, evitar embarazos indeseados o infecciones que pongan su salud en riesgo, resulta que un porcentaje alarmante de chicas mantiene relaciones de cualquier manera y no sabe o no puede o no quiere pedir ayuda en sus primeros pasos. (Lindo, 2015)

En esta parte de la columna, que opera como génesis del discurso de Lindo, podemos reflexionar sobre dos temas: la sexualidad femenina en la vejez, dado que recupera el núcleo de su anterior columna, y la escasez de información acerca de la sexualidad de las mujeres y su correspondiente educación sexual que como consecuencia da pie a que se infundan mitos que no se corresponden con la realidad y se lleven a cabo una serie de prácticas sexuales que ponen en riesgo la integridad de las mujeres más jóvenes.

En cuanto a la sexualidad de las mujeres mayores de sesenta años, sobre lo que Elvira Lindo incide en «Amar a destiempo», la abundante bibliografía especializada señala que, en efecto, el ser humano es sexual desde que nace hasta que muere. Sin embargo, el deseo sexual se modifica con la edad, varía y se transforma dependiendo de las circunstancias físicas, emocionales y personales de cada individuo (Cerquera Córdoba, López Ceballos, Núñez Forero y Porrás Portela, 2013, p. 137). Existen diversas perspectivas de análisis de este fenómeno que pueden concentrarse en tres puntos de vista bien diferenciados. La perspectiva biomédica defiende la sexualidad como algo universal, intrínseco y natural en el ser humano. Por su parte, la teoría evolucionista sostiene que el deseo sexual, sobre todo el femenino, disminuye a medida que pasan los años. Por último, la perspectiva interpretativa social, que se enlaza con la episteme de las teorías feministas y culturales, propone la concepción de la sexualidad femenina como una realidad que se ve influida por el contexto, los factores interpersonales y socioculturales (Luque Salas, 2014, p. 281).

Si sobre la sexualidad femenina existen tópicos, la mitología en torno al envejecimiento de las mujeres y la sexualidad es prolífica, casi siempre negativa, llegando incluso a generar un tipo de discriminación. Actualmente es una realidad la pervivencia del estereotipo de «las mujeres mayores tienen menos interés por el sexo». Sin embargo, la realidad no siempre se corresponde con las imágenes culturales. Desgraciadamente, sobre la sexualidad de las mujeres mayores pesa la idea histórica del acto sexual como mecanismo exclusivo para la reproducción, de ahí que haya estado escindida entre restricción y permisividad según los periodos de vida del ser humano, circunstancia que explica por qué son las mayores quienes en muchos casos suprimen sus propios deseos al considerarlos inapropiados para su edad (Cerquera Córdoba, et al., 2013, p. 137). Lo cierto es que los mandatos culturales que interfieren en la vida de las mujeres tienen que ver con la idea de que la sexualidad solo se corresponde con la relación genital, la culpabilidad que pesa sobre el autoerotismo o que el sexo requiere de manera forzosa una relación de amor, así como la vinculación de la sexualidad a la maternidad, o la relación entre sexualidad femenina y pasividad (Luque Salas, 2014, p. 280).

Tal y como han demostrado algunos estudios, como el de Luque Salas (2014), la sexualidad femenina en la edad mayor es, pese a la existencia de mitos, múltiple y diversa, que se ve determinada por la historia personal de las mujeres. No obstante, éstas comparten algunos rasgos comunes en cuanto a su propia visión de la sexualidad, como el silencio y la inexistente normalización del tema; la satisfacción de sus relaciones sexuales, que contradice la popular idea sobre su asexualidad; y los cambios que desearían introducir en la práctica sexual, como una mayor calidad afectiva, una mayor intensidad y frecuencia (Luque Salas, 2014, pp. 286-287).

Queda demostrado, por tanto, que el hincapié con que Elvira Lindo defiende la desmitificación de la asexualidad femenina en la vejez está avalada por las aportaciones teóricas que desde el campo de la Psicología se ha hecho para derribar prejuicios, tópicos y mitos discriminatorios que encasillan a las mujeres de edad avanzada en un reducido abanico de posibilidades, donde el deseo sexual parece no tener cabida. Pero Lindo identifica el verdadero problema que subyace en todo este asunto, y es la alarmante desinformación que existe sobre la educación sexual de las mujeres y, por tanto, el desconocimiento que ellas mismas tienen de su propia sexualidad. Y centra su crítica en el abordaje que la televisión hace de las relaciones sexuales en los últimos tiempos, convirtiéndolo casi en algo hazañoso y que se cobra a las mujeres entre sus principales víctimas:

[...] por qué en estos tiempos en los que se habla de sexo tan burdamente en la televisión, convirtiendo la intimidad en algo impúdico, y tantos personajillos se empeñan en contar-nos sus hazañas sexuales, por qué sigue habiendo un porcentaje considerable de adolescentes que ignoran casi todo lo que deberían saber antes de enrollarse con un tío. Hablo en femenino no porque sean ellas las únicas que deben informarse, en absoluto, pero es obvio que las consecuencias no deseadas suelen caer sobre sus hombros y también es habitual que las chicas renuncien a parte de su disfrute a favor del de su compañero de juegos. (Lindo, 2015)

De esta cita podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, Lindo reconoce que en los medios de comunicación la experiencia sexual, sobre todo la femenina, ha transitado desde la negación –una posición que privilegia la reproducción, la subordinación de la mujer y la tipificación de ella como objeto sexual– hasta la reivindicación de su derecho al placer y al erotismo, que rompe con las restricciones hacia sus expresiones sexuales (Rodríguez Salazar y Pérez Sánchez, 2014, p. 17). La televisión española, según podemos interpretar en las palabras de la escritora, concibe la sexualidad femenina como algo que no debiera contarse en público, algo inapropiado, mientras que sí se permite que ellos, los personajes de la vida pública, cuenten ante los espectadores sus destrezas en la práctica sexual. Esto provoca que la sexualidad de las mujeres se vea envuelta de ideologías, mitos, secretos y prohibiciones y que el cuerpo de la mujer se convierta en un cuerpo destinado al otro, ya sea para la procreación o para el goce del hombre (Figuroa Perea y Rivera Reyes, 1992, pp. 104-105), como bien ha sentenciado la escritora. Este es el segundo aspecto fundamental del párrafo citado, es decir, la denuncia pública de que bajo este influjo cultural sean las mujeres quienes se vean con escasez de recursos necesarios para saber en qué consiste la práctica sexual y que entreguen su participación a la satisfacción ajena. Ilustra al lector recuperando las imágenes de mujeres de la cultura popular que murieron tras haberse visto envueltas en un círculo vicioso de consumo de drogas y una abnegación absoluta a sus compañeros sentimentales, como Amy Winehouse o Billie Holiday, que se entregaron, como comenta Elvira Lindo, «a la satisfacción de los deseos del hombre, a una infravalorización voluntaria y orgullosa» (Lindo, 2015), fruto, como es evidente, de la desinformación en torno a la sexualidad de las mujeres.

La educación sexual de las jóvenes es un tema sobre el que aún no se ha escrito en abundancia. Tan solo algunos estudios como los de Campos (1998) o Ferrer Riera (2002) nos advierten de que tradicionalmente ha pervivido la idea de que la educación sexual solo incumbía al núcleo familiar; sin embargo, es cierto que la familia debe asumir la responsabilidad de dar la primera información y acompañar a los adolescentes en su desarrollo, pero el ámbito público también debe asumir esta tarea, ya que la sexualidad forma parte del proceso de búsqueda de la propia identidad y proporciona el desarrollo de una actitud de libertad, responsabilidad y valoración del cuerpo y las emociones (Campos,

1998, p. 83). Además, una bien enfocada educación sexual puede convertirse en un arma contra la violencia ejercida hacia las mujeres, como advierte Ferrer Riera (2002), ya que si este tipo de educación se centra en los sentimientos con el fin de enseñar a compartirlos y respetar las diferentes formas de manifestarlo, la sexualidad será entonces un proceso de comunicación basado en afectos y sentimientos, donde no haya lugar para la discriminación y la subordinación de la mujer (Ferrer Riera, 2002, p. 238).

Elvira Lindo se suma a esta última postura y lo expresa de manera contundente: «no existe verdadera educación sexual si no se contempla la esencia de encontrarse íntimamente con alguien: disfrutar, o mejor aún, disfrutar mucho» porque «si la educación no funciona condenamos a las chicas a retroceder» (Lindo, 2015). Por ello, la escritora asume una responsabilidad e invita a las demás mujeres de su generación a participar en esta obligación moral:

No estaría de más que quienes ya podemos mirar atrás con ironía y habiéndonos perdonado todos los errores cometidos contáramos cómo fue nuestro inicio, dónde, a qué edad, quién nos había facilitado alguna información y si supimos algo a través de nuestros padres. (Lindo, 2015)

Ellas deben romper ese tabú en torno a la sexualidad de las mujeres, ya que proceden de una generación que derribó los moldes impuestos a las mujeres de generaciones anteriores y marcaron un punto de inflexión. La brecha generacional es profunda, pues sus antecesoras desarrollaron sus vidas durante el franquismo. El régimen estableció bajo el mandato religioso la función de la maternidad como única y exclusiva de la mujer (Manrique Arribas, 2008, p. 80). Con el influjo del catolicismo se extendió el mito en torno a lo peyorativo de que una mujer disfrutase del acto sexual. Se creó, así, el estereotipo de la mujer seductora como encarnación de la mujer malvada. Además, este mandato impuso la regla de la virginidad hasta que llegase el matrimonio, una exigencia exclusiva para las mujeres, mientras que los varones podían disfrutar la práctica sexual antes de contraer nupcias (Martín-Cano, 2005).

Las prácticas sexuales de riesgo que las jóvenes cometen actualmente no solo son fruto de la desinformación, sino también de la tradición cultural, es decir, el cambio moral que las mujeres de la República experimentaron con la llegada de la dictadura, caló profundamente en el inconsciente colectivo. Hoy puede verse, como comenta Elvira Lindo, que las mujeres son siempre complacientes con sus compañeros en las relaciones sexuales, una obligación impuesta durante el Régimen de Franco, en el que además debían estar siempre predisuestas, bajo ningún concepto debían negarle la satisfacción al varón (Manrique Arribas, 2008, p. 82). Así, los valores que debieron asumir las mujeres de la España franquista tenían que ver con la obediencia, la abnegación, la resignación cristiana, la pureza y la mortificación –entendida como el silenciamiento de las necesidades individuales de las propias mujeres–; una serie de principios fundamentales de la moral católica, que impuso como modelo de conducta a seguir la figura de la Virgen María. De lo contrario, aquella mujer que no reprimiese su sexualidad sería discriminada bajo el estereotipo de *mujer impura* (Arce Pinedo, 2015).

Las mujeres de la generación de Elvira Lindo derribaron el muro impuesto por la dictadura y se deshicieron de la costumbre del recato a través de simples acciones que emprendieron por iniciativa propia, ante la indisposición de continuar con el modelo que vieron reflejado en sus madres. Se negaron a llegar vírgenes al matrimonio, asumieron cierta independencia para visitar al ginecólogo sin la autorización masculina y, sobre todo, escogieron los métodos anticonceptivos que consideraron necesarios para disfrutar de su sexualidad sin que esta se viese destinada a la procreación:

En este asunto, las mujeres con experiencia o con experiencias deberíamos romper un tabú al que seguimos contribuyendo. Sobre todo, las que fuimos adolescentes en los setenta y jóvenes en los ochenta, aquellas que rompimos con el protocolo de iniciación habitual en la generación de nuestras madres, que aún valoraban la llegada al matrimonio con el himen intacto, ese himen que ahora algunas descerebradas pagan porque les sea reconstruido. Deberíamos contar por qué si las chicas liberadas (como se decía entonces) quisimos romper con el mito de la virginidad y buscamos por nuestra cuenta información, fuimos al ginecólogo en secreto, elegimos método anticonceptivo y tratamos de no quedarnos embarazadas, aunque la sombra del aborto estuviera muy presente en aquella juventud. (Lindo, 2015)

Entonces, poniendo en práctica su propuesta de enseñar a las jóvenes la forma en que ellas descubrieron que existía realmente una sexualidad femenina, relata con una dosis de humor el momento en que en su casa se produjo la explicación por parte de su padre sobre en qué consistían las relaciones sexuales. Evidentemente, dada la ironía con la que lo cuenta, lo expone como un modelo a no seguir:

Mi padre fue pedagogo por un día y me contó algo sobre la abeja reina y los zánganos. Todavía lo estoy asimilando. En realidad yo sabía de sobra a qué se estaba refiriendo y me sentí abochornada, casi tan incómoda como cuando fui al cine con él a ver *Novecento* y nos vimos en el trago de contemplar juntos la escena en la que una prostituta hace una doble paja a Robert De Niro y Gérard Depardieu. (Lindo, 2015)

Por último, Lindo expone cuáles son sus motivos para considerar que la educación sexual ya no solo en las mujeres jóvenes, sino también en los adolescentes que cubren sus vacíos de información sobre el sexo con la pornografía y que proyectan más tarde sobre sus compañeras una práctica sexual basada en la dominación y la sumisión donde el coito acaba cuando él decide. Escribe Elvira Lindo, y con razón: «Nuestra educación sexual fue inexistente, pero el deseo de dar un salto generacional y romper con la tradición que sometía a nuestras madres hizo que algunas chicas investigáramos la manera de ser libres» (Lindo, 2015).

La escritora cree que ha llegado el momento de deshacer mitos en torno a las relaciones sexuales, como la marcha atrás. Además, se ha desmentir la idea popular de que las mujeres no pueden quedarse embarazadas cuando están pasando por la menstruación. Contempla necesario llenar el vacío sobre los métodos anticonceptivos y, quizá el más importante de todos, que las mujeres durante el sexo busquen su propio placer y no centren sus esfuerzos en complacer a su compañero. En definitiva, que dejen de ser objetos de deseo para convertirse en sujetos de deseo, ya que, como finaliza Elvira Lindo el artículo, «luego está esa imagen de la chica sola, desolada, que no sabe cómo salir del lío en el que se ha metido» (Lindo, 2015).

2. El tabú de menstruación y su representación literaria

Transcurrido el Día de Reyes de 2017, Elvira Lindo publica el 7 de enero en *Don de gentes* la columna «Ya eres mujer». En este texto, vertebrado por su componente autobiográfico, la escritora recuerda su Noche de Reyes del año 1974, cuando tenía doce años. La evocación de esta mítica fecha tiene un sentido especial, ya que marcó un antes y un después en su vida. Tuvo lugar la llegada de la primera menstruación, la denominada *menarquia* en el discurso científico-médico. El relato de esta experiencia está impregnado de un marcado carácter descriptivo tanto de las sensaciones físicas como emocionales.

Por ejemplo, la inexplicable vergüenza por algo que *a priori* debiera ser un asunto normalizado en la vida del ser humano, en particular, y de las familias, en general. Sin embargo, fue un tema tabú en su educación, y si conoció la existencia de este fenómeno no fue a través de las enseñanzas maternas, sino por medio de la narración de las experiencias femeninas entre las niñas del colegio. Aprovecha este tema para, a continuación, emitir una aguda crítica hacia la invisibilización que la representación de la menstruación sufre en la literatura universal. Esa denuncia se ve acompañada por el uso de la intertextualidad, pues trae a colación su novela *Una palabra tuya*, en la que hay un capítulo que trata de manera amplia la experiencia de la menstruación en sus protagonistas, como desarrollamos en el quinto capítulo. Al revisar dicho pasaje y compararlo con esta columna, podemos advertir una conexión directa entre algunos detalles de la narración novelesca y el artículo periodístico, por lo que será preciso señalar el contenido autobiográfico. Por último, la escritora finaliza su columna pronunciando una suerte de alegato a favor de desterrar las construcciones sociales que pesan sobre la menstruación, en especial aquellas que vinculan su llegada con el inexorable destino de la mujer a la maternidad determinado por la cultura patriarcal.

La inclusión de la experiencia del ciclo menstrual en la obra periodística de Elvira Lindo, así como en su obra literaria, es una hazaña que aún hoy supone una rareza en el fruto creativo de las escritoras. Hablamos únicamente de escritoras porque el discurso literario masculino no ha reparado en hacer pasar a sus personajes femeninos por el periodo menstrual. Y recordamos grandes obras de la literatura universal escritas por hombres consagrados en la historiografía literaria, como Clarín y su Ana Ozores, o Flaubert y Madame Bovary, mujeres que al parecer nunca tuvieron el periodo. El carácter androcéntrico de nuestras letras pretende universalizar las experiencias masculinas, que han de ser asumidas y reconocidas como propias por el total de la población, mientras que la menstruación, al no encontrarse entre los diferentes fenómenos del desarrollo masculino, queda silenciada en lo que podríamos llamar «alta cultura» y da pie a que esta realidad quede sumergida en un maremágnum de mitos, leyendas y tabús gestados en la cultura popular.

Pero si este artículo de Elvira Lindo y el capítulo cuarto de su novela *Una palabra tuya* (2005) recogen estas experiencias, ¿en qué marbete de la teoría literaria debemos apoyarnos para analizar estos textos desde una perspectiva de género? Es necesario, por tanto, hacer una breve introducción a las reflexiones gestadas en el seno de la teoría literaria feminista de los años setenta, impulsora en el reconocimiento de estos temas en la literatura. La narración de la experiencia menstrual sería una de las manifestaciones de la *escritura del cuerpo*, concepto acuñado por la teórica francesa Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1995). Las aportaciones de Cixous sobre la escritura femenina, como un discurso que emana del cuerpo de la mujer, y del resto de teóricas del feminismo de la diferencia tienen su origen en la asunción de dos categorías de análisis imprescindibles

para la crítica: el concepto de *género*²⁹⁴ y de *diferencia sexual*²⁹⁵. En «El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia» de Magda Potok (2009), la autora lleva a cabo un rastreo por la redefinición del discurso femenino a partir de estos dos conceptos con el fin de resaltar las nuevas aproximaciones temáticas y estéticas de la literatura escrita por mujeres. Para ello, toma como punto de partida las teorías feministas sobre la femi- nidad y la literatura de mujeres, y recupera las aportaciones de las teóricas y creadoras más significativas de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Judith Butler o Rosi Braidotti.

Cixous, Kristeva e Irigaray, las principales teóricas del feminismo de la diferencia, recuperaron los postulados de la deconstrucción de Derrida y el análisis del discurso de Foucault para desvelar el carácter opresivo del lenguaje dominado por la voz masculina. De esta forma, Cixous (1995), como señalábamos, propone elaborar un discurso que nace del cuerpo femenino. Junto a la propuesta de Cixous, Jonathan Culler en *Sobre la deconstrucción* (1984, p. 61) planteó el concepto de *leer como una mujer*, que ha sido tomado como una herramienta para analizar las imágenes de mujeres en la literatura universal y poner al descubierto las estructuras patriarcales de los textos literarios. Las teorías anglo- sajonas desde Virginia Woolf hasta Elaine Showalter sitúan el factor de la diferencia se- xual en la experiencia de la mujer, que está determinada por la cultura y puede proceder, bien del cuerpo, como ocurriría con la menstruación o la maternidad, bien desde los pre- supuestos sociales y culturales que instruyen a la mujer en un determinado rol que han de reproducir (Potok, 2009, pp. 207-209).

Entonces entra en cuestión la existencia o no de un *discurso femenino* (Potok, 2009, pp. 210-213). Showalter (1999, p. 82) en «La crítica feminista en el desierto» estudia la manera de averiguar la diferencia del discurso femenino analizando la imagen estereo- tipada de la mujer en las obras clásicas y la creación femenina ignorada por la crítica. Ellen Moers en *Literary Women* (1976), Elaine Showalter en *A literature of their own* (1977) o Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván* (1988) abordan esta cuestión, son estas unas obras que se han convertido en hitos de la crítica feminista, enmarcadas en la teoría de la *ginocrítica*, acuñada a su vez por Showalter (1999, pp. 75-85), mediante la cual

²⁹⁴ La categoría *género* parte de la diferencia sexual, basada no en la realidad anatómica, sino en el orden simbólico y las construcciones culturales que giran en torno a él. Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (1982) y en *Éthique de la différence sexuelle* (1984) junto con Rosa Braidotti, autora de *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004, p. 67) han teorizado sobre ello. Por su parte, Judith Butler en el celebér- rimo *El género en disputa* (2001, p. 40), partiendo de las teorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas, concibe el sexo, la sexualidad y el género como construcciones sociales, lo cual hace del género un fenómeno *performativo*, que no implica necesariamente un estrecho vínculo entre el género y la anatomía (Potok, 2009, pp. 206-207).

²⁹⁵ Las autoras que han defendido esta perspectiva de análisis, señala Potok (2009, pp. 207-209), han asu- mido el biologismo, pero sin reducir el cuerpo a una esencia limitadora que perpetúe los roles de género. Partiendo de la teoría de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) en torno a la conceptualización de la mujer como *la Otra*, se inaugura en el pensamiento teórico del feminismo el denominado *feminismo de la diferencia*, ampliamente desarrollado en Francia e Italia. Desde esta perspectiva, se entiende que el cuerpo es un instrumento capaz *per se* de proporcionar la libertad a las mujeres partiendo del ensalzamiento y reconocimiento de aquellos rasgos que las diferencian de los hombres. Por ejemplo, la italiana Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre* (1994) recupera el orden materno y el vínculo entre madre e hija. El feminismo francés de la diferencia defendió la reivindicación de la diferencia desde el psicoanálisis de Lacan y concibió el espacio femenino como un lugar abierto y heterogéneo con el poder de subvertir el orden establecido. Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous son sus máximas exponentes. Esta última defen- dió la creación de un discurso que emanara del cuerpo, la denominada *escritura femenina* en *La risa de la medusa* (1995).

se estudian las obras escritas por mujeres valorando los factores sociales que han intervenido en su silenciamiento.

Siguiendo con el estudio de Potok (2009), ¿podríamos hablar del artículo de Elvira Lindo como un ejemplo de *texto femenino*? Si asumimos los planteamientos teóricos del feminismo de la diferencia, podríamos decir que sí. El texto femenino es aquel en el que las escritoras han representado su mundo interior y las reflexiones sobre sus propias experiencias, lo cual nos hace advertir la potente corriente autobiográfica que busca la identidad de la mujer, ampliamente estudiada por Ciplijauskaitė (1988). Explica Magda Potok (2009, pp. 213-216) que los temas y conflictos de las escritoras son comunes y pretenden representar un mundo femenino partiendo de la reinterpretación del papel social de la mujer. Destacan asuntos como la indagación sobre los personajes femeninos, el autoanálisis, las relaciones de amistad entre mujeres, hermanas o madre-hija, el análisis de lo cotidiano y de lo doméstico, así como de los universos familiares y los espacios cerrados, la maternidad, la revisión crítica de la sexualidad o de las relaciones de pareja y, quizá el más importante para nosotros en este momento, las preocupaciones del cuerpo, como la menstruación.

Elvira Lindo inicia su columna recordando la Noche de Reyes del año 1974. Cuenta la escritora que la familia Lindo-Garrido pasaba las Navidades en el pueblo materno. En este inicio Elvira Lindo se autoanaliza (Ciplijauskaitė, 1988), busca las características de aquella niña que fue, los rasgos de su carácter que le han hecho ser la mujer que hoy es. Si algo destaca Lindo de su comportamiento es la riqueza de su mundo interior, dado a la imaginación y a la inocencia, pues relata que, pese a haberse enfrentado a la llegada de la muerte cuando tan solo tenía ocho años, se rebelaba contra la idea de dejar de vivir con idéntica ilusión que cuando era más pequeña la llegada de los Magos de Oriente. La rememoración de esta mágica noche para los niños y niñas opera como marco espaciotemporal que situará al lector en un determinado contexto para, a continuación, adentrarse en la verdadera trama de esta narración. Esa noche, cuando tenía doce años, Elvira Lindo vivió un acontecimiento que marcaría su vida. La escritora habla de «un regalo inesperado» (Lindo, 2017): la llegada de la primera menstruación, que en el discurso científico recibe el nombre de *menarquia*²⁹⁶.

Entonces, Lindo se adentra en la descripción primero de las sensaciones físicas que experimentó previo al descubrimiento de la llegada de su primera menstruación y, más tarde, en las emociones que se despertaron en su conciencia. Como este acontecimiento tuvo lugar mientras dormía, recuerda haber tenido «sueños febriles» (Lindo, 2017) y un «fuerte dolor en el bajo vientre» (Lindo, 2017). Como consecuencia, se despertó y se dirigió al cuarto de baño, donde entonces descubrió qué ocasionó aquella sintomatología. Repara en los detalles precisos del color mediante la metáfora del carmín: «vi entonces esa mancha enorme, de un rojo muy vivo, de un carmín encendido» (Lindo, 2017). Es sumamente importante aportar estos detalles sobre la sangre porque si algo tiene este fluido es un conjunto de connotaciones emocionales y simbólicas que oscilan entre la representación cultural de la vida y la muerte. Hacer visible la sangre de la menstruación

²⁹⁶ Alicia Botello Hermosa en su tesis doctoral *Aproximación a las creencias populares sobre los ciclos vitales femeninos desde la perspectiva de género* (2012, p. 84) define la menarquia como «el primer episodio de sangrado vaginal de origen menstrual de la mujer. Desde las perspectivas sociales, psicológicas y ginecológicas es frecuente considerarlo el evento central de la pubertad femenina, ya que señala la posibilidad de fertilidad. La menarquia es la culminación de una serie de procesos fisiológicos y anatómicos en la pubertad».

derribará todo tabú en torno a ella, un silenciamiento que pone de manifiesto la visión de la mujer como sexo dominado (Botello Hermosa, 2012, pp. 89-90).

Ella sabía en qué consistía el fenómeno de la menstruación. Sin embargo, no fue porque su madre se lo hubiese explicado, sino porque conocía el relato de mano de otras niñas del colegio que habían compartido sus experiencias. Quizá, por ese silencio de la figura materna, debido seguramente al tabú que se cernía sobre la menstruación en la educación femenina, Elvira Lindo vivió en aquel momento una «inexplicable vergüenza» (Lindo, 2017). Ese pudor es compartido por la mayoría de niñas, pese a que la menstruación sea un proceso fisiológico natural de la vida fértil de las mujeres. Pero se ha estudiado que, ya en la Antigüedad, la menstruación era un fenómeno misterioso, desconcertante e incluso mágico que originó diversos mitos, supersticiones, tabús y silenciamientos tras el pretexto de ser un asunto que exclusivamente atañía a las mujeres. En la tradición europea y judeocristiana, se convirtió en una marca negativa, la creación de un estigma, la consecuencia de una supuesta maldición. A lo largo de los siglos, la menstruación señalaba a las mujeres y las estigmatizaba bajo la calificación de inferioridad e impureza, lo cual sirvió de justificación para llevar a cabo el sometimiento del sexo femenino. Afortunadamente, pese a que siguen existiendo mitos y tabús, la percepción de este fenómeno en la actualidad debe mucho al discurso científico-médico y a los avances conseguidos por el activismo feminista. El primero ha contribuido a la desmitificación de leyendas y supersticiones. El segundo ha originado una reivindicación de visibilidad del cuerpo femenino y su desestigmatización, pues desde los años setenta del siglo XX se ha estado desarrollando un contradiscurso que busca la normalización de la menstruación y la caída de los tabús mediante la resignificación del fenómeno, pues en él está implicada la función de la reproducción, la psicología y la influencia de la cultura, que conecta a las mujeres con su experiencia corporal, establece las relaciones con sus propios cuerpos, desvela la identidad femenina, los roles de género, la reflexión sobre maternidad, etc. (Bermúdez Montes y Carvalho de Sant'Anna, 2016, pp. 21-24).

No obstante, por encima de la vergüenza, la escritora se resistía, sobre todo, a escuchar de la boca de su madre la sentencia «Ya eres mujer» (Lindo, 2017), pues ella quería seguir siendo una niña, sobre todo aquella mañana de Reyes, y no ingresar *ipso facto* en la vida adulta. Reconoce, sin embargo, que esa vergüenza se disiparía cuando lo compartiese con sus amigas del colegio. El relato de las experiencias femeninas entre las niñas hizo que la escritora desterrara ese sentimiento de extrañamiento: «la complicidad con las amigas, con las que a partir de ese momento compartirías los detalles sobre el dolor, el color, la consistencia, la duración» (Lindo, 2017).

Plantea entonces el sesgo misógino de una cultura que silencia las experiencias vitales de las mujeres y únicamente permite que sea un asunto que han de compartir entre ellas, sin que el resto de la población conozca los detalles de esa supuesta vergüenza para las niñas. Pero no solo en el contexto cotidiano la menstruación es un asunto tabú. La alta cultura, la literatura universal, ha contribuido al silenciamiento de este fenómeno. Elvira Lindo advierte la existencia de una gran laguna en la literatura en cuanto a la representación fidedigna de la menstruación: «Las niñas hablábamos y hablan mucho de algo que no aparece nunca por escrito, salvo como asunto ginecológico» (Lindo, 2017).

Lo cierto es que los escritores no han retratado de manera fiel la vida de sus personajes femeninos, a quienes les ha arrebatado la experiencia de la menstruación. Han contribuido así a la invisibilización del fenómeno. De hecho, si ha llegado a recogerse por escrito ha sido, sin duda, gracias a las aportaciones de escritoras. En 1949, Simone de Beauvoir publicó *El segundo sexo*. Dividida en dos secciones, la segunda de ellas, titulada

«La experiencia vivida» alberga el capítulo denominado «La joven», en el que la autora expone la experiencia de la menstruación. La describe como un evento doloroso tanto desde el punto de vista físico como desde el emocional, lo cual lleva a la mujer a sumergirse en un proceso de extrañamiento, que se refuerza por el ostracismo con el que la cultura hegemónica masculina observa el ciclo menstrual de las mujeres. Dice así la filósofa francesa:

La crisis menstrual es dolorosa: dolores de cabeza, musculares, dolores de vientre hacen difíciles o incluso imposibles las actividades normales; a estos malestares se suman a menudo trastornos psíquicos; nerviosa, irritable, es frecuente que la mujer pase cada mes por un estado de semialienación; los centros pierden el control del sistema nervioso y simpático; los trastornos circulatorios, algunas autointoxicaciones convierten el cuerpo en una pantalla que se interpone entre la mujer y el mundo, una niebla ardiente que se abate sobre ella, la ahoga y la aísla: a través de esta carne doliente y pasiva, el universo entero es una carga demasiado pesada. Oprimida, sumergida, es una extraña para ella misma, porque es una extraña para el resto del mundo. Las síntesis se desintegran, los instantes dejan de estar relacionados, el otro sólo se reconoce de forma abstracta; aunque el razonamiento y la lógica permanecen intactos como en los delirios melancólicos, están al servicio de las evidencias pasionales que estallan en el seno de la desazón orgánica. Estos hechos son muy importantes, pero la mujer les da peso sobre todo por su forma de tomar conciencia de ellos. (Beauvoir, 1949, pp. 433-435)

No obstante, Simone de Beauvoir describe este fenómeno no en el discurso narrativo, sino ensayístico. Una modalidad desde la que Rosa Montero en *La loca de la casa* (2003) también aporta su visión sobre la menstruación. Esta obra es un ensayo personal sobre los procesos creativos conjugados con las confesiones personales de Rosa Montero (Arroyo Redondo, 2011, pp. 202-204). En el capítulo trece, Montero reflexiona sobre la forma en que los hombres observan a las mujeres. Saca a relucir algo que no es narrado desde el prisma androcéntrico: la menstruación. Describe, entonces, desde un punto de vista fisiológico, la realidad de esta experiencia y la relaciona con el componente simbólico que posee en la cultura popular, el único espacio en el que existe el relato de la menstruación. La cultura lo silencia, ya que, como advierte Rosa Montero, los escritores no han creado metáforas sobre el ciclo menstrual porque ellos no lo viven. Si ellos no lo sufren, la ficción no tiene por qué recogerlo y, así, pasa a convertirse en un hecho aislado, secundario e invisible. Por ello, Montero invita a las creadoras a crear esas metáforas, ya que son ellas quienes lo conocen de primera mano:

Entre todas estamos también sacando al exterior nuestras imágenes míticas de los hombres. Ellos nos ven así, pero nosotras, ¿cómo les vemos en nuestro subconsciente? ¿Y qué forma artística se les puede dar a esos sentimientos? Y éste no es el único tema específicamente femenino. Citaré otro asunto que está emergiendo ahora de las profundidades de la mente de las mujeres: ¿cómo nos sentimos de verdad, en lo más hondo, frente a la maternidad y la no maternidad? ¿Qué mitos, qué sueños y qué miedos se ocultan ahí, y cómo podemos expresarlos? Sólo un ejemplo más: la menstruación. Resulta que las mujeres sangramos de modo aparatoso y a veces con dolor todos los meses, y resulta que esa función corporal, tan espectacular y vociferante, está directamente relacionada con la vida y con la muerte, con el paso del tiempo, con el misterio más impenetrable e la existencia. Pero esa realidad cotidiana, tan cargada de ingredientes simbólicos (por eso los pueblos llamados primitivos suelen rodear la menstruación de complejísimo ritos), es sin embargo silenciada y olímpicamente ignorada en nuestra cultura. Si los hombres tuvieran el mes, la literatura universal estaría llena de metáforas de sangre. Pues bien, son esas metáforas las que las escritoras tenemos que crear y poner en circulación en el torrente general de la literatura. Ahora que, por primera vez en la historia, puede haber tantas escritoras

como escritores; ahora que ya no somos excepciones, ahora que nuestra participación en la vida literaria se ha normalizado, disponemos de una total libertad creativa para nombrar el mundo. Y hay unas pequeñas zonas de realidad que sólo nosotras podemos nombrar. (Montero, 2003, pp. 176-177)

Pero en la literatura podemos encontrar el relato de la menstruación de manera explícita en una obra canónica en la novela inglesa. *El cuaderno dorado* de Doris Lessing, Premio Nobel en 2007, publicada en 1962. Esta novela abrió una nueva etapa en la narrativa anglosajona que pervivió hasta el siglo XXI, una tipología de la novela definida por el carácter fragmentario de la narración. Su esqueleto corresponde a la narración titulada *Free Women*, protagonizada por Anna Wulf, una escritora que sufre un bloqueo creativo, y el contenido de sus cuatro diarios: negro, rojo, amarillo y azul, los cuales se entrecruzan hasta desembocar en un cuaderno dorado y, finalmente, regresa a *Free Women* para concluir la novela (Hidalgo Andreu, 1984, pp. 85-87). Esta fragmentación tiene su razón de ser en la intención de Wulf de narrar sus diferentes experiencias vitales. El cuaderno negro relata su experiencia en África y su carrera literaria en Londres. El rojo cuenta su afiliación y posterior decepción con el Partido Comunista. El amarillo opera como manuscrito de su novela no editada *The Shadow of the Third*, que se vertebra en torno a las aventuras sexuales de su protagonista, Ella. El azul recoge los aspectos de su vida cotidiana, como los desengaños amorosos. Al final aglutinará en el cuaderno dorado, con un fin terapéutico y su deseo de volver a la escritura (Cortés Vieco, 2013, p. 275).

Será en el cuaderno azul, en un capítulo en el que Anna anota en su diario, con fecha del 17 de septiembre de 1954, la intención de describir detalladamente todo lo que le ocurrirá en un solo día y dejará constancia de los incidentes que se van produciendo, de cualquier índole, incluso fisiológicos, como la descripción detallada de su menstruación (Hidalgo Andreu, 1984, p. 90). Cuenta, entonces, sus experiencias emocionales cuando tiene el periodo, dominadas por el cansancio y la susceptibilidad. Al mismo tiempo, pese a concebir la menstruación como algo natural, sabe que al plasmarla por escrito puede caer en la inconveniencia, ya que este tema a ojos de la crítica literaria no posee la categoría de universal. Por ello, presa de este oscurantismo que se cierne sobre el periodo menstrual, Anna llega a sentirse una extraña para sí misma, que se agudiza cuando percibe el olor de la sangre menstrual, un aroma que asegura detestar:

Aprisa, paso la escoba por el cuarto y hago la cama, cambiando la sábana de debajo, que esta noche se ha manchado. Al meter la sábana en la cesta de la ropa sucia, noto una mancha de sangre. ¿No será otra vez la regla? Rápidamente paso revista a las fechas y veo que sí, que es hoy. De pronto, me siento cansada y presa de la irritación, porque es lo que normalmente siento cuando tengo la regla. [...] Me pongo un tampón de algodón en la vagina, y en la escalera recuerdo que no he cogido tampones de recambio. [...] A la vez me preocupa este asunto de tener que fijarme en todo para escribirlo después, especialmente por lo que respecta a la regla. Porque en cuanto a mí, el hecho de tener la regla no es más que entrar en un determinado estado emocional, que se repite con regularidad y que no tiene ninguna importancia. Pero sé, al escribir la palabra «sangre» que adquirirá un sentido inadecuado, incluso para mí, cuando relea lo que he escrito. [...] Es el único olor de los que conozco que me desagrada. No me molestan los olores inmediatos de mis propios excrementos, y los del sexo, el sudor, la piel o el pelo me gustan. Pero el olor ligeramente dudoso, esencialmente rancio de la sangre menstrual, lo detesto. Y me resiento de ello. Es un olor que me parece raro incluso cuando viene de mí; es como una imposición de fuera, que no procede de mí. Sin embargo, durante dos días tengo que enfrentarme con esta cosa de fuera, con un mal olor que sale de mí. Me doy cuenta de que todo esto no lo hubiera pensado si no me hubiese propuesto fijarme en todo. La regla es

algo que soluciono sin que me preocupe mucho o, mejor dicho, la veo con la parte de mi mente que se ocupa de las cuestiones rutinarias. Es la misma parte de la mente que se ocupa de la limpieza diaria. Pero la idea de que voy a describirla lo desequilibra todo, deforma la verdad. Por lo tanto, dejo ahora mismo de pensar en la regla, anotando, sin embargo, mentalmente, que en cuanto llegue a la oficina deberé ir al lavabo para asegurarme de no oler mal. (Lessing, 1979, pp. 337-339)

La publicación de *El cuaderno dorado* fue decisiva para la consolidación de la segunda ola feminista de los años setenta, aunque Lessing advirtió en el Prefacio a la edición de 1971 que, dada la temática principal de la novela: la locura, no debería ser catalogada como panfleto feminista. Pero la transgresión de esta novela encuentra su explicación en la ruptura del tabú en torno a la narración de aspectos biológicos de la sexualidad femenina que nunca antes fueron tan explícitos en la literatura. Rompió con siglos de silencio en torno a la menstruación al poner en boca de Anna sus reflexiones sobre este suceso que hasta el momento solo había aparecido en la literatura a través de imágenes y símbolos que la crítica feminista desentrañó (Cortés Vieco, 2013, pp. 274-288).

Hemos realizado este conciso recorrido por las representaciones de la menstruación en la literatura porque Elvira Lindo menciona en «Ya eres mujer» el capítulo cuarto de su novela *Una palabra tuya*. Entre las diversas temáticas que se recogen en esta novela, Elvira Lindo en dicho pasaje plasma la obsesión que Milagros tiene con la sangre menstrual, un fetiche que asegura la escritora: «tiene su por qué» (Lindo, 2017). Así, la novela de Elvira Lindo podría insertarse en una tradición literaria incipiente en la que la representación de la menstruación tiene cabida.

Entonces, en este pasaje de *Una palabra tuya*, encontramos una conexión entre los recuerdos de Rosario y la propia vida de Elvira Lindo. Ambas relatan que la llegada de la primera menstruación se produjo en el Día de Reyes, por lo que el carácter autobiográfico se enfatiza en esta novela gracias a la columna «Ya eres mujer» en la que Lindo escribe sobre su experiencia infantil. La descripción de la sangre menstrual en ambos textos comparte similitudes. En *Una palabra tuya*, Rosario habla del «rojo purísimo del primer día de regla» y de «la sangre que se me había quedado pegada a las ingles, a sentir por primera vez cuál es la textura de ese líquido pegajoso, que no se va al primer chorro de agua y que al principio asusta, asusta el rojo tan rojo, tan violento, como si te lo provocara un ser desconocido y maléfico que te estuviera comiendo por dentro» (Lindo, 2005, pp. 75-76).

Elvira Lindo trae a colación este pasaje de su novela porque recuerda una reseña que una periodista escribió sobre ella, en la que criticaba el capítulo que acabamos de analizar y citar. Según la periodista, recoger en una obra literaria esta experiencia es innecesario, casi impúdico. Probablemente, esta mujer no conoce o prefiere obviar las aportaciones del feminismo de los años setenta de la mano de Cixous, Kristeva, Irigaray, etc., como anteriormente hemos reseñado. Probablemente, lo que más indigna a Elvira Lindo es que sea precisamente una mujer quien escribiese esa crítica y pone sobre la mesa la ausencia de un relato con el que las jóvenes se sintieran identificadas, un hecho que no ocurre a la inversa, pues los autores canónicos sí han reparado en plasmar los cambios que experimentan los genitales de sus personajes masculinos, como haría Philip Roth, a quien la escritora menciona. Dice así Elvira Lindo en esta extensa cita:

Recuerdo una reseña que una periodista escribió sobre ese libro. Me acusaba de insistir innecesariamente en el asunto. Fue sorprendente que la crítica estuviera escrita por una mujer, porque si de algo hemos tenido noticia las lectoras a través de las novelas escritas por hombres era de los cambios que experimentaban los personajes masculinos en sus órganos genitales. Justo acababa yo de leer por aquellos días una novela de Philip Roth en

la que daba cuenta hasta del sonido que hacían los dientes de una jovencita cuando mordían la erecta polla del protagonista. Me parece estupendo. Es una de las obsesiones de Roth y para ello están las novelas, para dar cuenta de las obsesiones de sus creadores, pero me entristeció el hecho de que se considerara como fuera de lugar hablar abiertamente de algo que a las mujeres nos sucede todos los meses durante bastantes años en nuestra vida y que la marca: por su periodicidad, por el sobresalto o la alegría que pueden conllevar una falta, por su lenta y a veces trabajosa desaparición. (Lindo, 2017)

Por último, Elvira Lindo dedica el final de su artículo a denunciar los hitos culturales, de un arraigado carácter sexista, que se ciernen sobre las etapas reproductivas de las mujeres. La escritora, gracias a la perspectiva de los años con la que mira aquel acontecimiento, descubre que, entre las líneas de la sentencia materna «ya eres madre» se enclavaba un significado oscuro para una niña que tan solo quería disfrutar de sus regalos aquella mañana de Reyes. Como apunta la psicóloga Alicia Botello (2012, pp. 84-85), los mitos y tabús en torno a la menarquia marcan el inicio de la mujer en la experiencia de la sexualidad, pero también, como determina el orden patriarcal, señala la función reproductiva de la mujer y establece, así, su destino inexorable. Elvira Lindo reconoce en las palabras de su madre, que en general corresponden a un hábito compartido tanto por hombres como por mujeres de la época, ese destino de la mujer a ser madre, porque si de algo se ha valido el patriarcado para someter a las mujeres ha sido de su función reproductiva y el supuesto instinto materno. Lo explica así Elvira Lindo: «En esa parca explicación estaba implícita, aunque yo no lo entendiera, la idea de que ya podías traer hijos al mundo» (Lindo, 2017), algo que Lindo considera que es «mortificante para las niñas» (Lindo, 2017).

En definitiva, no hemos pretendido demostrar en este análisis si el discurso de Elvira Lindo se enmarca en lo que podríamos denominar *escritura del cuerpo* ni siquiera si el artículo o el citado capítulo de *Una palabra tuya* corresponden a un ejemplo de *texto femenino*. Sí hemos querido reseñar la tradición teórica de la que beben las representaciones literarias del ciclo menstrual para poner de relieve la intención de desestigmatizar un fenómeno que ha sido demonizado por el discurso patriarcal y religioso, un contradiscurso que viene gestándose desde los años setenta con la segunda ola del feminismo. Lo que, en suma, hace Elvira Lindo en «Ya eres mujer», así como en *Una palabra tuya*, es hacer visible esta realidad, contribuir a esa tarea destinada a las creadoras centrada en la creación de las metáforas sobre la menstruación, un proyecto que Rosa Montero proponía en *La loca de la casa*.

3. El deseo erótico de las mujeres tras la menopausia

Un tema tabú, tanto a nivel social como político, e incluso literario, es la sexualidad de las mujeres que han pasado la menopausia. Sobre ello y a propósito de la publicación del ensayo *Sin reglas* (2018) de la profesora Anna Freixas, Elvira Lindo va a dedicar el 18 de febrero de 2018 su columna «De qué no hablan las mujeres» para su sección *Don de gentes* de *El País*. El texto podemos dividirlo, por tanto, en dos partes. La primera de ellas versará sobre los avances conseguidos para la vida de las mujeres españolas en las últimas décadas, en especial la de aquellas que crecieron en plena etapa de la Transición democrática y rompieron con tabús e imposiciones morales anacrónicas que marcaron la vida de las mujeres de generaciones anteriores. Sin embargo, estas mujeres aún arrastran

un prejuicio que tiene que ver con la expresión del deseo erótico una vez pasados los cincuenta años. Por ello, la segunda parte de la columna se centrará en la reseña que Lindo hace de *Sin reglas* (2018) y la creación de un discurso propio sobre esta temática.

El periodo que acoge los últimos años de la primera década del siglo XXI es definido por Elvira Lindo como una evidente era feminista: «Es esta la era de las mujeres. Quien se resista será aplastado por la evidencia» (Lindo, 2018). Pese a ello, la escritora conoce la existencia de discursos que se enmarcan en una «perspectiva reaccionaria», procedentes en concreto de los sectores más conservadores, que intentan deslegitimar el avance feminista mediante un argumentario manido que Elvira Lindo reproduce en el texto, valiéndose de un empleo irónico de su voz, que podríamos denominar como *el qué más queréis*: «El qué más queréis si no tenéis que llevar velo, el qué más queréis si no os tapamos la cabeza, si no anulamos vuestra voluntad» (Lindo, 2018). Estas sentencias asumen que, si las mujeres han alcanzado, a nivel legal e institucional, la plenitud de una igualdad de derechos, las distintas reivindicaciones que se han ido sucediendo en los últimos años carecen de sentido y de un objetivo político plausible. Intentan, de este modo, hacerles ver que existen otras mujeres en zonas de conflicto armado o en países en vías de desarrollo cuyas condiciones vitales son más limitadas que las suyas. De algún modo, es cierto que los países que siguen de forma acérrima los mandatos religiosos castigan a sus mujeres con unas imposiciones morales y culturales que están muy lejos de las legislaciones de Occidente. No obstante, no debería usarse este hecho como argumento populista para así frenar los pasos que llevarán a España hacia una plena, y real, igualdad entre sexos. Pues, como veremos, existen aún muchos estereotipos, prejuicios y tabús que el feminismo español, en este caso, pretende derribar.

Para acercar al lector al entendimiento del sinsentido de estos discursos, propone el siguiente ejemplo a través de la figura del obrero, probablemente porque es en este periodo de la historia económica española una de las figuras profesionales que más sufren el achaque de la crisis: «Eso vendría a ser como decirle a un obrero de un país europeo que sea consciente de su privilegio: si aquí está explotado, en otros lugares sería una paria. O estaría muerto» (Lindo, 2018).

En esta era de las mujeres, aquellas que vivieron la Transición democrática cuando fueron adolescentes hacen uso de un arma esencial del feminismo contemporáneo: la sororidad, teñida en este caso de un matiz intergeneracional. Escuchan a las más jóvenes para conocer de primera mano cuáles son los reclamos de estas generaciones: «Escucho sobre todo las voces de las mujeres jóvenes, ellas son las que han acelerado el curso de los tiempos» (Lindo, 2018). Lindo, por tanto, dota de un poder significativo a las feministas más jóvenes, herederas de una larga historia de sacrificios por parte de mujeres de generaciones anteriores, conscientes, más que nunca, de la discriminación que sufren en la actualidad: «No están dispuestas a que su sexo sea parte del trato tácito en caso alguno, ni en el intercambio de obligaciones laborales, ni en la forma en la que son consideradas» (Lindo, 2018). Pero, en el caso de Elvira Lindo, esta sororidad viene como consecuencia de un agudo sentido de la empatía que la caracteriza. La escritora se pone en el lugar de las feministas jóvenes para comprobar, además, cómo ha cambiado la vida de las mujeres en aproximadamente cuarenta años y celebrar cómo el trato condescendiente y paternalista con el que las mujeres de su generación fueron tratadas hoy día no se tolera. Dice así Elvira Lindo: «Yo me pongo en su piel porque es la mía, la mía de cuando tenía 19 años, tan tierna y tan expuesta a comentarios o situaciones abusivas que no sabía cómo encajar. Ni a quién tenía que quejarme. Ni tan siquiera si tenía derecho a la queja» (Lindo, 2018).

La generación de Elvira Lindo, la de las nacidas a principios de los años sesenta, abrió camino para la situación de las mujeres. Esa ruptura de convencionalismos procedentes de una educación conservadora y religiosa, propia del régimen nacional católico, las empoderó: «A las mujeres de mi edad es más difícil que se nos calle. Por eso a menudo prestamos nuestra voz a las que están empezando» (Lindo, 2018). Sin embargo, sí existe un tema del que difícilmente son capaces de hablar. La revolución sexual que protagonizaron las jóvenes en los años sesenta y setenta ha encontrado un obstáculo que desgraciadamente no han conseguido sortear y aún en la madurez arrastran. Lo explica así Elvira Lindo: «Pero sí padecemos un silencio concreto. Un silencio que no está presente en el debate» (Lindo, 2018). Ese silencio al que se refiere la escritora es el que se cierne sobre la expresión del deseo erótico en las mujeres que han pasado la etapa de la menopausia. Una realidad que Elvira Lindo reconoce como propia tras la lectura del ensayo *Sin reglas* (2018) de la profesora Anna Freixas.

Elvira Lindo se reconoce como parte de esa generación que, al traspasar la barrera de los cincuenta años, poseen un «descaro» y un «desparramo» (Lindo, 2018) para no tolerar todo aquello que cuando fueron más jóvenes tuvieron que soportar. Pero es cierto que, en lo referente a la sexualidad, son hijas de una educación restrictiva que silenciaba todo lo que tuviera que ver con la expresión del deseo sexual. Algo que, sin embargo, es paradójico porque fueron ellas, quienes hoy abarcan edades desde los cincuenta hasta los ochenta, quienes protagonizaron la ya mencionada revolución sexual. Lo cuenta así la escritora: «No hablamos jamás de nuestros deseos sexuales. Y eso teniendo en cuenta que las mujeres más jóvenes de este arco que recorre treinta años rompimos moldes y vivimos la sexualidad aliviándola de los prejuicios que nuestras madres recibieron y que a su vez nos quisieron imponer» (Lindo, 2018).

En el análisis de la columna «Esto también importa» explicamos que en efecto, según han esclarecido los recientes estudios, hay diferentes perspectivas de interpretación de la sexualidad femenina. La biomédica concibe la sexualidad como un fenómeno universal, natural en el ser humano. La teoría evolucionista considera que el deseo sexual de las mujeres disminuye con el paso de los años. Mientras tanto, la Psicología Social, así como las teorías feministas, defienden que la sexualidad recibe influencia del contexto, de los factores interpersonales y socioculturales (Luque Salas, 2014, p. 281).

Probablemente, por no existir una postura clara para hablar de la sexualidad de las mujeres mayores, existan numerosos tópicos negativos sobre ellas que lleguen, incluso, a rozar la discriminación. Las mujeres mayores tienen muy arraigada la educación en la que el sexo solo había de practicarse si contemplaba el fin reproductivo, de ahí que sean ellas quienes supriman en especial sus deseos al considerarlos inapropiados (Cerquera Córdoba, et al., 2013, p. 137).

Por su parte, Bárbara Luque Salas en su trabajo «Envejecimiento y sexualidad femenina» (2014, pp. 286-287) demostró que la sexualidad de las mujeres mayores es diversa y múltiple dependiendo de sus historias personales. Evidenció además que la gran mayoría comparte el silencio y la escasa normalidad con la que hablan de la sexualidad, pero también muchas tienen en común el reconocimiento de la satisfacción que reciben en sus relaciones sexuales, lo cual contradice el mito de la mujer mayor como un ser asexual. Y, sobre todo, comparten aquellos cambios que quisieran introducir en su vida íntima, como un mayor afecto, intensidad y frecuencia.

Por ello, con la publicación de *Sin reglas* (2018), Elvira Lindo considera que Anna Freixas ha dado un gran paso en la ruptura del tabú que pesa sobre la expresión del deseo sexual en la madurez. Ya en el Prólogo del ensayo, Susana Gallego-Díaz (2018) advierte

que el deseo sexual no desaparece, sino las oportunidades de ponerlo en práctica en función de diversas variables, tanto sociales como culturales, estéticas o económicas. Por este motivo, Anna Freixas indaga en la vida de mujeres de una amplia franja edad, entre los 50 y los 83 años, heterosexuales, bisexuales y lesbianas. Además, Freixas evita que se generen nuevos estereotipos que equiparen el sexo al coito, una concepción de la práctica sexual absolutamente masculina. Con todo, más del 50% de las encuestadas aseguraban sentirse satisfechas y, en suma, Anna Freixas reclama que se incorpore al debate feminista la temática del envejecimiento de las mujeres y la sexualidad para proporcionar referentes positivos (Gallego-Díaz, 2018, pp. 13-16).

Freixas inaugura su estudio partiendo de investigaciones pioneras como la de Masters y Johnson (1996) y define la sexualidad femenina a cualquier edad como un fenómeno marcado por el silencio, que se espesa aún más cuando se atraviesa la frontera de la menopausia. Esto ocurre, entre otros motivos, porque no existe comunicación sobre el tema ni a nivel social ni entre las mujeres como consecuencia de una educación restrictiva (Freixas, 2018, p. 17).

El grupo experimental estaba compuesto por 629 mujeres de más de cincuenta años. Están divididas, a su vez, entre las que tienen de cincuenta a cincuenta y nueve, de sesenta a sesenta y nueve, de setenta a ochenta y tres años. Este último grupo es para la autora especialmente sugestivo porque está formado por mujeres que vivieron los años republicanos y los cuarenta años de franquismo, el ocasionante del silencio infundido en torno a toda educación afectivo-sexual (Freixas, 2018, p. 56).

Comenta Elvira Lindo que del resultado de este estudio se deduce que «no dejamos de ser seres sexuales, que el deseo puede transformarse pero no desaparece, que buscamos un sexo unido a la complicidad, al compañerismo, al afecto. [...] el proceso sexual femenino es integral: cuerpo y alma, o cuerpo y pensamiento están íntimamente unidos» (Lindo, 2018). Asimismo, Anna Freixas dice en *Sin reglas* que «los abrazos, los besos, el contacto piel a piel, las caricias, la cercanía en la relación, el autoerotismo y las actividades que proporcionan la sensación de sentirse querida y atractiva adquieren un espacio nuevo, más allá de la estricta genitalidad tan cotizada en la juventud» (Freixas, 2018, p. 40).

En este ensayo se demuestra además que se conectan las relaciones sexuales con la función reproductiva, por ello cuando las mujeres pasan la menopausia y no pueden concebir hijos, se piensa que su deseo sexual también ha desaparecido. Asimismo, vincular la sexualidad con la genitalidad es otorgar al coito un papel principal que excluye en los márgenes las prácticas relacionadas con el afecto y la sensualidad (Freixas, 2018, pp. 25-27). Por ello, Lindo denuncia esta estigmatización en su columna: «Jamás pensamos en ellas como personas que tienen sueños eróticos, damos por hecho que su deseo quedó anulado en la posmenopausia» (Lindo, 2018).

A continuación, Elvira Lindo critica cómo este silenciamiento se extiende hasta la literatura, donde esta temática no tiene cabida. La crítica literaria no lo reclama como algo necesario para la construcción de un pensamiento colectivo y, por tanto, en la propia creación literaria este tema está absolutamente invisibilizada: «Su crítica está condicionada, aunque no lo reconozcan, por los sueños calenturientos masculinos. Su mirada está velada por la idea de que las mujeres, a cierta edad, deben borrar el sexo de sus conversaciones, de sus columnas, de sus literaturas, de cualquiera que sea la manera en que expresen esta realidad que a todos parece darles mucha vergüenza» (Lindo, 2018).

Por lo tanto, Elvira Lindo considera que el ensayo de Anna Freixas tiene como objetivo «darle voz a los deseos silenciados» lo cual es en sí un «acto de justicia» (Lindo,

2018). De hecho, Anna Freixas en el cuerpo del ensayo asegura que su estudio tiene un objetivo político, y no es otro que abrir una conversación sobre un asunto que se encuentra silenciado y así darle voz a un tema que requiere ser abordado con naturalidad y normalidad. En palabras de Freixas, *Sin reglas* tiene como fin «hacer visible lo invisible, viejo lema feminista que ha guiado este trabajo» (Freixas, 2018, p. 201).

Finalmente, Elvira Lindo hace una reflexión, un autoanálisis sobre por qué ella se ha restringido a la hora de crear un texto erótico, donde vertiese sus deseos. La respuesta a este interrogante es, en suma, el resultado de una educación restrictiva y, como apunta Freixas, la inexistencia de un lenguaje sexual femenino que les haga sentir cómodas, que las identifique y no las iguale al lenguaje vigente que tan alejado está de sus propios deseos (Freixas, 2018, p. 205). Por ello, Lindo, en definitiva, lo achaca a la siguiente causa: «leyendo el libro de Freixas me doy cuenta de que las razones son otras. Para protegerme» (Lindo, 2018).

Reflexiones sobre la maternidad

1. ¿Maternidad o carrera profesional?

El 23 de junio de 2004, Elvira Lindo escribe para la sección «Últimas» de *El País* su columna «Qué tontas». Recordemos que no será hasta el año 2005 cuando Elvira Lindo inaugure su sección *Don de gentes*, momento en el que dejará la sección *Tinto de verano* que abarcaba los meses estivales, por lo que todas las columnas que escribe que no se enmarcan en el género del humor, aparecerán en las diferentes secciones fijas del periódico según el tema del que hable.

En este texto, la escritora recrea una historieta de corte autobiográfico en la que el tema principal es la maternidad. Intervienen tres personajes cuyos movimientos son descritos por una narradora omnisciente, que a lo largo del texto podremos ver que posee un vínculo muy estrecho con la autora del artículo. Estos personajes son una joven periodista, un bebé, cuyo peso en la historia es simbólico pero determinante, y una señora de un gran reconocimiento público por su compromiso feminista y político contra el régimen de Franco que será entrevistada por la protagonista. Trata de manera tangencial dos ideas que están estrechamente relacionadas con el tema principal. Una de ellas es la visión que se tiene de la maternidad desde el denominado feminismo de la igualdad, cuyo discurso será encarnado por medio de la voz de la feminista entrevistada. Y, por último, asistimos una vez finalizada la narración a una reflexión por parte de la autora sobre la discriminación que sufren aquellas mujeres que son madres tanto a nivel sociocultural como laboral.

Nos encontramos ante una columna de opinión que podría enmarcarse en el denominado género híbrido del *articulismo literario* (Angulo Egea, 2010). Como dictan las características del género, este artículo cuenta con el desarrollo de una acción por medio de la intervención de unos personajes. Y será a través de esa trama donde la escritora transmitirá una crítica social y política. El personaje principal encarna a una «joven periodista» (Lindo, 2004) sobre la que *a priori* no conocemos muchos más detalles. La narradora nos cuenta que esta muchacha tenía que llevarse el trabajo a casa; sin embargo, desconocemos por el momento los motivos. Elvira Lindo, la narradora, nos va proporcionando pinceladas de unos personajes que irá construyendo a lo largo de la narración. La labor de la periodista consistía en encontrar personajes públicos a los que hacer entrevistas. María Angulo Egea (2010) define el articulismo literario como un género que bebe de la propia experiencia del autor. Por este motivo nos resulta inevitable no buscar conexiones entre lo que se refleja en este texto y la biografía de la autora.

Podemos, por tanto, afirmar que esta parte de la historieta brota de la vida de la escritora. Si su labor en aquellos años de radio se centraba en entrevistar a personajes del momento, en esta ocasión, la joven periodista, que tantas semejanzas presenta con la autora, decidió llamar a una mujer con quien sentiría comodidad pese al pudor y el respeto

que le producía. Describe la narradora a la entrevistada como una mujer «con fama de batalladora, de feminista, de simpatizar con la izquierda en los años del franquismo» (Lindo, 2004). La narradora volverá a hacer énfasis en la edad de la protagonista, cuya juventud se contraponía a la madurez de la entrevistada, quien «le triplicaba la edad» (Lindo, 2004).

Hasta el momento hemos sabido de la protagonista que es una mujer joven, periodista y que siente un gran interés por las mujeres españolas feministas que, además, tuvieron que desarrollar su compromiso político de manera clandestina durante los años franquistas. Estas características conectan directamente con la experiencia vital de la autora. Pero será a continuación cuando descubramos la importancia que posee el tercer personaje. Este actante, pese a no intervenir en la historia por medio del diálogo, tiene un peso simbólico que nos ayudará a entender algunas circunstancias vitales de la joven periodista y desencadenará la acción que envuelve a la feminista entrevistada. Este personaje es un bebé, el hijo de la joven periodista. Por él tendrá que llevarse a casa el trabajo. Este dato de la protagonista parte también de la experiencia personal de Lindo. Podemos verlo no solo en declaraciones que ha hecho para entrevistas, sino también en su novela *Lo que me queda por vivir* (2010), una novela enmarcada en el género de la autoficción en la que Elvira Lindo toma elementos de su vida para someterlos a la literatura. Son diversos los temas de esta novela fragmentaria, como la orfandad, pero el asunto de la maternidad ocupará también un espacio más que relevante en la trama. Antonia, la protagonista, es una joven periodista de radio que, a diferencia del resto de chicas de su edad en el Madrid de los ochenta, fue madre siendo muy joven. Separada del que fuera su marido y padre de su hijo, tiene que compaginar las obligaciones profesionales con sus tareas como madre, una difícil situación que la llevará a considerarse a sí misma como una madre negligente.

El bebé, durante la llamada telefónica entre la joven periodista y la entrevistada, rompió a llorar y su llanto desconsolado no cesó durante toda la conversación en la que las dos mujeres trataban de concertar una cita en la que se desarrollaría la entrevista.

Es entonces cuando entra en la trama el personaje de la feminista entrevistada, a través de la cual descubriremos junto con la protagonista las claves del discurso en torno a la maternidad que se gesta en el seno del denominado feminismo de la igualdad, el cual parte de las aportaciones teóricas que hace Simone de Beauvoir en su celeberrimo ensayo *El segundo sexo* (1949). No obstante, la forma en que la protagonista conoce esta visión de la maternidad dista mucho de lo que se hubiese imaginado y de lo que podríamos llamar una crítica constructiva. La joven periodista se sintió violenta e incómoda como consecuencia de una actitud intolerante y dogmática de una mujer «de una crueldad que no podía ser progresista» (Lindo, 2004). Por ello la definirá en términos negativos, como «la antológica señora de rompe y rasga» (Lindo, 2004), ya que no vaciló al demostrarle a la periodista su enfado por haber sido interrumpida durante la conversación telefónica por el llanto de su bebé. Lo cuenta así Lindo:

Al día siguiente, mientras la joven periodista comprobaba que el casete esta vez sí que funcionaría, la antológica señora de rompe y rasga, la luchadora, le echó una buena bronca. Le vino a decir que si uno quería tener una verdadera carrera profesional tenía que olvidarse de tener hijos, que los llantos de un bebé como fondo de una conversación de trabajo es una cosa lamentable. (Lindo, 2004)

Su discurso estaba motivado por su compromiso político feminista, cuya perspectiva defiende que la crianza de los hijos entorpece la carrera profesional de las mujeres,

una opinión que se ve respaldada por los postulados teóricos del ya mencionado feminismo de la igualdad que a continuación conoceremos y, así, entenderemos mejor a este personaje.

Debemos partir de Simone de Beauvoir para realizar esta concisa aproximación al concepto de maternidad desde el feminismo de la igualdad. La filósofa francesa analizó en *El segundo sexo* (1949) el estado al que denominó *otredad* en el que se mantenía a las mujeres en un estado de dependencia del varón. Sin embargo, por medio de la maternidad, la mujer pasaría a tener un papel de mediadora entre la naturaleza y el sexo masculino. Así, Beauvoir se detuvo en detallar que esa opresión no respondía a cuestiones biológicas, sino culturales que han asentado la minusvaloración de la reproducción ya desde los primeros grupos humanos de la Prehistoria (Burgaleta Pérez, 2011, p. 40).

La maternidad es uno de los temas más polémicos y malinterpretados de la obra de Simone de Beauvoir. Ella defiende que el hecho de que las mujeres hayan tenido que dedicarse siempre a la procreación y al cuidado de los hijos ha sido la principal causa de sumisión, reforzada a su vez por el discurso biológico para legitimar así su subordinación. Por ello, su discurso se centra en la crítica al reduccionismo que destina a la mujer a la maternidad como único destino y vocación sin posibilidad de acceder a otra alternativa (Cid López, 2009, p. 71).

En suma, *El segundo sexo* (1949) cuestionó la noción estática y monolítica de la feminidad como encarnación del deseo maternal y denunció la falta de libertad de las mujeres por verse forzadas a someterse al destino de la maternidad. Con su ensayo, Beauvoir proporcionó un legado teórico que las mujeres emplearían para cuestionar los mecanismos ideológicos que sostienen el mito del instinto materno de las mujeres. Así, se situará la maternidad como un producto histórico y no natural, que se ha construido en el imaginario social sobre el mito del amor de la madre abnegada (Ávila González, 2004, pp. 60-62).

Beauvoir consideró la maternidad como un obstáculo para alcanzar la realización intelectual y personal. Era, entonces, un encadenamiento a las normas sociales que las convertiría así en eternas menores de edad. Tras su aportación se eliminó la idea de la maternidad como el único objetivo de la mujer (Alcalá García, 2015, pp. 65-66). Pero, además, desmontó dos prejuicios que tenían que ver con la realización plena de la mujer a través de la experiencia de la maternidad y con el propósito de generalizar en los hijos el sentimiento de felicidad que se siente cuando se encuentran entre los brazos de la madre. Junto con eso, desmitificó el instinto materno y lo interpretó como un potente instrumento de dominación. Sobre ello trabajó también Elizabeth Badinter, que definió el instinto maternal como una invención dieciochesca que se desarrollaría plenamente en la centuria decimonónica. Pero, además, puso el foco de atención en el hecho de que el *instinto* solo se relaciona con la naturaleza animal, a excepción de las mujeres, cuyo deseo de ser madre es nombrado instinto, y así se convierte este instinto ficticio en algo incuestionable dictaminado por la naturaleza (Burgaleta Pérez, 2011, pp. 41-42).

El feminismo de la igualdad asumió el discurso de Simone de Beauvoir. En el contexto español contamos con teóricas como Celia Amorós, que considera que las propuestas del feminismo de la diferencia –Adrienne Rich y la distinción entre *maternidad como experiencia* y *maternidad como institución*, o la exaltación de la maternidad como una cualidad de superioridad– refuerzan la visión dicotómica de la realidad. Por ello, desde esta vertiente del feminismo ponen el énfasis en las reivindicaciones que unen a las mujeres para redefinir y subvertir la sociedad patriarcal. Defienden, además, que la exaltación de la madre legítima de algún modo el pacto patriarcal por el que la mujer debe estar

avocada al destino materno. Por su parte, Alicia Puelo revisó cómo en el pensamiento occidental se ha conjugado el discurso del elogio y del desprecio en torno a la configuración simbólica de la madre. Por ello, propuso realizar una revisión histórica de la maternidad, la superación de la bipolarización de las esferas y una crítica a la denominada «moral del vientre», impulsada por los feminismos posmodernos, que pretenden revalorizar la maternidad pero que, sin embargo, supondrían un retroceso al ideal *mujer-madre-naturaleza*. En suma, siguiendo la propuesta de Helena Establier podremos entender la visión del feminismo de la igualdad sobre la maternidad a través de tres ideas: el rechazo a la propuesta liberal de compatibilizar la esfera privada y la pública sobre las que se basa la división sexual del trabajo; el rechazo a la idea del «amor maternal» como algo esencial y el rechazo a la existencia de una supuesta superioridad ontológica y moral de la mujer por el hecho de ser madre (Burgaleta Pérez, 2011, pp. 64-66).

Volviendo al texto de Elvira Lindo, pese a la incomodidad vivida por la joven periodista, esta reprimenda también le permitió reflexionar sobre la situación de las madres en el mercado laboral, marcada por la eterna dialéctica en la que son sometidas por la presión patriarcal entre la elección de la maternidad o de una carrera profesional: «la duda de [...] si había algo que sobraba: el niño o el trabajo» (Lindo, 2004).

Llegados a este punto de la columna, comprobamos que, en efecto, la protagonista, la narradora y la autora se funden en la misma persona. Elvira Lindo recrea este momento de su vida en la que fue una joven madre que luchó por desarrollar de manera paralela su carrera profesional para, de paso, criticar cómo la idea de la elección entre maternidad y trabajo aún sigue vigente. Y aunque lo presente como una experiencia personal e individual, reconoce que esta discriminación es compartida por la mayoría de madres que desean ejercer una profesión fuera del ámbito doméstico.

Elvira Lindo no considera que la maternidad sea el obstáculo que se presenta en el camino de las mujeres que desean desarrollarse profesionalmente, sino el sistema que las oprime y no les permite optar a las mismas oportunidades que a los varones. Realiza entonces, en esta cita, un decálogo de aquellas situaciones discriminatorias que son compartidas por la mayoría de mujeres, madres y trabajadoras:

Conozco bien a esa joven porque era yo en otro tiempo de mi vida, pero podía haber sido, puede ser, de hecho, cualquier mujer. Cualquier mujer que se apura ante su jefe pidiéndole salir un poco antes del trabajo porque el niño está enfermo, cualquier mujer que se pierde el baño del niño algunas noches, cualquier mujer que llega ligeramente tarde al trabajo porque le falló el canguro a última hora. Cualquiera que sienta que la excusa del niño siempre es contemplada con un poco de molestia por parte de los superiores, haciéndole ver que la madre trabajadora es una trabajadora a medias. (Lindo, 2004)

En la anterior cita, Lindo destaca, principalmente, cuatro situaciones discriminatorias. En primer lugar, el cuidado de los hijos, en especial cuando estos enferman, recae mayoritariamente sobre los hombros de la madre, que deberá pedir permiso a sus superiores para hacerse cargo de los cuidados. Ellas también tendrán que verse obligadas a renunciar a compartir momentos con los hijos por miedo a perder su trabajo, lo cual, a los ojos de la masa crítica, las convierte en malas madres. Es importante aclarar que el concepto de *buena* madre responde a un ideal que se tiene de la mujer en la sociedad patriarcal, ajustado a las características de la esencia femenina, sobre todo la abnegación. Por tanto, la *mala madre* será aquella desertora, que no se sacrifica, que no tiene el llamado instinto, no desea ser madre ni se siente cómoda en el rol materno (Baptista, 2018, pp. 29-30). En tercer lugar, considera importante, también, reseñar las dificultades tan significativas que tienen las madres solteras para ser responsables como madres y como

profesionales. Todas estas circunstancias desembocarán al fin, en la condescendencia con la que son tratadas por los jefes, desde cuyos ojos se verán como trabajadoras a medias.

Esta crítica de Elvira Lindo a la situación de desigualdad laboral de la mujer-madre nos remite a las reivindicaciones de las feministas socialistas. Éstas, desde la asunción de los postulados marxistas, remarcaron la existencia de una división sexual del trabajo que explicaba la opresión de las mujeres. Ellas han de encargarse de las denominadas *tareas domésticas*, mientras que los hombres «se aprovechan materialmente en un intercambio desigual». Cuando las mujeres acceden al mercado laboral se encuentran, entonces, con la causa principal de la desigualdad entre hombres y mujeres en el mercado de trabajo: la «doble jornada» en la que confluyen el trabajo realizado tanto fuera como dentro del hogar (Burgaleta Pérez, 2011, p. 44). Lo cual, en definitiva, no hace que Elvira Lindo rechace la maternidad ni que la considere, como haría Beauvoir, la principal causa de opresión, sino que se detiene en el sistema que propicia esta desigualdad entre hombres y mujeres en el mundo laboral.

2. La crítica al reaccionarismo del sector «provida»

En relación con la cuestión del aborto, la primera columna que encontramos entre todas las que Elvira Lindo ha venido publicando desde el año 1998 data del 30 de enero de 2008, recibe el título de «Feas» y se enmarca en la sección de actualidad *Últimas*. El tema principal versa sobre la crítica al reaccionarismo de los detractores de las reivindicaciones para la implantación de una ley de interrupción voluntaria del embarazo mediante la cual se amparase legal y sanitariamente a las mujeres que tomen dicha decisión.

El texto, pese a su brevedad, tiene dos partes claramente diferenciadas. La primera se centra en una crítica al presidente de E-Cristians por sus ofensivas declaraciones contra las mujeres que en 2008 se manifestaron en Barcelona reclamando un sistema de plazos y, a continuación, replica al escritor Juan Manuel de Prada, que suscribió en su columna publicada en *ABC* las palabras del presidente de la asociación religiosa denigrando a las manifestantes sin atisbo de pudor. La segunda parte concentra una reflexión de Elvira Lindo sobre la necesidad de una ley de plazos, sumándose así públicamente a las reivindicaciones de las activistas feministas. No obstante, antes de abordar el análisis de estas dos secciones de «Feas», explicaremos brevemente el contexto jurídico en torno a la ley del aborto en el momento en que esta columna fue publicada, es decir, durante la vigencia de la Ley Orgánica 9/1985 y las diferentes posturas teóricas e ideológicas sobre este fenómeno, centrándonos sobre todo en las aportaciones realizadas por los colectivos feministas, quienes veían en esta ley una doble discriminación. En el análisis de las columnas restantes recogidas bajo este marbete, nos detendremos en esbozar, a modo de contextualización, un estado de la cuestión sobre la legislación posterior, la correspondiente al año 2010 así como la propuesta del Anteproyecto llevada a cabo por el ministro Gallardón en 2013.

Como puntualiza Nuria Varela en su célebre *Feminismo para principiantes*, la sexualidad de las mujeres ha sido negada por el poder masculino, que se ha apropiado además de ella. El patriarcado ha controlado la sexualidad femenina desde distintos parámetros: imposiciones religiosas y morales, por una parte, y la violencia y la represión, por otra. Fue el feminismo radical de la década de los setenta el que inició el proceso de reapropiación del cuerpo de las mujeres (Varela, 2008). La cuestión del aborto siempre estuvo marcada por un polémico debate entre dos posturas antagónicas. Los defensores

de la vida del *nasciturus* y los defensores de la libertad de las mujeres para decidir sobre sus propios cuerpos. El aborto provocado ha sido definido, etimológicamente, por Victoria Sau (2000) en el primer volumen del *Diccionario ideológico feminista* como:

El aborto provocado, desde que existe el patriarcado, ha estado y está controlado por los hombres. Estar bajo control no significa que forzosamente tuviera que consistir delito y castigarse como tal. Significa, ante todo, que el hombre se ha reservado el derecho de intervenir legalmente en el aborto, sea para decir que no constituía delito o para cambiar de una posición a otra. Ni siquiera la palabra aborto responde a la realidad de un modo total, por lo que las feministas van utilizando cada vez más una expresión más acertada: interrupción voluntaria del embarazo. (Sau, 2000, pp. 11-16)

Al margen de la denominación que se prefiera para referirse a este fenómeno, como apunta Daniel Capodiferro Cubero (2016, p. 73), el debate sobre la despenalización del aborto es en sí mismo un ejemplo de controversia ética, una confrontación de intereses, bien los intereses por la vida del *nasciturus*, bien por la libertad individual de la mujer. Desde una perspectiva teórica, los modelos de despenalización del aborto se mueven en torno a dos ejes: bien a favor de la libertad individual de la mujer, la sexualidad y la procreación; bien a favor del valor de la vida en formación. Estos dos ejes han dado lugar a dos perspectivas teóricas opuestas. En primer lugar, la postura ideológica desde la que se denuncia la inmoralidad del aborto como una conducta ilícita que debe ser regulada por el Derecho Penal, una posición que recibe una clara influencia de la religión católica. Y, en segundo lugar, la posición desde la que se sostiene que el embarazo no deseado puede tener graves consecuencias para la dignidad de las mujeres y el libre desarrollo de su personalidad, por lo que la interrupción voluntaria del embarazo debería ser un derecho de la gestante y una opción legítima, fruto del ejercicio de su propia autonomía; esta es, no obstante, la línea más asumida (Capodiferro, 2016, pp. 74-76). Veamos, pues, con profundidad algunos argumentos que aportan estas dos líneas teóricas.

En lo que respecta a la primera actitud, la que defiende la vida del no nacido, el profesor de la Universidad de La Rioja, Roberto Germán Zurriarán (2015), incorpora a su defensa de la vida los postulados de las denominadas *ciencias de la vida* y asegura que «un ser humano comienza con la fecundidad y el cigoto es su primera realidad corporal» (Zurriarán, 2015, p. 120). Se acoge, por tanto, a las teorías de la biología humana, la biología celular y la embriología humana –evidentemente a las aportaciones que casan con su juicio, pues en su estudio repite en numerosas ocasiones la sentencia «en mi opinión»– y asegura que los datos proporcionados por estas ciencias confirman que desde el cigoto ya hay una vida propia y diferente a la de la madre; por tanto, el embrión «no es el primer paso hacia el ser humano, es un ser humano dando su primer paso» (Zurriarán, 2015, p. 121). Además, se apoya en el artículo 15 de la Constitución Española, donde se recoge que «todos tienen derecho a la vida» para proponer así una reforma legislativa que proteja al embrión no nacido, al que, según él los defensores de la ley de plazos les niega la individualidad del ser humano y, por ende, se le concibe como un objeto, por lo que la balanza siempre se inclinará a favor del sujeto, es decir, la madre (Zurriarán, 2015, p. 124).

Desde la segunda perspectiva, María Casado (2014) defiende que la cuestión del aborto es, en sí misma, un asunto de tolerancia. En los países en los que está regulado existe una ley que fija unos plazos para la intervención médica. Así la práctica del aborto suele estar despenalizada en supuestos como el peligro para la vida y la salud de la madre, el embarazo como consecuencia de una violación, las malformaciones del feto y, un factor de gran relevancia, las circunstancias socioeconómicas de la mujer embarazada. La crítica a los defensores de la vida del no nacido se centra en denunciar su propósito de convertir

a la mujer de víctima de determinadas circunstancias en verdugo. Defender la vida del *nasciturus* en detrimento de los derechos de la mujer la convierte en una especie de contenedor y se le arrebatada toda individualidad y valía como sujeto. Considera además que es aberrante defender los derechos del futuro nacido en contra de los de la mujer, por eso cree que si el Estado quisiera apostar por la vida debería empezar por proteger a sus ciudadanas en lugar de obligarlas a golpe de ley a prestar su cuerpo. Y desvela, por tanto, la principal reivindicación de los colectivos feministas y los partidos progresistas para evitar que el aborto vaya en aumento: «la importancia de la educación sexual y reproductiva y el acceso a los anticonceptivos como política básica en salud pública», pues en suma la ley del aborto no obliga a las mujeres a abortar si no lo desean, pero su prohibición sí implica la imposición de un código moral basado en creencias individuales (Casado, 2014, pp. 7-10).

Desde el punto de vista jurídico la despenalización del aborto se escinde en torno a dos modelos o sistemas a los que se aplica toda la carga ideológica de estas posturas abordadas. El primero, que correspondería al propuesto por los sectores más conservadores, se basa en un «modelo de indicaciones o de supuestos» que prohíbe el aborto voluntario en cualquier etapa de la gestación, salvo que se den las indicaciones expresas – violación o riesgo para la vida de la madre –, y la decisión última pasaría a quedar en manos del legislador. El segundo modelo, el «sistema de plazos», permite a la mujer abortar hasta una determinada fecha sin otra condición esencial que su propia voluntad (Capodiferro, 2016, p. 77).

Capodiferro lleva a cabo en su estudio «La evolución de la regulación del aborto en España: perspectivas teóricas y proyección normativa» (2015) un repaso histórico de la evolución normativa en lo que se refiere a la cuestión del aborto, desde la Edad Media hasta la fallida propuesta del Anteproyecto llevada a cabo por el ministro de Justicia, Alberto Ruiz-Gallardón, durante el gobierno del Partido Popular entre 2013 y 2014.

Pues bien, desde finales de la Edad Media, el aborto estuvo condenado como una modalidad más de homicidio por parte del Derecho Penal, que se sustentaba en la moral católica. Si damos un salto temporal hasta la Segunda República Española, en 1936 durante el inicio de la Guerra Civil, se aprobó por primera vez en España la ley del aborto como una opción más de la libertad individual de las mujeres al margen de la Legislación Penal. Desafortunadamente, tras el conflicto armado, estas leyes fueron derogadas y el aborto volvió a ser un delito, al que se unió la persecución de prácticas anticonceptivas con el supuesto fin de proteger el interés demográfico de la patria. Finalizada la dictadura franquista y aprobada la Constitución de 1978, el Código Penal de 1973 se modificó mediante la LO 9/1985 del 5 de julio para añadir el artículo 417 *bis* que establecía los requisitos básicos para la interrupción del embarazo. No contó, sin embargo, con el beneplácito de todo el sector político del momento, pues pasó por un recurso de inconstitucionalidad que fue aprobado (Capodiferro, 2016, pp. 81-84). La ley hubo de reformarse antes de ser finalmente aprobada y el aborto sería contemplado hasta el año 2010 como una «práctica contraria a Derecho que debe ser evitada y sólo será admisible, como excepción al lícito, si se dan determinadas circunstancias expresamente tasadas» (Capodiferro, 2016, p. 84). Este modelo se convirtió en un sistema clasista y discriminatorio, un «sistema de plazos restringido» sujeto a precariedades económicas, ya que la Administración se desatendió de esta prestación para favorecer al sector sanitario privado. Generó una clara escisión entre mujeres ricas y mujeres pobres, las primeras podrían interrumpir voluntariamente su embarazo con las prestaciones sanitarias precisas sobre todo viajando al extranjero,

mientras que las segundas habrían de hacerlo en clandestinidad y poniendo su salud en riesgo (Casado, 2014, pp. 16-17).

La escritora madrileña inicia la columna recuperando las palabras que Josep Miró i Ardèvol, presidente de la asociación católica E-Cristians, utilizó para definir a las feministas que el día 24 de enero de 2008 se manifestaron en Barcelona reclamando una ley de interrupción del embarazo libre y gratuita. No solo dijo de ellas que eran «pocas y viejas», sino que además sostenía la tesis de que sus luchas eran «ofensivas» y estaban caracterizadas por una marcada «falta de argumentos sólidos». El mismo día de la manifestación, durante la presentación del acto «La Vida, la Familia y las Libertades», que tendría lugar el próximo 27 de enero, Miró i Ardèvol quiso denigrar a las activistas incidiendo en la cuestión de su edad. A «pocas y viejas» se sumó el matiz «reliquias de otra época» (S.f., 2008).

Pocos días más tarde, Elvira Lindo aprovechará su sección de *El País* para acusar públicamente la grosería y el machismo del presidente de E-Cristians, a quien ridiculiza mediante el recurso del registro irónico. Como ya hemos comentado en páginas anteriores, el empleo de la ironía por parte de las escritoras tiene un efecto subversivo, pues si se usa para criticar las convenciones patriarcales, el significado de sus palabras irá mucho más allá de lo explícito y dotará de auténtico significado a lo que queda tras sus palabras. El empleo de estas estrategias se vincula con el deseo de identificación y transgresión para criticar las formas hegemónicas del discurso (Sánchez Dueñas, 2013). En el caso de este texto de Elvira Lindo, por ejemplo, podemos verlo en la expresión «reveladoramente» (Lindo, 2008a) para hacer referencia al descubrimiento que Miró i Ardèvol celebraba haber hecho sobre la edad de las manifestantes, algo obvio sobre lo que él quiso detenerse por si había pasado inadvertido para el resto de la ciudadanía, aunque encerrara realmente una intención hiriente. Uno de los argumentos empleados por quienes están en contra del aborto es el carácter traumático y aberrante de este acto, por lo que en el imaginario colectivo se está gestando una suerte de tabú en torno al término. Así pues, Elvira Lindo ironiza sobre ello adoptando la idea que subyace en todo este argumentario, subvirtiéndola y la juzga. Al hacer referencia a la manifestación sobre la que el presidente de E-Cristians vertió toda su ira, Lindo aclara de manera irónica cuál era el carácter de la movilización: «no proaborto, por favor, porque no hay nadie que desee realizar una actividad tan traumática» (Lindo, 2008), así que se refiere a ella como «manifestaciones pro-derecho a una ley de plazos» (Lindo, 2008a).

Elvira Lindo se siente parte de un conjunto de mujeres unidas por los lazos de la sororidad, y esto podemos comprobarlo en el empleo de la primera persona del plural de la siguiente cita: «Por si la definición no nos había herido suficientemente, el escritor Juan Manuel de Prada nos la explicó, con sorna, en la columna» (Lindo, 2008a). Con esta cita adelantamos el siguiente asunto, estrechamente ligado con el caso de Miró i Ardèvol, sobre el que manifestará su opinión.

El 26 de enero del mismo año, en el diario *ABC*, el escritor Juan Manuel de Prada escribió el artículo «Pocas y viejas» en el que defiende los argumentos de Miró i Ardèvol. Dota a la definición que realiza el presidente de la asociación sobre las manifestantes de un supuesto magisterio literario, pues según el escritor responden a un uso efectivo de la figura retórica de la reticencia o aposiopesis. De Prada cree que si negamos la vejez de las manifestantes, según algo intrínseco en toda mujer que se manifieste, estaríamos negando al mismo tiempo que las participantes de Miss Universo son jóvenes, aunque cree que el epíteto «macizas» las describe más certeramente. Reflexiones del machismo más rancio. Con esta comparación, introduce en este juego discursivo el concepto de la belleza. Para

él, las mujeres bellas son aquellas que sirven de recipiente y objeto para el poder patriarcal, mientras que las que hacen uso de su voz para denunciar los excesos y la discriminación de la cultura hegemónica son, por tanto, feas física y moralmente. Sobre la fealdad física de las activistas continúa diciendo que el simple acto de mirarlas en las fotos que se hicieron de la concentración «es como si lo sumergieran de repente en un tanque de bromuro» (Prada, 2008).

Por ello, Elvira Lindo en su columna, a la que titula «Feas» a modo de réplica del texto del escritor, desvela la carga negativa del discurso de Juan Manuel de Prada, ya que emplea uno de los elementos más negativos del registro irónico tal y como concibe Lindo la ironía, éste es la «sorna» (Lindo, 2008a). Denuncia así la escritora el desprecio de estos dos varones hacia ellas por su edad y considera que este rechazo es realmente fruto de la frustración que produce en las masculinidades tradicionales no poder cosificar a las mujeres como objetos que admirar y subordinar. Por eso Elvira Lindo ironiza con que estas activistas «deberían esconderse en su casa para que la libido, tan sensible, de ciertos varones no se viera afectada» (Lindo, 2008a).

A continuación, defenderá a las manifestantes de los ataques machistas y reflexionará sobre la necesidad de una ley justa sobre el aborto en España. En primer lugar, desvela el sentido de que en estas concentraciones las mujeres mayores tuvieran tanto protagonismo. Lo define como un «deseo de solidaridad» (Lindo, 2008a) que, sin embargo, critica con indignación por no haberse extendido hasta los varones por su falta de empatía. Define la actitud de quienes se autodenominan «provida» como machista e irrespetuosa: «esa defensa de “la vida” nunca se reduce a ese acto sino que encierra una idea despreciable de la mujer» (Lindo, 2008a), pues con ello también infantilizan a la mujer hasta el punto de considerarlas incapaces de decidir sobre sus propios cuerpos: «nunca parece ser adulta para decidir sobre su propio destino» (Lindo, 2008a). A diferencia del modelo de supuestos o indicaciones, el modelo de plazos sí garantizaría a las mujeres esa autonomía tan reivindicada. María Casado (2014, p. 9) explica que el sistema de plazos no trasladaría la decisión a un tercero y tomaría en consideración el ejercicio de la libertad de la mujer que ha de ser respetado por ser esta un sujeto de derechos, sin someterla a procedimientos llenos de obstáculos, condescendencia y paternalismo.

Del mismo modo, Elvira Lindo reprende contra los calificativos que esos sectores reaccionarios proyectan sobre las mujeres que defienden una ley de plazos. Esos epítetos que se les atribuye no son verbalizados, sino «escupidos» (Lindo, 2008a). La escritora emplea este verbo para exhibir la conducta denigrante de estos varones, amparados por las estructuras de poder androcéntrico que legitima la defensa de una masculinidad hegemónica, en riesgo por la insumisión de cada vez más mujeres, mediante el sometimiento del sexo femenino: «sólo se ejerce la masculinidad rebajando a las mujeres» (Lindo, 2008a).

Para finalizar, Elvira Lindo encierra en su último párrafo un deseo de ser escuchada, compartido por miles de mujeres que reivindican sus derechos a elegir libremente sobre sus cuerpos. Estas vindicaciones, cree Elvira Lindo, siguen sin ser tomadas en serio por parte del poder político y apunta un tema central de la lucha feminista: si no se escucha a las mujeres, no se podrá deconstruir la llamada «esencia eterna» (Lindo, 2008a). Por ello, mediante el empleo de la ironía como recurso subversivo y crítico, concluye asegurando con una resignación impostada que para que sus reclamos sean valorados, este artículo debería haber sido escrito por un hombre; una declaración de intenciones que encierra la necesidad de identificación para enjuiciar los discursos hegemónicos que menos-

precian, infantilizan y subordinan a las mujeres: «Y es que para que algo hubiera cambiado en nuestra eterna esencia este artículo debiera haber sido escrito por un hombre» (Lindo, 2008a).

3. El despido por embarazo

La crítica a la situación de desigualdad de la mujer embarazada en el ámbito laboral también halla cabida en la obra periodística de Elvira Lindo. El 4 de mayo de 2008 escribió para *Don de gentes* la columna «Esto es algo muy personal» cuyo titular aparece seguido de la sentencia «Me echaron del trabajo por estar embarazada» (Lindo, 2008b), lo cual corrobora que el lector asistirá a la narración de una experiencia vital de la propia columnista con el fin de hacer pública la existencia de la discriminación laboral que sufren las mujeres cuando estas deciden quedarse embarazadas. Pero la escritora no se abre en canal de manera descontextualizada, sino que hay un detonante que opera como génesis de este texto, un suceso que la motiva a hacer visible esta realidad. Lindo comparte esta experiencia a propósito de la polémica en torno a la visita de la entonces ministra de Defensa, Carme Chacón, a las tropas del ejército español desplegadas en Afganistán estando embarazada de siete meses.

El texto cobra un carácter literario, de tintes autobiográficos, donde Lindo nos presenta una acción marcada por la intervención de unos personajes, entre los cuales se encuentra ella misma a la edad de veintidós años.

Elvira Lindo se remonta al año 1985, cuando el gobierno del Estado estaba presidido por Felipe González, el secretario general de Partido Socialista. Lindo se incorporó a Radio Centro con tan solo dieciocho años, en 1981, emisora que más tarde se llamaría Radio Cadena España y finalmente Radio Nacional de España, por lo que en 1985 se encontraba entre las filas de Radio Cadena España. La escritora hace alusión al ambiente político en el que se hallaba inmerso el país y al clima profesional de la radio, un medio que se abrió a los avances sociales durante la Transición, pues pese a estar en un momento progresista para la historia de España, quiere hacer ver que el sistema tenía aristas: «Esto ocurrió en 1985, los socialistas estaban en el poder y yo trabajaba en la radio pública» (Lindo, 2008b).

La acción de este relato tiene que ver con el motivo de su despido de la emisora de radio en la que trabajaba en los años ochenta. La escritora estaba embarazada de siete meses. Recuerda este acontecimiento con un dolor que destila en frases como «Los malos tratos se almacenan, pero no se olvidan» (Lindo, 2008b). Es interesante ver cómo Lindo habla de ello en términos de maltrato, pues, en efecto, el despido de una mujer de su puesto de trabajo por el mero hecho de estar encinta responde a una manifestación de la discriminación que el sexo femenino sufre en el ámbito laboral, donde se les impide gozar de igualdad de condiciones que sus compañeros varones.

Como quien comete una infracción legal o como el niño que tiene un mal comportamiento en la escuela, la joven Elvira Lindo fue citada en el despacho de su jefe. Recuerda este acontecimiento de la siguiente forma: «Yo no olvido el día en que me llamó el jefe a su despacho. Iba avisada, sabía que un jefe había comentado que, con dos embarazadas en la redacción, la cosa se estaba poniendo “antiestética”» (Lindo, 2008b).

Es entonces cuando entra en juego la figura del otro personaje de esta breve narración: «el jefe». En nuestra exhaustiva tarea de búsqueda de información y partiendo de los datos biográficos de la escritora, sabemos que quien en el año 1985 tenía el título

de Director General de Radio Cadena Española era Jordi García Candau, licenciado en Derecho y Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. En el año 1982 entró a formar parte de Radio Cadena como Director de los Informativos, pero en 1983 fue escogido como Director General (AcademiaTV, s.f.). Quizá «el jefazo» al que se refiere Lindo sea otra persona, pero la descripción intelectual e ideológica que ofrece de él encaja con García Candau. La escritora no tenía un mal concepto de este hombre y su ideología progresista casaba con los nuevos aires de modernidad que se respiraban en la radio pública. Así lo describe Elvira Lindo: «El jefazo en cuestión no era mal tipo, y su idea de la radio pública respondía a un perfil progresista; pero en ese perfil no cabían asuntos de tan poca monta» (Lindo, 2008b).

Sin embargo, esa tolerancia y apertura de miras hacia lo moderno no recogía una visión igualitaria de los hombres y las mujeres. Lindo cuenta con gracia que mientras que abría las puertas de la radio a músicos de la contracultura, la visión de la mujer trabajadora, sobre todo si ésta estaba embarazada, respondía a una idea tradicional y sexista del reparto de roles entre los sexos. La mujer, si quería trabajar, debía renunciar a su vida familiar. A ello se sumaba un comportamiento paternalista que la escritora no duda en criticar: «El hombre, un católico bondadoso que era capaz de aceptar a esa turba de melencidos que habían invadido la radio, me acercó la silla, como si entendiera que yo tenía dificultades para sentarme» (Lindo, 2008b).

La crítica a esa voluntad paternal de proteger a la mujer embarazada la utiliza para desmontar el estereotipo de la embarazada como persona enferma, necesitada de protección y cuidados. Y vemos cómo lo desarticula en el retrato que ofrece de sí misma. La escritora se recuerda como una joven alegre con tendencia al carácter melancólico, una confluencia de emociones que se vieron potenciadas por la ebullición hormonal, producto del embarazo, que más que incapacitarla para su trabajo, incentivó su vocación periodística. Con la perspectiva de los años, se reconoce valiente, con la suficiente autonomía para moverse por barrios periféricos y obreros de Madrid. Era una joven sin prejuicios, que sabía codearse con los vecinos que, atrapados por los excesos de la Movida madrileña, cayeron en las drogas. Pero, sobre todo, vemos como esta joven Elvira Lindo tenía adscrita a su ADN la rebeldía, que emplea para protestar contra su jefe para que la dejase continuar con su trabajo hasta que el nacimiento del bebé fuera inminente:

Mi carácter, alegre pero con una tendencia innata a la melancolía, se había visto reforzado por el aluvión expresivo de hormonas, y a las siete de la mañana estaba en una parada de la periferia, esperando la camioneta. De siete meses, con el magnetofón al hombro, hacía reportajes de barrios: de gente rara, postergada, desatendida. San Blas, El Pozo, Entrevías. Los yonquis me cedían el asiento y sus madres (“contra la droga”) me preparaban la merienda. Con el goloso material grabado subía por la calle Huertas, y el camarero del Murrillo, antes de que entrara, ya me estaba preparando un vaso de leche con limón. [...] No sirvió de nada que yo me revoliera, que le dijera que estaba cumpliendo, que no quería estar en casa, por favor, que no quería. (Lindo, 2008b)

Además, la escritora ofrece un análisis sociológico que tiene que ver con la visión que se tenía en los años ochenta del embarazo en mujeres jóvenes. Ella, que tenía veintidós años cuando quedó embarazada de su hijo, representaba una anomalía para los aires de modernidad que se respiraban en los ambientes progresistas. De hecho, define su embarazo a partir de la mirada ajena: «Para mis compañeros, aquel embarazo tenía algo de exótico, porque en los ochenta las chicas de la radio de 22 años hacían de todo menos quedarse embarazadas» (Lindo, 2008b). A ello se une la denuncia a los escasos derechos laborales que las mujeres tenían entonces y, sobre todo, la discriminación que el mercado

laboral llevaba a cabo para con las mujeres embarazadas: «Veintidós años. En fin. Y unos derechos laborales de los que poco se hablaba en el grueso de los derechos laborales» (Lindo, 2008b).

Pero Elvira Lindo era una joven resuelta y supo cómo afrontar esa situación en la que no se tuvo en cuenta su propia voluntad. Inició la creación de una novela que quizá nunca vería la luz. Correspondería a sus primeros tanteos en la creación literaria y a una manera de canalizar el dolor a través de la escritura. La literatura como algo terapéutico. Sin embargo, también hizo algo de lo que, con la perspectiva de los años, considera que no fue lo adecuado, pero las circunstancias sociales y laborales ponían a la mujer entre la espada y la pared: o tenían cuanto antes a la criatura, o acabarían perdiendo el empleo, circunstancia por la que decidió buscar el apoyo en los sindicatos que defendían los derechos de los trabajadores intentando buscar un amparo legislativo. Lindo sabía que lo que le había ocurrido era una gran injusticia. Durante esos dos meses postergada en el hogar, probablemente como consecuencia de la indignación que le generaba su situación, empezó a ver la realidad con un ojo crítico y no permitiría que ningún hombre la vejara por su físico de mujer embarazada. Como fruto de ese ambiente en el que la maternidad no era contemplada como un asunto de primer orden, afloraron en su inconsciente las preocupaciones de una madre que desea compaginar su vida laboral con la crianza de su hijo. Entra en juego, pues, la dialéctica entre la buena y la mala madre, un tema que al parecer preocupó a Lindo, pese a que acabara sabiendo compaginar tras esfuerzo estas dos realidades:

Durante aquellos dos meses comencé una novela, pinté todas las sillas de mi casa, bajé y subí las escaleras para que el parto no se retrasara, me caí por las escaleras, casi acabo a hostias con un operario castizo que dijo al verme pasar “¡hija mía, cómo te han puesto!”, soñé muchas noches que al irme a trabajar dejaba al bebé olvidado en un cajón, y atravesé veinte mil veces el descampado que iba el barrio de UGT al de CC OO. Gran descampado, de inmensidad sobrecogedora, como la de los Campos Elíseos. (Lindo, 2008b)

En efecto, dos meses después nació el hijo de la escritora y al conocer la noticia «el jefazo» exigió a Elvira Lindo que se reincorporase de inmediato a su trabajo o, de lo contrario, lo perdería. No había pasado ni un mes desde que dio a luz. No se contemplaba entonces el derecho a la conciliación familiar ni al periodo necesario en que la madre ha de estar con su hijo sabiendo que su puesto de trabajo no corre peligro. Afortunadamente, el abandono de las actividades laborales por parte de las mujeres al quedar embarazadas ha ido cambiando progresivamente entre generaciones. Tradicionalmente se concebía la llegada de un hijo como un abandono prolongado o definitivo de la mujer en el mercado laboral para atender a las demandas domésticas (Alba Ramírez y Álvarez Llorente, 2004, p. 429). La escritora lo cuenta así:

El niño llegó, extraño y vengativo. Más que llorar, gritaba, y parecía estar proclamando: ¿a qué viene tanta felicidad por mi llegada? Así que, cuando a los veinte días de traer al pequeño Dios al mundo, el jefe me llamó para que me reincorporara ya, ya, ya o me quedaba sin contrato, a punto estuve de tirarme a la carretera y parar un coche que me devolviera a la radio. Pobre ignorante. (Lindo, 2008b)

Es entonces cuando se establece la conexión entre la historia de la escritora y el acontecimiento que motivó la escritura de este artículo: el caso de Carmen Chacón. Fue la primera Ministra de Defensa en la historia de España a la edad de 37 años, cuando estaba embarazada de siete meses. El mismo día que tomó posesión del cargo, el 14 de abril de 2008, pasó revista a una compañía mixta de militares de los tres ejércitos. El 19

de abril en Afganistán volvió a pasar revista a las tropas que estaban desplegadas allí, lo cual supuso un impacto tremendo para la sociedad española. Ese día se escribió una crónica en *El País* donde se recogieron los ataques que recibió por parte de medios retrógrados, quienes la criticaron por su edad, su identidad catalana y el hecho de estar embarazada, ya que se interpretaba que esto podría impedir la realización de las visitas a los contingentes en el exterior que todo ministro de Defensa ha de llevar a cabo al llegar al cargo. Ella misma, cinco meses después, defendió que su deber era hacer dichas visitas y que el embarazo no es una enfermedad (Sánchez Hidalgo, 2017a). Las críticas que recibió la exministra son rebatidas por Elvira Lindo, quien responde así:

Carme Chacón, embarazada pasando revista. Y qué. El bombo, se ha llegado a decir. De ese bombo venimos todos. Así que de los bombos habría que hablar quitándose el sombrero. Un cartel americano antiguo que tengo frente a mi mesa reza: “Ellas traen los votantes al mundo, déjalas votar”. (Lindo, 2008b)

De esta narración, Lindo saca varias conclusiones. Son reflexiones sobre la situación laboral de las mujeres de las que es consciente muchos años después. Ya en 1985 sintió indignación y frustración, pero no tenía a su alcance el amparo de unos derechos de las mujeres que entonces, pese a los avances conseguidos tras la caída del régimen, aún estaban en pañales.

Se detiene, en primer lugar, en el machismo latente en el ámbito laboral. «El jefazo» calificó su embarazo de «antiestético», ya que en una plantilla donde la mayoría de los empleados eran varones, si la presencia femenina respondía a un hecho atípico, esta sensación se acentuaba cuando quedaban embarazadas, ya que esa circunstancia afectaría al rendimiento del equipo. Ese calificativo de corte tan despectivo es algo que la escritora no olvida, del mismo modo que el paternalismo con el que fue tratada por su jefe: «La palabra “antiestética” que precedió a mi despido me sigue hiriendo tanto como los razonamientos paternales con los que mi jefe me puso de patitas en la calle» (Lindo, 2008b).

Algo de lo que Lindo se arrepiente, transcurrido el paso de los años, es la culpabilidad y la vergüenza que sintió cuando fue despedida. El aprendizaje de esta experiencia trajo consigo que reconociese el sentimiento de culpabilidad como un equívoco, y reivindica su derecho a, pese a haber pasado el tiempo, sentir indignación:

Salí del despacho con la cara colorada. De vergüenza. Las cosas son más difíciles cuando se lidia con sentimientos equivocados, y yo, como les ocurre a los niños cuando sufren abuso, sentía vergüenza. Nunca pude verbalizar ese sentimiento latente de culpabilidad: en el pecado llevas la penitencia. Por el pasillo me crucé con la chica que esperaba desde hacía un mes el contrato de un puesto que quedaba libre, el mío. Ay, Dios mío, todo tan grosero, tan ilegal, tan injusto. No sólo por ellos, sino por mí misma, que no sabía que debía sustituir mi sentido de culpa por el de indignación. (Lindo, 2008b)

Pero la conclusión principal a la que llega tiene que ver con el desprecio que se ha gestado en ella a la condescendencia con la que se trata a las mujeres embarazadas, a las que se las infantiliza o se las trata como si estuvieran padeciendo una enfermedad, lo cual a ojos de la escritora subraya el rol masculino de ser el protector del sexo femenino, débil e indefenso. Por ello, su intención con este artículo no es solo reflejar en el periódico su amarga experiencia laboral cuando quedó embarazada, sino conseguir que la maternidad deje de ser un tema subsidiario y se convierta de cara a la opinión pública, al igual que en el discurso político, en un tema universal que afecta a todas las mujeres de las zonas desarrolladas del planeta:

¿Qué queda de todo eso? Una particular aversión a las ironías que con frecuencia se usan para hablar de las mujeres embarazadas, una convicción de que en España no hemos superado el arraigado desprecio por lo femenino. [...] lo que necesitamos es tener la seguridad de que el puesto que merecemos nos estará esperando cuando estemos dispuestas a volver. Sin prisa.

A los lectores les diría: éste no es un artículo sólo para mujeres. (Lindo, 2008b)

4. La imitación española del discurso norteamericano sobre el aborto y la planificación familiar: la gestación de la propuesta de Gallardón

El 11 de marzo de 2012, Elvira Lindo escribe en su sección *Don de gentes* la columna «El hombre que gritó puta» a modo de crítica hacia el periodista estadounidense Rush Limbaugh. El tema principal del texto es la denuncia de la política neoliberal estadounidense sobre la salud reproductiva y la forma en que se está exportando al discurso político español. Podemos dividir este análisis en dos partes. En la primera de ellas se condensa una crítica de la escritora a la política conservadora estadounidense en relación con la vida íntima de las mujeres. Para ello hablará en primer lugar del discurso sobre el aborto y la planificación familiar en Estados Unidos y, más tarde, del reaccionarismo al que han llegado esos discursos, fácilmente identificables en el polémico caso de Limbaugh y Sandra Fluke. La segunda parte del texto se centrará en analizar cómo el discurso norteamericano se está exportando a España, lo cual llevará a Lindo a vaticinar el intenso debate en que se verá envuelta la vida política y social española durante los dos años posteriores a partir de la propuesta de reforma de la ley del aborto del ministro Gallardón.

Existe en la cultura norteamericana un tema clásico para el electoralismo político: el cínico discurso de la libertad. En las campañas electorales, la escritora ha podido advertir que el discurso republicano suele sustentarse sobre el mismo argumentario de manera recurrente. Uno de esos temas sensibles tiene que ver con las supuestas medidas que llevarían a cabo para adelgazar las ayudas económicas prestadas a los sectores más desprotegidos, a fin de evitar que se sientan vigilados por el Estado. Una idea que esconde realmente la intención de hacer una diferencia más significativa entre clases sociales. El otro está relacionado con la salud reproductiva de las mujeres y su compromiso infatigable con la defensa del derecho a la vida. Entonces, dice Lindo: «cuando ya han conseguido una vez que la América más cазurra comulgue con el cínico discurso de la libertad, entonces, se ponen sentimentales y se sacan el último conejo de la chistera: el derecho a la vida» (Lindo, 2012).

Señala Elvira Lindo irónicamente cómo adoptan una postura sentimentalista, casi victimista. Los políticos conservadores se transforman en «abrazaniños» (Lindo, 2012) para hablar del aborto como un problema tan serio que enmascararía las verdaderas dificultades económicas del país. Realmente, lo que pretenden es demostrar su rotundo desacuerdo con que las medidas de planificación familiar se incluyan en los seguros médicos. Una petición que responde a un clamor de miles de mujeres americanas a las que el gobierno de Obama por primera vez en la historia del país escuchó.

Como apunta Carme Valls-Llobet en *Mujeres, salud y poder* (2009, p. 333), «la prevención del embarazo no deseado constituyó una de las primeras batallas del feminismo de la salud de los años 60 y 70 del siglo XX». Las mujeres que representaron el denominado feminismo radical, sobre todo en Estados Unidos, quisieron erradicar la imposición de estar permanentemente embarazadas retomando el control sobre sus cuerpos.

Reclamaron diversas fórmulas para prevenir los embarazos, como los métodos hormonales que, pese a suponer un avance en las posibilidades de elección, acarrearía limitaciones y efectos secundarios para la salud de las mujeres. No obstante, el uso de estas fórmulas precisa de una buena educación sexual desde la adolescencia, una labor que deberían asumir los propios centros educativos. Pese a estos reclamos, los presupuestos de estas políticas públicas han decrecido, dando lugar también a un aumento significativo de abortos (Valls-Llobet, 2009, p. 333).

En Estados Unidos, como expone Elvira Lindo, ni siquiera están cubiertos por los seguros médicos. Los sectores más conservadores, contrarios a la planificación familiar y por ende al aborto, con su negativa están consiguiendo su objetivo: reducir el papel de las mujeres a meras depositarias de la vida humana, así a quienes no estuvieran dispuestas a asumir bajo ningún concepto este mandato las estarían destinando a la clandestinidad de los abortos peligrosos: «por ahí andan a bastonazos los mosqueteros del republicanismo, negándose a que la planificación familiar se incluya en los seguros médicos» (Lindo, 2012).

La escritora madrileña, entonces asentada en Nueva York y por tanto en estrecho contacto con la realidad norteamericana, reacciona con miedo ante las medidas que pretenden implantar los políticos conservadores si llegasen a la presidencia del gobierno; un miedo que viene dado por la tendencia española a imitar lo que se dice y hace en Estados Unidos. Sobre este asunto nos detendremos más adelante.

Y es que Elvira Lindo teme que el conservadurismo español adopte el *modus operandi* de su semejante estadounidense. La derecha norteamericana, pese a no comulgar con la arraigada corrección política, cuando tiene que manifestar una opinión reaccionaria hace uso de la influencia de algún periodista mediático que case con su ideario. Así, Elvira Lindo destapa este mecanismo de las cloacas de la política estadounidense y evidencia su cobardía y cinismo. Un claro ejemplo del reaccionarismo de los conservadores enmascarados tras el rostro de un periodista es el de Rush Limbaugh y sus ataques a la estudiante universitaria Sandra Fluke por ser una firme defensora de la planificación familiar.

Rush Limbaugh es el periodista más influyente entre los conservadores estadounidenses, cuyo discurso transmite a través de su programa de radio, «The Rush Limbaugh Show», que viene emitiéndose desde 1988. En una ocasión llegó a decir que el feminismo era «un mecanismo de integración social de las mujeres feas» (Mora, 2012). Es por esta y otras perlas que Elvira Lindo lo define satíricamente como «un creador de pensamiento» (Lindo, 2012). Por otra parte, tenemos a Sandra Fluke, una estudiante de Derecho de la Universidad de Georgetown y expresidenta del grupo estudiantil de justicia reproductiva. Fluke fue invitada en 2012 al Comité de Supervisión y Reforma Gubernamental de la Cámara de Representantes para hablar de la cuestión de los anticonceptivos, aunque no llegó a hacerlo porque la vetaron por estar poco cualificada. Lo cierto es que Fluke pudo expresarse en diversas entrevistas en las que mostró su apoyo al presidente Obama por su propuesta de obligar a las instituciones universitarias con vinculación religiosa a cubrir el coste de anticonceptivos de sus estudiantes. Fue a raíz de estas declaraciones que el locutor arremetió contra ella. Elvira Lindo sintetiza así las duras palabras del periodista: «la llamó, sin más, puta, sin eufemismo, puta, sin cortarse un pelo, como suena» (Lindo, 2012).

Como recoge la periodista estadounidense Maggie Fard (2012) para *The Washington Post*, Limbaugh dijo en su programa: «What does that make her? It makes her a slut, right? It makes her a prostitute» (Fard, 2012). Lindo exporta este polémico caso a los medios de comunicación españoles para evidenciar el machismo y la grosería del locutor

estadounidense, quien además de llamar a la joven en esos términos la instó a que, si conseguía su propósito de regular bajo seguro médico los anticonceptivos, se grabase manteniendo relaciones sexuales, pues si tanto empeño ponía en evitar los embarazos es porque realmente era una mujer promiscua: «y engolfado ya en su ataque animó a la señorita Fluke a grabar sus encuentros sexuales en vídeo para que el contribuyente disfrutara al menos de sus escauceos amorosos que paga con sus impuestos» (Lindo, 2012).

Por ello, Elvira Lindo salta a la defensa de Fluke y la convierte en una heroína de su generación por haber plantado cara al discurso más reaccionario de los conservadores estadounidenses, ya que todo el debate que generan en torno a la salud reproductiva de las mujeres encierra una lamentable hipocresía, pues ha podido comprobar que muchas mujeres afines al ideario republicano aseguran haber usado anticonceptivos. Una hipocresía a la que debería unirse la profunda ignorancia que estos varones manifiestan respecto a las verdaderas necesidades de las mujeres.

Pero como apuntábamos anteriormente, quizá lo que más preocupa a la escritora es la manera en que este reaccionarismo se está exportando a la política española. Reitera, entonces, que siente verdadero miedo de que esa forma de hacer política que merma los derechos de las mujeres llegue a España: «Miedo dan. Miedo porque de todo el catálogo de ideas que exportan nosotros solemos comprar lo más detestable» (Lindo, 2012).

Elvira Lindo, no obstante, ya es consciente de que esta práctica estaba empezando a calar en la política española. Lo que desconocía, por rigor cronológico, era que la mención que hace del ministro del Partido Popular, Alberto Ruiz-Gallardón, vaticinaría el devenir de las restantes columnas que ha dedicado al asunto del aborto. Comenta la escritora, posiblemente con la confianza de que esto quedara como una anécdota más y no adquiriera la relevancia política que le sucedió, que el ministro Gallardón hacía uso de «metáforas de altos vuelos» (Lindo, 2012) para referirse al fenómeno del aborto, provocado según él por la existencia de una «violencia estructural» (Lindo, 2012) que obliga a las mujeres a interrumpir sus embarazos. Era, en definitiva, uno de los primeros pasos que daría el ministro del PP en sus andaduras en lo que a la regulación restrictiva del aborto se refiere: «De momento ahí andan sus señorías a vueltas con el aborto, con el ministro Gallardón regalándonos metáforas de altos vuelos, como esa de “la violencia estructural” que aboca a las mujeres al aborto» (Lindo, 2012).

Es de rigor que comentemos brevemente a qué vino este revuelo por parte de los conservadores españoles en relación con el tema del aborto. Como bien hemos explicado en el anterior epígrafe, en 1985 se aprobó la Ley Orgánica 9/1985 que regulaba la práctica del aborto en base a varios supuestos, lo cual generó una gran controversia entre los sectores más progresistas del país, ya que adivinaron que esta ley segregaba a las mujeres según sus capacidades económicas y destinaba a las más desfavorecidas a abortar en clandestinidad, sin las prestaciones sanitarias necesarias para salvaguardar su salud.

Durante el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, entró en vigor por primera vez en la democracia española un sistema de plazos para regular el aborto. Con la LO 2/2012, de 3 de marzo, de «Salud Sexual y Reproductiva y de Interrupción Voluntaria del Embarazo» se quiso reforzar la autonomía de las mujeres para disponer sobre sus propios cuerpos. Abogando por los derechos de las mujeres se reguló un sistema de plazos mediante el cual la gestante tenía la decisión última de interrumpir su embarazo o no con una prestación sanitaria a todos los efectos. Podrían abortar durante las catorce primeras semanas sin tener que alegar para ello ninguna causa objetiva. Las indicaciones de la anterior ley seguían existiendo, pero no como requisitos de acceso a la prestación

(Capodiferro, 2016, pp. 87-89). Así, entró en vigor un sistema mixto de plazos e indicaciones que reconocía a la gestante la posibilidad de interrumpir voluntariamente el embarazo según «intereses jurídicamente protegidos» (Casado, 2014, p. 13).

La escritora madrileña se posiciona, entonces, favorable al mantenimiento de la legislación vigente y se distancia de las intenciones del ministro. Asegura que el aborto es una realidad que siempre ha acompañado al ser humano; por ello reta al gobierno a que se preocupe por dejar que las mujeres sean dueñas de sus cuerpos y que garanticen los medios necesarios para que aquellas que tomen la decisión de abortar puedan hacerlo de manera segura: «El aborto siempre ha existido, con estructural violencia o sin ella, y lo mínimo que se puede hacer es regularlo de la manera más segura posible y dejar a las mujeres que decidan sobre lo más íntimo de sus vidas» (Lindo, 2012).

Enlazando el caso de Limbaugh con el de Gallardón, y salvando las diferencias, Elvira Lindo cierra la columna de manera burlona reconociendo cierto alivio ya que pese a estar introduciéndose el *modus operandi* estadounidense sobre la privatización de derechos de las mujeres en el seno de la política española, Gallardón aún no ha recurrido a ningún periodista para que manifieste de la forma más reaccionaria y ofensiva que lo más conveniente para las mujeres es que aborten en el extranjero, tal y como se hacía durante la vigencia de la ley de 1985: «Tiene que haber por ahí un presentador valiente que traduzca el mensaje del ministro al lenguaje llano. Las españolas deben volver a abortar a Londres. Como se ha hecho siempre» (Lindo, 2012).

Desafortunadamente, ese retroceso en derechos que Elvira Lindo presentía se materializaría en forma de una propuesta de anteproyecto de ley impulsada por el gobierno de Partido Popular en el año 2013. Unas medidas que la escritora criticará mordazmente en las restantes columnas.

5. La reforma de la ley del aborto propuesta por Gallardón

Tras la última legislatura de Zapatero, el Partido Popular, liderado por Mariano Rajoy, entró en La Moncloa en 2012. Entonces, el presidente encomendó a Alberto Ruiz-Gallardón, ministro de Justicia, la labor de reformar significativamente la ley mixta de plazos e indicaciones que se aprobó durante el anterior gobierno. Muchos compañeros del propio partido advirtieron a Gallardón de que esta reforma podía suponer su muerte política. Otros, en cambio, creyeron que sería una buena estrategia por parte del ministro para reconciliarse con el sector más conservador de la derecha que siempre le había dado la espalda por su postura moderada (Cué, 2014).

Desde entonces, se introdujeron una serie de cambios políticos y jurídicos que buscaban realzar los valores ultraconservadores. Estas medidas estaban provocando recortes en derechos sociales y liquidaban el estado de bienestar. La reforma de la ley del aborto contiene un enorme contenido simbólico que supondrá un retroceso en la consideración hacia las mujeres al pretender regresar a la legislación vigente de 1985 (Casado, 2014, p. 6). No obstante, este debate en el seno del Partido Popular ya estaba avanzado cuando Gallardón llegó al ministerio. En 2010, Federico Trillo, del Opus Dei, junto con Soraya Sáenz de Santamaría recurrieron la ley del aborto de Zapatero ante el Tribunal Constitucional porque consideraban aberrante que se permitiese la interrupción del embarazo en casos de malformación del feto. Una medida que definieron *nazi* por buscar la selección de la raza. En 2011, el miembro del Opus Dei y amigo de Rajoy, Jorge Fernández Díaz, logró que el partido se comprometiese con la protección de la vida del *nasciturus*. En diciembre de 2013, un Consejo de Ministros presidido por Sáenz de Santamaría

aprobó la norma más restrictiva de la ley del aborto: la prohibición de llevarlo a cabo en casos de malformación del feto. El presidente Rajoy, ante el revuelo ocasionado, se ceñía a evitar el tema argumentando que lo importante era hablar de economía, pero el objetivo ya estaba claro: volver a la ley de 1985 (Cué, 2014).

Esta propuesta estaba inspirada en el modelo alemán según el cual el aborto es un acto injusto e ilegal durante todo el periodo de gestación y debería ser prohibido penalmente bajo la premisa de que el *nasciturus* tiene derecho a la vida y, por tanto, su existencia no puede depender de la decisión de terceros, ni siquiera de la propia madre. Así, Gallardón impulsó su intento de reforma del Anteproyecto de Ley Orgánica «Para la Protección de la Vida del Concebido» (Capodiferro, 2016, p. 91).

El Anteproyecto se componía de siete artículos, en los que se recogían modificaciones de la LO 2/2010 como la penalización de inductores y de la propia gestante salvo en casos excepcionales, como que el embarazo supusiera un grave riesgo para su salud o que este fuera consecuencia de una violación, la cual debía haber sido anteriormente denunciada. Y, quizá, una de las medidas más represivas: la prohibición de publicitar centros, prestaciones y otros servicios que practicasen interrupciones voluntarias del embarazo. De este modo se produciría una transformación profunda que pondría los derechos del feto por delante de los de la madre. Se pasaría de un modelo mixto a un modelo de indicaciones más restrictivo incluso que el de 1985. El gobierno, por su parte, justificó el Anteproyecto como una parte más de un compromiso electoral; sin embargo, lo cierto es que no había razones suficientes para avalarlo porque la regulación de 2010 no había presentado graves problemas. No obstante, el conservadurismo español siempre se opuso a este sistema de plazos, por su falta de confianza en el ejercicio de la autonomía de la mujer sobre su propio cuerpo, por lo que sería más seguro para la viabilidad del Estado someterla a las intervenciones de terceros (Casado, 2014, pp. 11-13).

Por estas circunstancias Elvira Lindo dedicó su columna «Clandestinas» del 24 de abril de 2013 a criticar esta reforma de la ley del aborto. La escritora afirma contundentemente que «la reforma afectará a la consideración de las mujeres más de lo que imaginamos» (Lindo, 2013), pues observa con temor las consecuencias que traerá si consigue aplicarse.

En primer lugar, Lindo está segura de que todo el avance en materia de igualdad cosechado durante los años de democracia habrá caído en saco roto: «Volver a tiempos anteriores a 1985» (Lindo, 2013). Además, esta ley criminalizará a las mujeres por el mero hecho de decidir sobre sus cuerpos: «Convertir a un número nada desdeñable de mujeres en delincuentes» (Lindo, 2013). La falta de consideración hacia las mujeres hará que al daño psicológico que supone tomar la decisión de abortar se sume la angustia de una penalización legal: «Aumentar la angustia de su decisión personal con la amenaza de un castigo legal» (Lindo, 2013). Se las destinará, como ocurría antes de la ley de 2010, a tener que buscar opciones para un aborto seguro en el extranjero, pero solo podrán aquellas que económicamente dispongan de los recursos necesario, lo cual además de generar una discriminación entre sexos, produciría una discriminación entre mujeres por razón de clase social: «Obligarlas a viajar al extranjero. Arrojarlas a la clandestinidad» (Lindo, 2013). Esta reforma, sostiene Elvira Lindo, haría que las mujeres volvieran a estar tuteladas por terceros, tal y como las mujeres del franquismo estuvieron subordinadas a las órdenes de sus maridos y se convirtieron en eternas menores de edad: «Privarlas de una mayoría de edad conquistada a partir de la muerte de Franco poniendo en manos de otros decisiones que afectarán a su futuro» (Lindo, 2013). Y, sobre todo, como consecuencia de

la medida más restrictiva que tiene que ver con la prohibición del aborto en caso de malformación del feto, condenándolas a seguir adelante con un embarazo no deseado que, además, las dejará desprotegidas por la escasez de prestaciones sociales: «Condenarlas incluso a traer a este mundo a un ser no dotado para la felicidad o sumido en el dolor sabiendo que el Estado no les va a proteger en su desgracia» (Lindo, 2013).

La escritora expresa con claridad su postura y su descontento ante la propuesta de Gallardón, una opinión que se hace patente mediante el uso preciso de verbos que constatan el carácter totalitario y discriminatorio de la reforma como, por ejemplo: *obligarlas, arrojarlas, privarlas y condenarlas*.

No obstante, Elvira Lindo pretende ir a la cuestión que subyace en el afán de la derecha de reformar una ley que dotó de derechos y autonomía a las mujeres. La mayor presión, cuenta Lindo, viene de la religión católica, «del sector más intransigente de esa religión» (Lindo, 2013). Y ya no solo los sectores más intransigentes ejercerán presión a sus eternos aliados políticos, sino que hasta el papa Francisco, durante su breve reunión con Mariano Rajoy en La Moncloa el día 15 de abril de 2013 le pidió que solucionara cuanto antes el problema que para los fieles supone la cuestión del aborto. Al mismo tiempo que se producía esa reunión, durante la centésimo primera asamblea de la Conferencia Episcopal Española, el cardenal de Madrid, Rouco Varela aseguraba que España estaba envejeciendo y se estaba debilitando por culpa de medidas sociales como el aborto o el matrimonio homosexual. Entonces, Varela exigió a Rajoy que reformara de manera significativa la ley del aborto, la ley del matrimonio homosexual y la libertad en la educación (Vidal, 2013).

Además, Elvira Lindo criticará a este sector reaccionario del catolicismo, que por tal de imponer su moral restrictiva y discriminatoria para las mujeres, llega a recurrir a la difusión de datos falsos y especulativos para sembrar el pánico. La escritora se refiere pues a Reig Plà, el obispo de Alcalá, que afirmó con convicción que tras la ley del aborto se hallaba escondida una conspiración global que perseguía un fin: el decrecimiento de la población hasta niveles drásticos. Una conspiración llevada a cabo supuestamente por la ONU, la Unesco, el Parlamento Europeo, gobiernos y hasta sindicatos. Estos agentes obligan, según Plà, a las mujeres a que aborten ya que existe «un sistema que está científicamente pensado y sistemáticamente establecido como una conjura contra la vida» (Lindo, 2013).

Pero la crítica más mordaz de Lindo se dirige hacia Gallardón, a quien describe como un lobo con piel de cordero, que ha estado aguardando el tiempo necesario para dar a conocer su verdadera cara: «libre ya de su antiguo disfraz de conservador razonable, está decidido a pasar a la historia como un ministro reaccionario» (Lindo, 2013) y, sobre todo, pretende desmentir un argumento que se estaba asentando de manera cada vez más enrocada entre los periodistas políticos para justificar de algún modo el comportamiento del ministro. Para Elvira Lindo no es convencible que Gallardón estuviera tratando de demostrar, como se sostuvo durante un tiempo, su pureza de sangre al sector más conservador de la derecha: «Bobadas, uno se define a sí mismo por sus actos» (Lindo, 2013).

Por si fuera poco, uno de los puntos más polémicos y discutidos de esta reforma fue la supresión de la indicación de malformación del feto que durante la vigencia de la ley de plazos permitía a las mujeres abortar. Como apunta María Casado (2014, pp. 14-17), el Partido Popular no tuvo en cuenta los casos de graves taras físicas y psíquicas del feto, la situación de las madres y la escasez de ayudas sociales y estatales. Esta supresión, amparada en la defensa de las personas con discapacidad, era una medida hipócrita ya

que a la par que decían estar comprometidos los derechos de esta parte de la sociedad, se les estaba restringiendo pensiones y ayudas.

La discapacidad no sería contemplada como un motivo para interrumpir el embarazo, aunque Gallardón aseguraba que sí se atenderían aquellos casos en los que el embarazo pudiera suponer una discapacidad absoluta para la madre. Con todo, la gestante solo podría interrumpir el embarazo si este era fruto de una violación, la cual debía ser denunciada antes de la semana número veintidós y presentarse pruebas de haber sufrido daño físico y psicológico, evaluadas por dos especialistas, y si el embarazo pudiera suponer un riesgo grave para la salud de la madre (S.f., 2014).

De este modo, el 6 de julio de 2014, Elvira Lindo abre su columna «Que no» citando el catálogo elaborado por el Comité de Bioética de la Sociedad Española de Ginecología de las dieciocho anomalías presentes en el feto que permitirían a las mujeres interrumpir voluntariamente su embarazo:

La anencefalia, exencefalia o acráneo; la hidranencefalia; la holoprosencefalia alobar; la atresia laríngea o traqueal; la agenesia diafragmática o la renal bilateral; una patología renal bilateral con secuencia Potter y de comienzo precoz; la Ectopia cordis; la Pentalogía de Cantrell; el Síndrome de bandas amnióticas; el Limb-body wall complex; la displasia esquelética letal con hipoplasia torácica y afectación precoz; y algunas cromosomopatías como la trisomía 18, la 13, la 9, o triploidias. (Lindo, 2014b)

Lo define como un listado pesadilla, el cual deberán retener en la memoria todas aquellas personas que se vean involucradas en una situación de posible aborto, tanto la pareja sentimental de la gestante, como la familia, pero sobre todo la propia joven: «Todos ellos habrán de tener presente ese listado de pesadilla si es que la joven que se ha quedado embarazada y no queriendo, por la razón que fuera, seguir adelante con su embarazo, se plantea la posibilidad de acogerse a cualquiera de las anomalías que el párrafo se señalan» (Lindo, 2014b).

A propósito de esta cuestión, Lindo advierte al lector del camino macabro y siniestro que está tomando la polémica del aborto: «el debate sobre la ley del aborto planteada por el ministro Gallardón se ha convertido en algo siniestro» (Lindo, 2014b).

Entonces, se dirige de manera punzante al ministro. Le da la enhorabuena por haberse convertido más que en un ministro del gobierno, en un ministro divino, pues actúa como si tuviera el don y la potestad de elegir cuándo una mujer puede abortar amparándose en la misión de proteger la vida del concebido como si se tratase de una misión terrenal: «Enhorabuena, señor ministro. Está usted con su lápiz corrector de leyes, investido no ya en ministro del Gobierno de un país, sino en el difícil papel de un ministro enviado por Dios» (Lindo, 2014b). Esta enhorabuena, es evidente, no quiere decir que la escritora esté orgullosa de su medida. Anteriormente citábamos las sospechas de que Gallardón estaba tomando estas decisiones a fin de demostrar su pureza de sangre. Si este era su fin, acabó consiguiéndolo, por ello Elvira Lindo usando su registro irónico le felicita por demostrar que, en efecto, es un ministro reaccionario.

De nuevo de forma sarcástica le agradece que haya mostrado un supuesto compromiso con los derechos de los niños y por querer amparar a las embarazadas, aunque realmente está dando a entender que las ha dejado desprotegidas y desamparadas: «este ministro de justicia divina quiere pasar a la historia de la democracia por haber legislado a favor de los niños, y también por haber amparado a las embarazadas. Gracias» (Lindo, 2014b).

En el ecuador de la columna, Elvira Lindo explica que una de las consecuencias que acarreará esta ley en la vida de las mujeres será la eterna minoría de edad a la que serán sometidas:

Protegidas por la bondad de Gallardón, están las mujeres españolas, ciudadanas a las que este ministro y, por tanto, el Gobierno al que pertenece considera tan menores de edad, tan inmaduras, que ha debido confeccionar, con generosidad paternalista, el siniestro listado de malformaciones para que la joven que esté tratando de interrumpir su embarazo respire aliviada si es que la naturaleza ha tenido la generosidad de concederle a su feto una de estas enfermedades espantosas que le servirán de pasaporte para tener un aborto en condiciones sanitarias seguras. (Lindo, 2014b)

En esta cita, concretamente en la primera frase, Elvira Lindo recalca la desprotección a la que destinan a las mujeres. Además, menciona dos términos incompatibles desde el punto de vista feminista, empleados con ironía para así condenar esta medida. Estos son los vocablos *generosidad* y *paternalista*. Si el paternalismo infantiliza a las mujeres y les arrebató su voz, no existirá generosidad alguna si se actúa tomando como referencia uno de los principales pilares en los que se sustenta la estructura patriarcal: la preponderancia masculina

Elvira Lindo reproduce en la columna con escepticismo el motivo por el que Gallardón asegura haber tomado esta decisión. Según el ministro, prohibir el aborto hubiera convertido a todas las mujeres en criminales. Así que, escribe Lindo de manera burlona, como «ellas no tienen la madurez suficiente para decidir por sí mismas», las gestantes que quieran abortar «no son las responsables últimas de sus actos» (Lindo, 2014b). El gobierno del Partido Popular, motivado por su necesidad de criminalizar el aborto a toda costa, cambiará el foco de acusación hacia el personal sanitario que lleve a cabo esta práctica. Asimismo, con astucia, están imponiendo un código moral y ético en el seno del gremio sanitario basado en la superioridad moral de aquellos que defienden un bien mayor, es decir, la protección de la vida del aún no nacido y la consiguiente desprotección de las mujeres: «Con lo cual, lo que esta ley consigue muy cucamente es que sólo tengan derecho a poseer una conciencia ética aquellos profesionales que están en contra del aborto; al resto, a aquellos que creen en la libertad de las mujeres para actuar según su conciencia, se les niega actuar según sus principios» (Lindo, 2014b).

Finalmente, Lindo dedica el colofón del artículo a articular su compromiso con los derechos de las mujeres. La escritora quiere que este texto se sume a una serie de reivindicaciones que han sido desatendidas tanto por el ministro como por el Gobierno: «De todo esto parece que ya se ha escrito, ¿verdad que parece que está todo dicho? Pues no ha sido suficiente» (Lindo, 2014b).

Las manifestaciones a las que se refiere Elvira Lindo son, entre otras, las que se produjeron el sábado 1 de febrero del 2014 frente al Congreso de los Diputados en Madrid. Esta movilización estuvo protagonizada por la presencia de decenas de miles de personas apoyadas por organizaciones que abogan por los derechos reproductivos de las mujeres, los partidos progresistas de la oposición y los sindicatos. Su objetivo era que se retirara el Anteproyecto de Ley Orgánica, reclamaron un aborto libre, seguro y gratuito bajo los lemas «Nosotras parimos, nosotras decidimos» o «Fuera el aborto del Código Penal» (Sahuquillo, 2014).

Elvira Lindo dejará en evidencia a Gallardón por negar de forma testaruda la existencia del aborto como una realidad que ha acompañado siempre al ser humano. Definirá este episodio de la historia nacional como una «gallardonada histórica» (Lindo, 2014b) y

no reparará en mofarse de la denominación que el Gobierno ha querido darle a esta reforma: «La ley de risible título (de protección de la vida del concebido y de los derechos de la mujer embarazada, ¡madre mía!)» (Lindo, 2014b). Sin embargo, aunque lo narre tratando de encontrar un lado cómico, reconoce la incertidumbre que siente ante la posibilidad de que esta hazaña acabe llevándose a cabo, pues lo que más le indigna es que traten de imponer su moral religiosa derogando una ley que no había dado problemas a excepción de las quejas de «cuatro fanáticos religiosos» (Lindo, 2014b).

Y es que la LO 2/2010, como demostró Palmira Expósito Camacho (2017) en su estudio de enfoque cualitativo y cuantitativo sobre la viabilidad de esta ley, el sistema mixto de plazos e indicaciones trajo un avance para la situación de las mujeres, cuyos derechos mejoraron gracias a la información sexual proporcionada y al mejor acceso a la interrupción del embarazo. Con esta legislación en vigor, los abortos decrecieron entre 2009 y 2014 un total de 16072 menos. Los motivos tenían que ver con que existió una mayor información sobre salud sexual y el hecho de que a partir de la semana veintidós estuviera prohibido abortar ponía de manifiesto que la ley también protegía la vida del prenatal (Expósito, 2017, p. 9).

Finalmente, Elvira Lindo concluye afirmando con rotundidad que las mujeres no permitirán que esta ley salga adelante, una lucha en la que ella muestra su intención de contribuir: «nosotras, también vosotros, esperamos el momento de salir a la calle para decir que no. Que no. Que de ninguna manera, oiga» (Lindo, 2014b).

En septiembre de 2014, esta propuesta fue descartada por el propio Gobierno, pues el eco del clamor feminista fue tan ensordecedor que ni la propia Moncloa pudo hacer oídos sordos. No se iba a permitir que se situara a la mujer en una posición de inferioridad de nuevo (Capodiferro, 2016, p. 90). Este episodio acabó también con la dimisión del propio Gallardón. La ley y el ministro se convirtieron, como rezan titulares de la época, en el «mayor fracaso político» de la legislatura de Mariano Rajoy (Cué, 2014).

Desde que la escritora publicara este artículo en torno a la cuestión del aborto hasta el más reciente en el que también trata el asunto han pasado ocho años. «Hay que hablar del aborto» se titula el último texto que Lindo escribe el 8 de mayo de 2022 para alertar sobre la situación que en Estados Unidos se está viviendo ante la inminente ilegalización de la interrupción voluntaria del embarazo. Lindo pone el foco sobre el peligro del reaccionarismo que puede calar en Europa muy fácilmente. Pero la actualidad se impone a cualquier estudio académico, y en los momentos en que revisamos estas páginas, sale adelante en España el borrador de la ley del aborto impulsada por Irene Montero desde el Ministerio de Igualdad. A modo de blindaje de derechos, la nueva ley que es una reforma de la que salió adelante en 2010, ha sido aprobada a mediados de mayo de 2022 por el Consejo de Ministros y Ministras e introduce interesantes novedades que Noemí López Trujillo recoge muy didácticamente en un artículo para *Newtral*. La periodista expone que el nuevo borrador propone la baja laboral a partir de la semana número 39, la cual «no se descontará del permiso de maternidad (o paternidad en el caso de hombres trans)», que desde el primer día será cubierta por la Seguridad Social, del mismo modo que las bajas por «aborto voluntario, terapéutico o espontáneo», que serán amparadas por la Seguridad Social a partir del segundo día (López Trujillo, 2022). Asimismo, como en los últimos diez años más de un 80% de las interrupciones voluntarias del embarazo que se han practicado en España han sido en clínicas privadas, pese a no ser expresamente lo que la ley recogía, el nuevo borrador limita esta práctica a los centros de sanidad pública, donde además será regulada de manera pormenorizada la objeción de conciencia. Y quizá

la novedad más llamativa ha sido la de la introducción de incapacidad temporal para «dismenorreas o reglas dolorosas cuando estas sean incapacitantes», que serán retribuidas por la Seguridad Social desde el primer día, siempre que sean consecuencia de una patología previa, como por ejemplo:

[...] endometriosis, miomas, enfermedad inflamatoria pélvica, adenomiosis, pólipos endometriales, ovarios poliquísticos o dificultad en la salida de la sangre menstrual de cualquier tipo, pudiendo implicar síntomas como dispareunia, infertilidad, o sangrados más abundantes. (López Trujillo, 2022)

Si bien de momento sabemos que el borrador de ley está siendo tramitado por vía de urgencia, aún ha de llegar a votación parlamentaria. Esperamos que estas últimas líneas de incertidumbre pronto se conviertan en el testigo de una época de transición hacia la consolidación de los derechos reproductivos en España.

6. La crítica al modelo ideal de maternidad

En este texto, Elvira Lindo desempeña el papel de retratista del mundo norteamericano. Bien es cierto que desde que se establece en Nueva York, sus columnas se tornan más informativas, sin llegar a perder el tono autobiográfico que caracterizó los *Tinto de verano*, y con ellas pretende mezclar y comparar la realidad norteamericana y española para encontrar puntos en común entre ambos pueblos (Angulo Egea, 2009). En este caso, en la columna «Negra, lesbiana y mala madre», publicada el 1 de junio de 2014 en *Don de gentes*, la comparación que realiza entre la identidad norteamericana y la española tiene que ver con el tratamiento desigual que recibe la mujer que posee cierto poder en el ámbito público en comparación con los hombres que desempeñan cargos similares. Para ello se centra en la figura de Chirlane McCray, que entre otras muchas características que la definen es esposa del alcalde de Nueva York, Bill de Blasio, sobre la cual se ha proyectado en los medios estadounidenses, así como entre la opinión pública, un tratamiento especial derivado del color de su piel, su sexualidad y su manera de entender la maternidad.

En primer lugar, Elvira Lindo inicia su artículo desde una actitud reflexiva. Su discurso iniciático se centra en una disertación sobre el trato que se le da a la mujer reconocida en el ámbito público. Para la escritora, ser una mujer reconocida es estar doblemente expuesta: «No es fácil ser mujer y estar a la vista de todo el mundo» (Lindo, 2014a). La escritora cree que las dificultades se acentúan cuando quien está en un puesto de poder es una mujer, ya que ella debe asumir las responsabilidades de su propia actividad profesional y además, en los casos en que el marido sea también un personaje público, las acciones del varón con quien comparte su vida. Cuando confluyen estas circunstancias, la mujer ha de estar preparada para asumir «la culpabilidad» (Lindo, 2014a) tanto de las acciones propias como de las ajenas. Lo explica así Elvira Lindo: «[...] la mujer en cuestión ha de estar preparada para tener la culpa. ¿La culpa de qué? De lo suyo y de lo ajeno» (Lindo, 2014a).

Quizá, una posible causa que explique este hecho tenga que ver con la idea extendida de que la mujer es quien lleva las riendas, tanto de la vida familiar como de las propias actividades del esposo, a la sombra. Elvira Lindo critica este estereotipo con rotundidad, pues si dotamos de veracidad al tópico se le estaría restando responsabilidad al marido de las acciones equivocadas que pueda acometer, ya que en este paradigma cultural culpabilizar a la mujer siempre es un buen argumento para, por un lado, resaltar la inocencia del varón y, por otro lado, demonizarla a ella. O dicho con otras palabras: «La mujer, en la

imaginaria popular, es la que maneja los hilos en la sombra. Eso permite al hombre mandar sin ser absolutamente responsable de lo que hace» (Lindo, 2014a).

Tomar conciencia de esta realidad sesgada le lleva a ver con otros ojos aquellos reportajes periodísticos en los que se aborda la figura de las esposas de los varones que ostentan puestos de poder, las llamadas «mujeres-de». Lindo recoge de estas lecturas las figuras de Elena Ochoa, esposa del arquitecto Norman Foster, o incluso de la esposa de Arias Cañete. Por un lado, el carácter de la primera representa un papel mayúsculo en el éxito del reconocido arquitecto. La figura de la segunda mujer, por otro lado, popularmente conocida por ser una mujer que lleva las riendas de su hogar, se emplea para restar importancia a los comportamientos machistas del político. Entonces, Lindo se pregunta qué importancia tienen estas mujeres para la opinión pública. Al parecer, la respuesta tiene que ver con un intento por parte de los medios de comunicación de humanizar la figura del hombre poderoso. Sin embargo, de manera subyacente se está cayendo en un tópico machista. Esto es, estas «mujeres-de» son vistas desde el exterior, lo cual las sitúa en el ámbito de lo privado, la esfera de las relaciones familiares, desde donde ejercen una influencia determinada en las actividades de sus esposos, bien para que estos alcancen el éxito, bien para justificar sus anomalías morales. Su influencia en el ámbito privado tiene que ver con las actividades que desarrollan tanto en el rol de esposa como en el de madre, es decir, el cuidado de los otros, pero no se les reconoce valía *per se* (Bernal Olarte, 2014, pp. 82-84).

Además, Lindo llega a otra conclusión: «Las mujeres siguen dándole un toque de color, alumbran los reportajes y permiten a los periódicos ofrecer ese toque de papel couché que los lectores serios sólo se conceden cuando van a la peluquería» (Lindo, 2014a). Con ello, la escritora critica que cuando los medios de comunicación sitúan a las mujeres en cabeza de portada se haga desde una perspectiva sensacionalista, propia de la prensa del corazón, que trate de desvelar la intimidad del hombre reconocido a través de la figura de la mujer, como si un reportaje *serio* no pudiera recoger las aportaciones de las mujeres a la cultura o a la política.

Entonces, Lindo da en un punto clave: demuestra que este tipo de reportajes no ocurren a la inversa, es decir, no existen informes que subrayen el papel servicial, abnegado y entregado a los cuidados de los esposos de mujeres reconocidas en el espacio político. En efecto, ese tipo de actividades en la cultura masculina pertenecen al sexo femenino, y los medios de comunicación no han roto estos esquemas culturales ofreciendo una imagen del hombre que no case con el modelo masculino por antonomasia. Esto hace pensar a la escritora que el hecho de que no se nombre al varón que comparte vida con las mujeres reconocidas no quiere decir que los medios y, en general, el conjunto de la sociedad hayan asumido que las mujeres son seres igual de autónomos que los varones, sino que en este caso no hay hombres que intervengan para justificar las buenas y las malas acciones de las mujeres, ya que el foco que se posa sobre sus errores solo las alumbró a ellas. Nombra a Rosa Díez, Susana Díaz, Ana Pastor o a la juez Ayala, mujeres reconocidas en el panorama político español sobre quienes ha caído el peso de las críticas sin que estas reboten a sus compañeros sentimentales. Recordemos, entonces, el caso de Arias Cañete, cuya esposa justifica y reduce sus niveles de machismo. Sobre ello ha escrito la investigadora Bernal Olarte (2014, p. 313), según la cual, si una mujer en la política lleva a cabo acciones positivas, se describirá su quehacer político aludiendo a su esencia femenina, entendida como el cuidado del otro, la subordinación y la ausencia de ambición. Sin embargo, si esta se equivoca, es corrupta, etc., también se justificará su actividad profesional a través de su naturaleza femenina, que la hace ser histérica y carente de toda lógica

racional. En definitiva, si un hombre se equivoca, los medios tienden a humanizarlo a través de la figura de su dócil esposa, resaltando la influencia que esta mujer puede tener sobre él, bien para halagarla, bien para demonizarla. Pero si es ella quien comete un error, la responsabilidad, la culpa recae íntegramente sobre ella. En palabras de Elvira Lindo:

Por lo demás, que yo sepa no se le ha hecho una semblanza al marido de Rosa Díez, ni al de Ana Pastor. Tampoco se insinúa que el carácter de la juez Ayala esté marcado por la personalidad de su marido. Más bien sería al contrario: pobre del hombre que aguante en la intimidad un talante tan implacable. (Lindo, 2014a)

Como ya hemos comentado, sus reflexiones tienen que ver con el caso de una mal llamada «mujer-de», Chirlane McCray, esposa de Bill de Blasio, que ostentó en 2013 el cargo de alcalde de Nueva York. En un primer momento, la prensa se amparó en el marco de la corrección política para subrayar su condición de mujer negra y bisexual como algo curioso, pretendiendo no caer en el sensacionalismo. Sin embargo, los medios parecían no haber quedado satisfechos con esa tolerancia enmascarada y proyectaron sus fusiles contra McCray cuando ésta en una entrevista concedida a la revista *New York* reflexionó sobre su papel como madre. Entonces todas las miradas se dirigieron hacia ella. Lindo cree, no obstante, que la atención que los medios prestaron al pasado de Chirlane encajaban en el fondo un halo de racismo y homofobia del que la sociedad estadounidense aún no ha conseguido desligarse y, sobre todo, critica que se enjuicie a una mujer por no cumplir con el tradicional papel de «buena madre», del que más adelante hablaremos.

El 6 de noviembre de 2013, la periodista María Ramírez, corresponsal en Nueva York del diario *El Mundo*, escribió sobre el ascenso del nuevo alcalde neoyorquino. De Blasio, uno de los políticos más afines a la izquierda en el Partido Demócrata, fue director de la campaña de Hillary Clinton al Senado, concejal y defensor del pueblo. Gracias al apoyo recibido por parte de los distintos sindicatos, alcanzó la alcaldía a principios del año 2014 con 49 puntos frente al rival republicano, un acontecimiento histórico para la política de Nueva York (Ramírez, 2013).

Meses después, los principales medios de comunicación centraron su atención en la esposa del nuevo alcalde, Chirlane McCray, la primera mujer negra en ostentar el cargo de Primera Dama de la ciudad de Nueva York. Su color de piel despertó el interés de la opinión pública neoyorquina, quizá como consecuencia de una arraigada historia de racismo en Estados Unidos. No obstante, los medios de comunicación supieron enmascararlo bajo el velo de lo políticamente correcto, aludiendo al interés que generaba que un matrimonio mixto gobernase la ciudad. Elvira Lindo se muestra escéptica y desconfía de ese intento de lavado de imagen que la sociedad neoyorquina pretende proyectar: «Esa diferencia en el tono de piel, que significa también una cultura en ocasiones muy diferenciada y unos desafíos desiguales en los años escolares (sobre todo para las niñas negras) acentuó el interés sobre la pareja y la familia que habían creado» (Lindo, 2014a).

Pero la curiosidad que despertaba la figura de McCray no solo se remitía a su lugar de procedencia, sino que los medios sacaron a la luz su pasado estudiantil, en el que se declaró abiertamente lesbiana e inició sus primeras andanzas en el activismo político. La sociedad norteamericana ha sido para la historia de los derechos de las mujeres un referente a nivel mundial, pero no debemos olvidar que sus principales ciudades han estado presididas durante muchos años por representantes políticos del bando republicano, donde el puritanismo y el conservadurismo han tenido una importancia sin parangón. Elvira Lindo recoge este hecho para, del mismo modo que criticaba los prejuicios racistas,

evidenciar la falsa tolerancia de los neoyorquinos que consideran un asunto de primer orden la vida sexual de una de sus representantes:

A su negritud se añadió el hecho de que Chirlane se había declarado abiertamente lesbiana en sus años estudiantiles. Lo hizo a través de una especie de manifiesto que publicó en una revista radical de los 80, cuando desembarcó en Nueva York para convertirse en una activista de las suyas, las mujeres negras. Las mujeres lesbianas negras. (Lindo, 2014a)

En mayo de 2013, cuando se conocía la candidatura de De Blasio a las elecciones municipales de Nueva York, la revista *Essence* dedicó una entrevista a la figura de McCray, cuyo titular reza: «Chirlane McCray: From Gay Trailblazer to Politician's Wife» (Villarosa, 2013). La periodista Linda Villarosa subrayó que en 1979 McCray se declaró abiertamente lesbiana y que 34 años más tarde se hallaba inmersa en un matrimonio tradicional. En relación con las críticas que Elvira Lindo pronuncia contra los reportajes sobre «mujeres-de», esta entrevista se inserta en el mismo marbete, donde la entrevistadora define a McCray como la estratega, confidente y socio político principal del candidato a la alcaldía de Nueva York. La brillante McCray ante el aluvión de preguntas relacionadas con sus preferencias sexuales, sobre el posible trauma que pudo provocar en su marido el descubrimiento de su pasado lésbico, responde con elegancia y demostró gozar de una mentalidad abierta, necesaria para la sociedad neoyorquina. Villarosa le pregunta: «Do you consider yourself bisexual?», a lo que McCray responde: «I am more than just a label» (Villarosa, 2013). El impacto fue tan sobredimensionado, que los principales medios conservadores españoles se hicieron eco de este matrimonio atípico. Eduardo Suárez, periodista de *El Mundo*, titulaba un artículo de febrero de 2014 como «El pasado lésbico de la Primera Dama de Nueva York».

Hasta entonces, la corrección política dio lo que se esperaba de ella, aunque Elvira Lindo tenga serias sospechas sobre esa supuesta tolerancia. Sin embargo, a raíz de una entrevista que concedió para la revista *New York*, en la que reflexiona sobre su papel como madre, las críticas se dispararon. Lindo advierte de ello así: «Pero como era de esperar, esa bendición que la familia De Blasio recibió en un principio estaba más relacionada con las obligadas normas de corrección verbal que con una verdadera tolerancia. Ahora han encontrado la manera de hincarle el diente» (Lindo, 2014a).

En esa entrevista, dirigida por Lisa Miller el 16 de mayo de 2014 para la revista *New York*, Chirlane confesó que la pérdida de independencia que conllevaba la crianza de su hija fue algo difícil para ella y por su situación laboral no pasaba todas las horas del día al cuidado de la niña. McCray trató de buscar el equilibrio entre el desarrollo profesional y la maternidad. Lo explica así en la entrevista:

McCray had always imagined a life with children, but as with so many women the reality of motherhood—the loss of independence, the relentlessness of the responsibility—was difficult. “I was 40 years old. I had a life. Especially with Chiara—will we feel guilt forever more? Of course, yes. But the truth is, I could not spend every day with her. I didn't want to do that. I looked for all kinds of reason not to do it. I love her. I have thousands of photos of her—every 1-month birthday, 2-month birthday. But I've been working since I was 14, and that part of me is me. It took a long time for me to get into 'I'm taking care of kids,' and what that means.” (Miller, 2014)

A partir de estas declaraciones, los principales medios estadounidenses tergiversaron las palabras de la Primera Dama y si bien no la criticaron por su color de piel o por su sexualidad, la puesta en tela de juicio de su práctica materna fue el punto de mira de todos los detractores del alcalde demócrata. Lindo hace alusión a esta entrevista y defiende

a McCray alejándose de aquellos titulares que aseguraban que en su balanza personal, su actividad profesional pesaba más que el amor hacia sus hijos: «Quienes no habían podido hacer comentarios hirientes sobre el hecho de que esta primera dama fuera negra, hubiera aceptado su bisexualidad y se definiera como una activista social, han encontrado la manera de faltarle el respeto categorizándola como una madre negligente» (Lindo, 2014a).

Entonces, Elvira Lindo reflexiona sobre las teorizaciones acerca de la figura de la buena y la mala madre. La escritora se siente señalada cuando una mujer que decide compaginar su vida profesional y maternal es tachada de negligente. Una prueba de ello es la manera en que Lindo, tras la publicación de su novela *Lo que me queda por vivir* (2010), fue interrogada en numerosas ocasiones sobre si el modelo de madre que ella retrataba en la obra se correspondía a ella misma. Lo expresa así: «Cuando leí las palabras de McCray sentí que hablaba por mí. Coincido con ella en el amor por mi trabajo y en mi condición de madre imperfecta» (Lindo, 2014a).

En *La mística de la feminidad*, Betty Friedan advirtió que entre los *problemas que no tienen nombre* la maternidad encuentra un lugar singular. Explica la escritora que aquellas mujeres que mostraban una ambición más explícita hacia su interés por el conocimiento y al desarrollo profesional, no encajaban en el ideal de esposa y madre. Por ello, emite una crítica mordaz hacia los fijados roles de género, que serán entonces los que limitan las aspiraciones de las mujeres (Giallorenzi, 2017, p. 91). De este modo, si la mujer no se ajustaba a las normas sociales dictaminadas para ellas, como es el caso de la entrega absoluta a la maternidad, pasaban a ser categorizadas como malas madres. Elvira Lindo en este texto es especialmente crítica con ese ideal de maternidad con el que personalmente no se siente identificada. A la escritora le irrita profundamente el poso machista afianzado en lo más hondo de la mentalidad colectiva y, sobre todo, le sorprende que, en países como Estados Unidos, un referente mundial en la lucha feminista –solo hay que pensar en figuras como Betty Friedan, Kate Millet, Sulamith Firestone o Adrienne Rich con su celeberrimo *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1986)–, todas las reivindicaciones y todas las teorizaciones sobre la deconstrucción del modelo de maternidad ideal no hayan conseguido desintegrar el binomio buena/mala madre: «Pero lo irritante es que esa idea de que una madre que no entrega su existencia a la maternidad no debería tener hijos está cundiendo en esta parte del mundo (incluyo Europa) que fue pionera de la emancipación femenina» (Lindo, 2014a).

Finalmente, Lindo concluye su texto reivindicando el papel de la «madre negligente», es decir, aquella que rompe esquemas establecidos por el poder masculino, que se entrega a la maternidad sin descuidar su desarrollo profesional. Lanza, en definitiva, un alegato hacia aquellas mujeres que desde este prisma reduccionista hayan sentido culpabilidad por querer tanto a sus hijos como a su vocación y las empodera, porque son ellas quienes tienen el poder de cambiar el mundo: «Me remito al lema que hace unos días leí en el Museo de los Derechos Civiles en Memphis: “Las mujeres que se portan bien rara vez pasan a la historia”. Pues eso» (Lindo, 2014a).

7. La recompensa de la maternidad

Esta vez en *Don de gentes*, Elvira Lindo publica la columna «La maternidad, años más tarde» el 3 de octubre de 2015, donde lleva a cabo un intento por desmitificar los primeros años de la maternidad. Para ello, en primer lugar parte de una reflexión sobre el modelo de familia en el que los lazos biológicos no intervienen, tomando como materia

prima, una vez más, su propia experiencia. Más tarde reelabora el discurso mediante el cual se mitifica la crianza de una criatura para, a continuación, derribar esa idealización a propósito de la reseña del artículo «Hijos» de la escritora Purificació Mascarell, que versa sobre el mismo asunto y, por último, Elvira Lindo diserta sobre cuál es la verdadera recompensa de la maternidad, es decir, su particular punto de vista sobre la maternidad, que se obtiene cuando los hijos son ya adultos, y el trato entre ellos y los padres pasa a ser igualitario.

Como decíamos, Lindo inicia el texto reflexionando sobre la maternidad a propósito de la celebración del día de San Miguel, el 29 de septiembre, pues es esta la onomástica de su hijo biológico. La escritora reconoce no tener buena memoria para santos y cumpleaños. Sin embargo, sí guarda el recuerdo de esta fecha, y asegura que no se debe a un supuesto instinto maternal, sino porque el padrastro de Miguel y esposo de Lindo, Antonio Muñoz Molina descuelga el teléfono todos los años para felicitarle, ya que, además, ese día coincide con el patrón de Úbeda, la localidad natal del escritor. Desde el principio, Elvira Lindo detalla mediante un empleo preciso del léxico cuál es la relación familiar entre Miguel y Muñoz Molina que puede verse reflejada en palabras como «padrastro» e «hijastro» (Lindo, 2015). No obstante, con este ejemplo algo anecdótico, Lindo quiere evidenciar cómo aquellas paternidades y maternidades en las que «no intervienen los lazos biológicos» (Lindo, 2015) pueden ser tan satisfactorias como en las que sí los hay. Lo explica así: «Cuando las relaciones con los hijos adultos son buenas, se podrían definir a la manera en que lo hizo Montaigne y que tanto le gusta a Muñoz Molina: “Una amistad verdaderamente paternal”» (Lindo, 2015).

Y es que la escritora se siente reacia a defender la pureza de las relaciones familiares en las que el vínculo sanguíneo sea el principal nexo de unión y afecto, ya que los cuidados en la crianza de unos hijos conlleva una mayor demostración de amor paternal que el hecho de haberlos gestado y dado a luz: «La sangre sigue pesando más de lo que debería, pero yo me resisto a que me seduzca su influjo: son míos los hijos a los que no partí pero a los que tuve que educar, alimentar y querer desde que eran muy chicos» (Lindo, 2015).

Entonces, Elvira Lindo articula una defensa de este tipo de modelo de familia que tan invisibilizado está en el discurso público. Los hijos de estos matrimonios tienen tanto «segundas madres» como «segundos padres» (Lindo, 2015) que los cuidan tanto como podrían hacerlo los biológicos. Critica, por tanto, la importancia que se le otorga a los vínculos de sangre y ensalza la labor de estos segundos padres, pues, además, tienen que ganarse la confianza de las criaturas de sus parejas, pero cuando lo consiguen se convierte en una «conquista [que] hace más valiosa la relación futura» (Lindo, 2015).

En su caso, esta conquista sería alcanzada y el matrimonio Lindo-Muñoz Molina cuenta con cuatro hijos: uno de ella y otros tres de él. Por último, para cerrar esta parte, se muestra escéptica también con las relaciones de competencia que se establecen entre padres divorciados, algo que, advierte, nace del propio rencor: «Al principio, esta segunda realidad al margen de la que una controla se hacía dura, nadie está a salvo de la mezquindad de la competencia afectiva, pero de la experiencia se aprende. Hay gente que se instala en el rencor hasta la muerte e infecta de rencor a los hijos y a los nietos. Vidas feas y estériles» (Lindo, 2015).

A continuación, la escritora enlaza esta narración con una crítica hacia el ensalzamiento que se hace de los primeros años de maternidad. En principio, Elvira Lindo cree que este hecho puede responder a una estrategia para fomentar la natalidad en un país

que experimenta un descenso significativo. Pero, realmente, cree que esa escasez de mujeres que deciden ser madres no tiene tanto que ver con la libre elección de ellas, sino con los efectos de un ambiente hostil para ello. No lo favorecen las ayudas estatales, ni la precariedad del empleo y, ni mucho menos, la conciliación laboral. Lo explica así la escritora:

Se habla mucho de los primeros años de la maternidad en estos tiempos. Es lógico en una época en la que todo parece conjurarse para que una mujer no encuentre el momento de tener descendencia. La ridícula ayuda estatal, los empleos precarios, las familias empequeñecidas, la falta de conciliación laboral, los irritantes horarios españoles. Eso unido a esta nueva tendencia que exige a las madres la renuncia por unos años a otras vocaciones. (Lindo, 2015)

Es interesante cómo Lindo hace un especial hincapié sobre este último hecho. Es larga la tradición en la que las mujeres, pese a haberse incorporado al mercado laboral, han tenido que asumir la costumbre según la cual debían renunciar a sus aspiraciones profesionales en pos de centrar todos sus esfuerzos en la crianza de los hijos. Pese a haber sido este fenómeno uno de los principales caldos de cultivo de los feminismos, nos encontramos ante un discurso novedoso al que hace referencia Alicia Puelo en *Filosofía, género y pensamiento* (2000) que denomina «moral del vientre», una acción llevada a cabo por algunos feminismos posmodernos que persiguen alcanzar una revalorización de la maternidad sin importarles asumir el riesgo de hacer que las mujeres regresen al ideal *mujer-madre-naturaleza* (Burgaleta Pérez, 2011, p. 65).

A propósito de esto, Elvira Lindo observa que se está gestando en los últimos tiempos un propósito por mitificar la maternidad que podría traer consigo, como apuntaba Puelo (2000) un retorno a un estadio esencialista para las madres. Por ello, a partir de la lectura de la columna «Hijos» de Purificación Macarell (2015), Lindo dirige su discurso hacia una desmitificación que podríamos enlazar con algunas posturas feministas contrarias al ensalzamiento de la maternidad, defensoras de la libre expresión de los aspectos negativos de la misma, unos sentimientos que también deben ser legitimados (Pérez Bravo, 2015, pp. 9-10).

Publicada el 21 de septiembre de 2015 en el medio *El Estado Mental*, Mascarell se define como una mujer sin expectativas de ser madre, algo que le ha permitido disfrutar del ocio y desarrollar su carrera profesional. Su elección responde a una cuestión de «espacio vital» que le hace sentirse lejana a esas mujeres de su generación que sí desean ser madres y centran sus conversaciones en temas relacionados con el cuidado de los hijos. Elabora, además, una teoría sobre el comportamiento de quienes tienen hijos, agazapados, grises y despreocupados de su carrera profesional. Al mismo tiempo, describe a quienes deciden no tenerlos como personas que se convierten en psicóticas, ególatras y excéntricas. Finalmente, sentencia que quienes tienen hijos lo hacen realmente porque llegan a un momento de monotonía en sus vidas que han de llenar con algo que les absorba por completo.

Pudiera parecer que, al describir el lado más negativo de cada elección, Mascarell estuviera adoptando una postura neutral. Sin embargo, la forma en que se refiere a la maternidad y las consecuencias que acarrear en las mujeres convierte su discurso en heredero de los postulados en torno a la maternidad defendidos por el feminismo de la igualdad.

En una línea similar de neutralidad está Lindo, que no duda en reconocer que parte de lo que Mascarell cuenta es cierto: «Así es, en muchos casos, así es durante algunos años, así fue incluido para las que comenzamos a trabajar a los pocos días de nacer nuestros hijos». Y continúa: «Contra lo que se dice, los momentos primeros de la maternidad

no son idílicos: una criatura es una bomba que cae en una casa y que jamás sabemos los efectos colaterales que va a provocar» (Lindo, 2015). Describe, entonces, la realidad vivida por ella durante esos años como un periodo en el que las conversaciones se centraban en los cuidados, donde muchas mujeres tienen que renunciar a la ambición laboral, en el que las aficiones son desatendidas y la sensualidad desaparece: «Existe ese tiempo en el que las madres tenemos la mente colonizada y nos falta sueño y sensualidad y nos sobra cansancio» (Lindo, 2015).

Sin embargo, el hecho de desmitificar esos idílicos primeros años de maternidad no significa una demonización de la maternidad. Por supuesto, no la encumbra tampoco, sino que su discurso es particular porque oscila entre valoraciones teóricas y políticas llevadas a cabo por los feminismos de la igualdad y la diferencia, pero no se inserta en ninguno de estos marbetes.

La aportación de Lindo se resume en los puntos que hemos comentado, entre ellos la defensa de la maternidad como una elección libre por parte de la mujer y no como algo impuesto, tal y como postuló Adrienne Rich. Sobre todo, criticará las condiciones sociales y económicas que dificultan que aquellas mujeres que desean ser madres puedan llevarlo a cabo.

Podemos destacar su última reflexión como una de las visiones más novedosas y vanguardistas que se han pronunciado sobre la maternidad. Lindo ensalza a un periodo poco descrito, aquel en el que los hijos son adultos, un momento liberador para los padres a la par que enriquecedor en el que se establece un saludable trato de igual a igual entre padres e hijos:

Pasa esa infancia primera en la que una criatura es una continuación del propio yo. Pasa la adolescencia y su doloroso desapego. De pronto, la extrañeza e la edad adulta, y con ella un período poco descrito, del que casi nada se cuenta: el mágico momento en que percibes que tienes que conversar con los hijos ya de igual a igual, sin atribuirte a ti misma mayor sabiduría. Un capítulo liberador de la vida en el que la razón no está por sistema de tu parte. (Lindo, 2015)

Los hijos que tantas horas de sueño restaron, que tantas limitaciones impusieron involuntariamente a los padres «son los que ahora te proporcionan ratos de apasionada charla» (Lindo, 2015). En definitiva, Lindo aboga por una experiencia libre de la maternidad cuyo mayor tesoro está en los años posteriores, en la maternidad años después: «Pero luego viene la recompensa, casi tan secreta como poco expresada. Sólo quien la prueba puede apreciar su valor: la maternidad o la paternidad, años más tarde» (Lindo, 2015).

8. Una defensa a la maternidad negligente

El 30 de septiembre de 2016, Elvira Lindo dirigió su discurso periodístico hacia un alegato a favor de un modelo de maternidad al que denomina *maternidad negligente* con el fin de derribar estigmas y deconstruir el misógino ideal de la buena madre alimentado por la cultura patriarcal. Lo lleva a cabo en la columna «Me vais a quitar del mundo», publicada en *Don de gentes*. Podríamos destacar, principalmente, cuatro partes en el texto. En la primera, Lindo nos desvela la motivación por la que ha escrito este artículo; ésta es, la lectura del ensayo sobre la maternidad de Orna Donath, del que escribirá una crítica en la segunda parte del texto. A continuación, pasará a hablar del modelo de madre negli-

gente y su reflejo en la literatura para, finalmente, romper una lanza a favor de la existencia de esta manera de concebir la maternidad, un fenómeno que debería ser contemplado tanto con sus luces como con sus sombras.

Elvira Lindo inicia el artículo con una recopilación de una fraseología que, generalmente, todos hemos escuchado en la infancia en boca de nuestras madres, unas frases que se han quedado impregnadas en la memoria. Lindo recoge un total de doce, quizá las más vigentes en el inconsciente colectivo:

“Me voy a poner delante del primer camión que pase”, “ya me echaréis de menos cuando falte”, “vosotros no sois normales”, “te voy a devolver a los gitanos que te dejaron en la puerta”, “y si tus amigas se tiran por un puente ¿tú también te tiras?”, “un día yo me largo y no me volvéis a ver el pelo”, “un día me subo a una peña y me tiro”, “te voy a acogotar”, “os voy a meter a todos en un internado”, “eres más tonto y no naces”, “me vais a quitar del mundo”, “me vais a enterrar”. (Lindo, 2016)

La escritora sitúa estas frases en un contexto y, sobre todo, les proporciona una justificación que explique por qué las madres llegan a repetirlas generación tras generación. Básicamente, estas sentencias son fruto del hartazgo y la desesperación en momentos en los que las mujeres se sienten prisioneras de su condición de madres: «[...] esos momentos desesperados que culminaban en una declaración brutal de hartazgo, aburridas como estaban de una condición de la que no podían escapar» (Lindo, 2016c).

Pero, realmente, ¿por qué ha decidido Elvira Lindo plasmar en su columna estas voces? La motivación surgió durante la lectura de un ensayo de la profesora de Sociología israelí Orna Donath, que versa sobre los mitos de la maternidad y, en concreto, de un modelo de madre silenciado, el de las arrepentidas, titulado *#Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias* (2016).

Lindo reconoce haber empezado esta lectura con cierta «aprensión» (Lindo, 2016c), quizá por temor a verse reflejada en algunos de los retratos que Donath ofrece en la obra y que acabaran por confirmar la sospecha de la inexistencia de su instinto maternal. Sin embargo, no centraremos nuestro análisis en especulaciones. Elvira Lindo escucha atentamente las voces de las veinticinco madres, diferentes entre sí, que comparten el sentimiento de amar a sus hijos pero, a su vez, detestar todo lo que tenga que ver con las obligaciones de la maternidad.

Orna Donath (1976) es profesora de Sociología en la Universidad Ben Guirón del Néguev, en Israel. Sus principales líneas de investigación se han centrado en las experiencias sociales que se depositan sobre las mujeres, tanto las que deciden ser madres como las que no (Palomar Vereá, 2018-2019, p. 110). En su ensayo ofrece una expresión de la maternidad a lo largo de la vida de diversas mujeres que cuentan con hijos adultos. Se compone de seis capítulos y una conclusión. Titulados, respectivamente «Caminos a la maternidad: lo que dicta la sociedad frente a la experiencia de las mujeres»; «Las exigencias de la maternidad: aspecto, conducta y sentimientos que deberían tener las madres»; «Madres arrepentidas: si pudiera no ser madre de nadie»; «Experiencias de la maternidad y prácticas de arrepentimiento: vivir con un sentimiento ilícito»; «¿Quién eres, mamá? Que callen o hablen las madres arrepentidas»; «Madres-sujetos: investigar el estado de las madres por medio del arrepentimiento» (Donath, 2016).

En el primer capítulo, la autora deconstruye los mitos sociales que obligan a las mujeres a ser madres basándose en sus rasgos biológicos, así como el mito de la libre elección, que según Donath responde a una falacia que ha sido construida «con la modernidad, el capitalismo y las políticas neoliberales» (Medina-Vicent, 2017, p. 621). En el segundo capítulo parte de la concepción de la maternidad como un constructo social, una

etiqueta con la que define también la crianza de los hijos, de tal modo que cuando una madre no actúa según los estándares morales que se esperan de ella será calificada de *mala madre*, es decir, emite una crítica hacia el modelo de maternidad hegemónica que establece la dicotomía entre la buena y la mala madre, que funciona como una herramienta para hacer que las mujeres actúen según la norma y, por supuesto, como un mecanismo de control social. En el tercer capítulo derriba el tabú que pesa sobre el arrepentimiento de las madres. En el cuarto, da luz a aquellos sentimientos de incompreensión ajenos que emanan de la expresión de dicho arrepentimiento por parte de las madres. Se detiene, además, en puntualizar que ese sentimiento no viene dado de una experiencia familiar traumática, sino de haber llegado a la conclusión de que la maternidad fue un error porque con ella perdieron parte de su identidad. Así, la maternidad, lejos de la mitificación con la que se la ha vestido, puede ser también una experiencia traumática. Deconstruye, pues, el supuesto sentimiento de plenitud que la mujer alcanza con la maternidad. En la quinta parte, Donath visibiliza el desmoronamiento del mito maternal como consecuencia del surgimiento de testimonios de mujeres que aseguran abiertamente no haber querido ser madres aun corriendo el riesgo de ser socialmente estigmatizadas. Finalmente, el sexto capítulo se centra en un intento por legitimar el sentimiento de arrepentimiento como una experiencia más que forma parte de la maternidad y se muestra escéptica con los argumentos que giran en torno a una desaparición del arrepentimiento si se alcanza una estabilidad económica, social y personal. La maternidad es, en suma, una experiencia con luces y sombras (Medina-Vicent, 2017, pp. 611-622 y Pérez-de la Merced, 2016, pp. 381-386).

Elvira Lindo quiso comprobar si esto que Donath cuenta en el ensayo es realmente una experiencia compartida no solo por una minoría de madres. Así, lleva a cabo un estudio de campo basado en entrevistar a gente de su entorno, de cuyas conversaciones extrajo las frases citadas al inicio. Finalmente, concluyó que ese sentimiento materno de arrepentimiento, frustración y hartazgo es más frecuente de lo que se suele pensar. Nos cuenta que era recurrente, en especial, entre aquellas mujeres de la generación de su madre, quienes al haber asumido un modelo de madre abnegada vertían su frustración sobre los hijos en aquellos momentos en que les sobrepasaba la maternidad:

Las frases más tremendas provenían de las mujeres de la generación de la mía, que desahogaban su ira sin importarles si eso hacía mella en nuestra sensibilidad. [...] Va a resultar que la ultra expresividad mediterránea les servía a ellas de desahogo y nosotros, niños de una generación más curtida que la actual, lo hemos incorporado al álbum de recuerdos. (Lindo, 2016)

Nos detendremos, pues, en dos puntos a partir de esta última cita. En primer lugar, nos acercaremos a comprender el porqué del sentimiento de frustración de muchas mujeres de la generación de la madre de la escritora. Como explica la bibliografía especializada, el régimen de Franco asentó el modelo de mujer española como aquella que cumplía con los requisitos de las virtudes femeninas, es decir, la abnegación, la sumisión, el sacrificio, el pudor, la obediencia, la compasión y la docilidad, que serían necesarias al mismo tiempo para alcanzar el destino de la maternidad. El modelo de feminidad establecía un estereotipo de mujer católica y defensora de su misión familiar. Así, se difundió el discurso de la domesticidad de la mujer, que partía de las diferencias esencialistas entre lo masculino y lo femenino, unos binomios antagónicos creados para que los sexos se completaran y se contrapesaran y así alcanzar la perfección y la estabilidad, aunque esa complementariedad no garantizase la igualdad. De este modo, las virtudes femeninas seguían manteniendo a las mujeres en situaciones de vulnerabilidad y dependencia. En definitiva,

el régimen franquista situaba a las mujeres en el mundo doméstico para que precisasen de la protección, la dependencia y la autoridad masculina para que, así, cumplan con su fin último: crear y cuidar una familia. En este contexto se integró perfectamente el estereotipo del *ángel del hogar*, que atesoraba todas las virtudes femeninas y ensalzaba la dedicación exclusiva a la familia, por lo que la formación de las niñas durante los años de la dictadura estuvo siempre orientada en convertirlas en perfectas madres y esposas (Arce Pinedo, 2005, pp. 248-252). Esta puntualización quizá nos ayude a entender cuáles eran las condiciones sociales y culturales en las que se enmarcaba el papel de madre de estas mujeres, lo cual no es de extrañar que tanta norma y restricción derivase en una canalización de la ira.

En segundo lugar, en la última cita comentada, encontramos cómo Elvira Lindo llega a comparar dos generaciones bien distintas: la suya cuando era niña y la infancia de ahora, ya que en los tiempos que corren, donde el bienestar psicológico de los hijos se ha convertido en una suerte de tesoro que custodiar, y donde la sobreprotección de los hijos está a la orden del día, si una madre pronuncia públicamente estas frases sería tildada de mala madre. Sin embargo, Elvira Lindo defiende que este comportamiento materno no generó ningún trauma en los niños de su generación y pasados los años lo recuerdan con ternura.

A continuación, Elvira Lindo se centra en reseñar brevemente el ensayo de Donath, al que define como «más penetrante de lo que imaginaba» (Lindo, 2016) por hablar de la existencia de madres que «tuvieron hijos porque era lo que tocaba» (Lindo, 2016); es decir, mujeres que tuvieron que seguir el mandato social aunque en realidad no sintieran el supuesto instinto maternal. A Elvira Lindo, en cambio, le hubiera gustado que la autora ahondara en un análisis de la maternidad guiado por la experiencia judía, lo cual hubiese ayudado a entender al lector occidental el culto a la maternidad de profundas raíces sociopolíticas existente en Israel, según el cual las madres han de tener al menos tres hijos para que las filas de combate contra Palestina no escaseen en número, y también hubiese agradecido una referencia al papel que tuvo la maternidad tras el holocausto con el fin de compensar las pérdidas del exterminio. Esto, asegura Lindo, «explicaría la presión sociopolítica que ha caído sobre los hombros de las israelíes» (Lindo, 2016).

El arrepentimiento de la maternidad, pese al tabú en el que se ha convertido, es una experiencia que ha sido recogida en la literatura universal desde el siglo XIX. Cuenta Lindo que hemos podido asistir al hartazgo de unas madres que han tenido que obedecer al dictado social y no a sus propios deseos en novelas como *Madame Bovary* de Flaubert, donde Emma, la protagonista, abandona a su hija y «antepone sus delirios románticos a la crianza de su hija» (Lindo, 2016). También ha sido recogido en la literatura canadiense contemporánea de la mano de célebres escritoras como Alice Munro, en cuyos cuentos las madres dejaron de representar un ente genérico cargado de connotaciones y pasaron a ser individuos con una vida propia e interesante, unos retratos paródicos que permiten al lector aproximarse a los símbolos y arquetipos de la cultura dominante (Carrera Suárez y Suárez Lafuente, 1989, p. 38 y Gilabert-Maceda, 1993, p. 194).

En capítulos anteriores vimos la influencia de Alice Munro, cuyas madres de sus cuentos son para la escritora madrileña mujeres obsesionadas, «madres negligentes, que pierden la cabeza y corren de pronto tras los pasos de un hombre olvidándose por unas horas de los hijos» (Lindo, 2016). Y, por supuesto, hace referencia a la novela *Las horas* de Michael Cunningham, en la que se ha ofrecido fielmente la experiencia de los hijos que perciben la frustración materna. Cunningham publicó su novela en 1998 a la que tituló

tal y como Virginia Woolf pensó en un primer momento en nombrar a *La señora Dalloway*. *Las horas* ha sido definida por la crítica como un «entramado de juego intertextual entre Cunningham, la novela de la escritora y la propia vida personal de Virginia Woolf» (Medina Rodríguez, 2019, p. 90). La historia es, en suma, un homenaje a Woolf, que toma como referencia *La señora Dalloway* y la intercala con referencias biográficas de la escritora. Concentra la narración en un día, como hizo la escritora británica, y cuenta la vida de tres mujeres: Virginia Woolf en el verano de 1923, cuando empezó a escribir la novela; Laura Brown, una ama de casa de los Ángeles que lee dicha obra en 1949 y Clarissa Vaughan, la personificación de Clarissa Dalloway en el año 1998 –cuando Cunningham escribe *Las horas*–. De estos tres personajes, Laura se siente sobrepasada por la maternidad y acaba abandonando a su hijo, que veremos en la narración de 1998 como el amigo de Clarissa, Richard, a quien quiere celebrarle una fiesta pero que acabará suicidándose. Con esa huida de Brown, Cunningham otorga una opción más para las madres frustradas y arrepentidas, pues «ante la muerte y la frivolidad Cunningham propone la evasión» (Medina Rodríguez, 2019, p. 91). Un relato que Lindo dota de gran valía porque gracias a él «percibimos a través de los ojos del niño el desgarramiento de una madre que no puede hacer frente a su maternidad» (Lindo, 2016).

La crítica literaria ha elogiado el ensayo de Donath y lo ha calificado de transgresor. En una reseña de *Investigaciones Feministas*, María Medina-Vicent (2017, p. 621) asegura que «Orna Donath rompe de lleno con el tabú social del arrepentimiento que sienten algunas mujeres durante el proceso de maternidad». Elvira Lindo, en cambio, cree que no ha supuesto una ruptura de tabú, ya que es una realidad que todo el mundo conoce pero no se le ha querido dar la suficiente importancia. Quizá si se observase detenidamente a las mujeres sin atisbo de prejuicios de género, esta realidad sería legitimada: «Yo opino que cualquier persona perspicaz detectará en algunas mujeres la incomodidad que les provoca su papel. Los primero que olfatean esa rareza son los hijos que aun así las aman, como también las madres carentes de vocación los aman a ellos» (Lindo, 2016).

Finalmente, Elvira Lindo centra el colofón de su columna en legitimar el sentimiento de arrepentimiento materno, en liberarlas del estigma de la «mala madre» en esta época, en la que se ha convertido la maternidad en una suerte de religión que todas las madres han de practicar según un mandato para evitar ser estigmatizadas: «Vivimos en una época en la que ha surgido un talibanismo maternal que tiende a calificar de malas madres a las que no desean asumir la maternidad como una religión» (Lindo, 2016). De este modo, apuesta por una resignificación del estereotipo, sustituye el adjetivo «mala» por «negligente» y así las salva del estigma y derriba el mito del instinto maternal, ya que este es un claro ejemplo de opresión y aislamiento de la mujer en los confines de la función reproductiva (Saletti Cuesta, 2008, p. 174). La legitimación de este modelo de mujer, defiende Lindo, será incluso beneficioso para los hijos, que «acabarán sintiéndose más libres creciendo en manos de una madre algo negligente que de una asfixiante» (Lindo, 2016).

Con todo, Lindo cree que afortunadamente la institución maternal está quedando obsoleta en España y la idea de que ser madre completa a la mujer está siendo desterrada. Sin embargo, en el panorama español, como ya ha apuntado en anteriores columnas, el principal problema al que se enfrenta la maternidad no es, precisamente, el arraigo de la institución maternal, sino que quienes optan por una maternidad libre, una maternidad como experiencia, no encuentran los medios necesarios para llevarla a cabo. Y nadie sabe si una mujer que desee dar a luz a una criatura experimentará en algún momento de su vida el arrepentimiento y la frustración. Todo dependerá de las circunstancias sociales, económicas y personales de cada una, pero partiendo de una deconstrucción del mito de

la buena madre y contemplando esta experiencia como un camino de luces y sombras, Elvira Lindo augura un futuro más igualitario, en el que reconocer que la maternidad puede llegar a sobrepasar no convierte a una mujer en una mala madre, pues como ella diría: «Ella nos amaba pero a veces quería huir; ella soñaba en ocasiones con otra vida de la que nosotros no formábamos parte» (Lindo, 2016).

9. El tema literario de la maternidad

La columna «Ellas lo contaron mejor» la publicó Elvira Lindo en *Don de gentes* el 4 de febrero de 2017 en el que hace una crítica a los relatos autobiográficos de las maternidades frustradas. El texto se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas aborda una reflexión sobre el auge que han experimentado en el panorama literario las denominadas *escrituras del yo* y el supuesto descenso de la ficción, en especial aquellas obras que tienen que ver con experiencias femeninas como la maternidad.

Lindo inicia el artículo reflexionando sobre la legitimidad del sentimiento de pudor en la psicología del escritor. Ella se reconoce como una persona pudorosa tanto a nivel profesional como personal. Por ello, el carácter de una novela no define necesariamente el carácter del autor porque durante el proceso creativo éste entra en un estado de enajenación en el que se borran las fronteras entre la realidad y la imaginación. Los escritores pasan a habitar en un espacio paralelo en el que recuperan su propia experiencia vital como materia prima para narrar sus historias. Lo explica así ella misma: «Al fin y al cabo, por muy desvergonzada que sea una novela, quien la escribe está inmerso en un mundo paralelo que borra los lazos de conexión con la realidad» (Lindo, 2017b).

Elvira Lindo confiesa haber tenido esta conversación con su psicólogo: «Charlaba esta semana con un psicólogo sobre el pudor. Es un asunto que me interesa mucho, más en los últimos tiempos, no solo como escritora sino como persona pudorosa que soy» (Lindo, 2017b). Elvira Lindo no ha mostrado nunca ningún tabú ni pudor sobre la necesidad de recurrir a la ayuda de los psicólogos para canalizar sus problemas de ansiedad. De hecho, durante el mes de octubre en Europa se llevó a cabo una serie de actividades que buscaban crear conciencia sobre la depresión y otros trastornos psicológicos. El 6 de noviembre de 2019, el canal de YouTube *Librotea El País* bajo la organización de Librotea y Janssen presentó el segundo capítulo de una serie de Diálogos sobre Cultura y Ciencia de la Depresión. En una de las entrevistas que se publicaron en este medio Elvira Lindo charlaba con el psicólogo Miquel Roca sobre la ansiedad y la depresión. No es un asunto baladí, pues es cierto que al menos en España existe un tabú muy grande en lo que a visibilización de las enfermedades mentales se refiere. Por ello, Elvira Lindo ayuda a arrojar luz sobre esta cuestión y contribuye al derribo de los prejuicios al ser una persona de una gran proyección pública que no muestra inconveniente en hablar abiertamente sobre ello. En dicho diálogo, Elvira Lindo cuenta a Miquel Roca cómo ella ha vivido en primera persona el tabú que se cierne sobre la libre expresión de las enfermedades mentales:

Me encanta hablar con psiquiatras. Me siento arropada de todas las dudas que tengo sobre mi propia mente. Yo he escrito sobre mis problemas, mi ansiedad, en varios libros. El primero en el que incluí esto fue un libro de lugares que visitaba en Nueva York. Empezaba con la visita de un psiquiatra con el que al final hice mucha amistad. Y cuando volví a España y tuve que promocionar el libro me preguntaban con curiosidad si no había sentido pudor al decir que había ido al psiquiatra y eso me hizo reflexionar y pensar: «¿es que he contado algo que no se tiene que contar?». [...] Para mí ha sido de gran ayuda y lo

he hecho muchas veces en momentos de mi vida en los que no me he sentido bien. Lo primero que he hecho ha sido acudir a un médico. [...] Yo no creo que sea falta de pudor, sino hablar de algo que está con nosotros de una forma natural. (Lindo y Roca, 2019)

Volviendo al tema central de esta primera sección, la reflexión sobre el creciente interés por las narraciones autobiográficas, Elvira Lindo piensa que la expresión de la experiencia individual ha adquirido actualmente una importancia mayúscula que pudiera estar desterrando a la ficción. Es cierto que en el paso del siglo XX al XXI se acrecentó este miedo a la desaparición de la novela y la incertidumbre sobre el futuro estético de la literatura. Sin embargo, el género novelesco no ha desaparecido aún y «de cada crisis ha salido renovado y más decidido a sobrevivir» (Kalenik Ramsak, 2013, p. 113). Es importante resaltar también la relevancia que ha conseguido tanto a nivel editorial como a nivel particular del lector el género de la autobiografía desde que a finales del siglo XVIII, Friedrich Schlegel diera nombre por primera vez a este género literario (Caseda Teresa, 2012). Por su parte, Romera Castillo (2006, pp. 19-37) señala que el auge de la autobiografía en España se inaugura a partir del año 1975, tras la caída de la dictadura franquista, motivado tanto por los propios autores como por el interés académico que suscitaba. Esta eclosión tuvo su porqué, y no es otro que la recién estrenada libertad de expresión, la revalorización de la memoria individual y colectiva, el interés creciente por parte de las editoriales y el sutil desencanto de la ficción.

Elvira Lindo se centra, en particular, en aquellas narraciones en primera persona que son contadas a partir de la experiencia femenina y, en especial, las que tienen que ver con el fenómeno de la maternidad. Esta temática, sin embargo, es reciente, pues la autobiografía ha sido un género tradicionalmente androcéntrico. Pero como la escritura autobiográfica posibilita la transformación de lo privado en un asunto de interés público, numerosas autoras, de entre las cuales las exiliadas republicanas fueron quienes aportaron una mayor producción del género, han usado este género masculinizado para expresar sus deseos, sus intentos de transgredir el orden establecido para así demostrar que ellas también pueden poseer notoriedad literaria y cultural (Ocaña Arias, 2010, p. 66). La investigadora Bettina Pacheco en «La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias» (2004) establece cuáles son *grosso modo* las temáticas principales en las que las escritoras inciden en el relato de sus experiencias a partir del estudio de una serie de textos de escritoras de finales del siglo XX como Ana María Matute o Soledad Puértolas. Éstas son la evocación de la infancia y la adolescencia; la discriminación hacia la mujer; la evocación de los padres, en especial el recelo hacia la madre por su actitud de sumisión y pasividad, lo cual no les impide sentirse parte de una genealogía femenina; el despertar de la sexualidad, aunque cohibidas por el pudor o las relaciones amorosas, entre otras (Pacheco, 2004, pp. 407-412). Sin embargo, el relato de la maternidad en el género autobiográfico ha sido un territorio prácticamente inexplorado. Por ello, las escritoras más jóvenes han querido demostrar que la experiencia de la maternidad no es un asunto tan idílico como la cultura intenta inculcar a las mujeres desde que son niñas. No obstante, Elvira Lindo cree que lo que esas vidas cuentan ya lo plasmó la literatura. Cita, pues, a personajes como Madame Bovary o a autoras como Alice Munro o Lucia Berlin:

En realidad, lo que se cuenta en estos libros ya lo había narrado la pura literatura, pero para muchos lectores no tiene el mismo tirón asistir a la maternidad cruel de una Madame Bovary, a la actitud negligente de las madres de Alice Munro o a la irresponsabilidad de las mujeres de los cuentos autobiográficos de Lucia Berlin, que leer esas historias contadas en primera persona. (Lindo, 2017b)

A pesar de ello, Elvira Lindo no cree que este género vaya a marginar a la novela porque para ella, este interés repentino responde a una tendencia, «una moda» (Lindo, 2017b) que, no obstante, es legítima porque pretende derribar prejuicios y posee «la noble excusa de la ruptura de tabúes» (Lindo, 2017b). Pero la escritora advierte que en el intento por comprender y ayudar a quienes cuentan una historia vital marcada por el trauma, los lectores y las editoriales están alimentando un sensacionalismo que se retroalimenta de las narraciones trágicas y sórdidas, por lo que aquella historia que no recogiera episodios, por ejemplo, de una violación, el interés hacia ella decaería: «Con la pretensión de ayudar a las víctimas, de que se sientan acompañadas por el aliento social y sentirnos solidarios, también alimentamos un morbo colectivo» (Lindo, 2017b). Así pues, Elvira Lindo aboga por la valía de aquellas vidas «menos torturadas» (Lindo, 2017b), aquellas incluso que cuentan episodios domésticos, pues el criterio debiera residir en la destreza con la que los hechos están contados. Lo narra así: «Hay vidas muy domésticas, recogidas, felices, que nos transmiten el sabor cotidiano de una época. Qué delicioso es eso» (Lindo, 2017b).

Conservando el sabor de la pura literatura, a la par que entraba en auge la autobiografía, prácticamente desde los años cuarenta del siglo XX hasta la actualidad, algunas novelas de escritores de alta talla literaria se caracterizaron por haber borrado el límite entre el mundo real y el ficticio, y eso propició que en la historia pudiera entrar tanto el autor como el lector en forma de personaje. Así pues, en Occidente sobre todo, está ganando terreno un género que funde tanto la verdad como la verosimilitud, y amplía la ficción con lo verdadero. La bibliografía especializada lo ha considerado una mezcla de autobiografía, reportaje e invención; una conjunción de género que pertenecen tanto al mundo real como al ficticio. Este género es la autoficción (Kalenik Ramsak, 2013, pp. 113-114).

Esas narraciones de los rincones más sombríos de la vida están acaparando el espacio de la maternidad, transformándola en una experiencia traumática. Si bien, la maternidad en la literatura era concebida como una temática «cursi» (Lindo, 2017b), ahora «esa circunstancia ha decaído a favor de esas madres que confiesan su falta de vocación» (Lindo, 2017b).

La escritora reconoce haber escrito artículos en los que reseñaba libros que abordaron este asunto, a los que les dotó de una gran valía literaria tanto por su estilo como por la labor social que desempeñaban; sin embargo, cree que se ha cruzado un límite que roza con el oportunismo: «Hay quien ha visto en este tema un filón y ahora brotan como setas librillos en los que las autoras piensan que es una necesidad social hacer pública su tremenda desilusión tras el parto» (Lindo, 2017b). El empleo del diminutivo *librillos* ya encierra de por sí una crítica hacia estas obras y, además, demuestra su desconfianza hacia esos relatos escritos por mujeres «en una situación privilegiada» (Lindo, 2017b) que han decidido tener hijos por voluntad propia y, en cambio, no sienten reparo al saber que sus hijos «tendrán acceso en un futuro a toda esa exhibición de dolor» (Lindo, 2017b). La empatía hacia la infancia es muy característica en la obra de Elvira Lindo y quizá ello la lleva a considerar este tipo de obras como «disparates» (Lindo, 2017b) cuya escritura brota de una «estupidez» (Lindo, 2017b) por parte de las autoras.

Su crítica, en definitiva, se centra en demostrar su descontento hacia el negocio que están haciendo tanto las editoriales como los escritores de la exposición únicamente de tragedias vitales. No obstante, Lindo reconoce que en la historia literaria, «el lado sombrío de la vida» (Lindo, 2017b) ha dado luz a «grandes libros» (Lindo, 2017b) pero también a «grandes bobadas oportunistas llenas de impudor» (Lindo, 2017b).

Por ello, la escritora hace, para finalizar, un alegato a favor, por un lado, de la ficción como medio que representa de la manera más bella la vida de los seres humanos y, por otro lado, del silenciado relato de la maternidad, y en especial la maternidad como una experiencia desdichada, que autoras tan ilustres como Alice Munro, Lucia Berlin, Elena Fortún, Grace Paley o Natalia Ginzburg dejaron como legado: «Por eso creo que, de momento, nadie ha explicado mejor la maternidad que la literatura. Munro, Berlin, Fortún, Paley o Ginzburg, son ejemplos de madres poco convencionales, ni abnegadas ni perfectas, pero qué acertadamente supieron explicar en su obra que todo gran amor contiene algo inevitablemente enfermizo» (Lindo, 2017b).

La prostitución a debate

1. El estigma de la prostitución y la crítica a los compradores de sexo

A modo de preámbulo comentaremos cuál es el significado del concepto de prostitución, qué factores influyen para que haya pasado de ser un asunto local a un tema de debate global y cómo ha sido su representación en los medios de comunicación españoles, especialmente en *El País*.

El concepto de prostitución posee connotaciones morales negativas asociadas al peligro, el vicio, el pecado, la transgresión y el escándalo. Por ello, el término técnico *prostituta* coloquialmente se reformule a favor de la carga negativa que recibe el término *puta*. Por ello, la crítica especializada, como el estudio de Raquel Osborne (2003), apunta que el término extendido más aceptado es el de *trabajadoras del sexo* (Osborne, 2003, p. 40). En suma, lo definitorio de la prostitución no reside en el intercambio económico ni en la práctica sexual, sino en las connotaciones negativas que implica, porque si analizamos los factores del dinero y del sexo veremos que están bien conceptualizados en el sistema capitalista y neoliberal. Por ello se tiende a pensar que la desvalorización social de la prostitución es una reminiscencia del pasado y las diversas desvalorizaciones que han ido sucediéndose hasta hacer de la prostitución una actividad estigmatizada. Además, la crítica especializada ha apuntado certeramente que la prostitución sería una consecuencia de la subordinación social y económica de las mujeres, y su práctica tendería a perpetuar esa subordinación (Juliano, 2002, pp. 25-28).

Para entender cómo se ha producido en los últimos años el debate teórico y político a escala mundial sobre la prostitución, Nuria Varela (2013, p. 246) señala que la influencia del sistema económico capitalista ha representado un papel fundamental en la expansión de la prostitución como una actividad cada vez más creciente. Bajo el yugo de este sistema se ha producido una mercantilización tanto de objetos como de personas, y las mujeres han sido las principales víctimas que se ha cobrado. El sistema las convierte en objetos reales y simbólicos de la dominación. Así, la prostitución, la pornografía y la esclavitud, han crecido con el empobrecimiento, las guerras y las migraciones en la era de la globalización. Ahora mismo, la prostitución no es un hecho local o nacional, sino una manifestación internacional profundamente compleja. A esto se suma el hecho de que en este paradigma cultural y económico la búsqueda del placer sexual se haya convertido en un asunto de primer orden, que ha transformado a su vez el concepto tradicional procreativo del sexo en un sentido recreativo. Así, las personas son clasificadas según esquemas que aceptan o estigmatizan ciertas prácticas o conductas, de ahí que se conciba la relación sexual como una representación de las jerarquías sociales y morales de una sociedad (Lamas, 2016, p. 19).

El debate en torno al papel que representa el sexo en la cultura y en la vida de la ciudadanía ya se inició con la segunda ola feminista estadounidense a finales de los sesenta y principios de los setenta. En este contexto se produjo lo que Marta Lamas (2016) denomina las *Sex Wars*, cuyo objeto de discusión ha calado en el resto del mundo. A principios de la década de los setenta, en una conferencia en Nueva York sobre la eliminación de la prostitución, la teórica feminista Kate Millett asistió a una intensa disputa entre feministas y trabajadoras sexuales que acabó por dividir sus luchas, y como fruto de esa experiencia Millett publicó *The Prostitution Papers* (1973) donde asienta las bases del discurso abolicionista en torno a la degradación que las mujeres experimentan al vender sus cuerpos para ganarse la vida. Para las neoyorquinas, el problema residía en la comercialización de los cuerpos de las mujeres por el patriarcado capitalista. Pero, a su vez, las californianas plantearon la necesidad de un activismo a favor de los derechos de las trabajadoras sexuales. Con muy poca fortuna, el discurso abolicionista estadounidense se vio fortalecido por la política anti-sexualidad de la era Reagan (1981-1989), que mantendrían Bush padre (1989-1993) e hijo (2001-2009), una postura política conservadora que no solo rechazaba la prostitución, sino también la educación sexual, el uso de anticonceptivos, el aborto y la autonomía sexual, entre otras (Lamas, 2016, pp. 20-21).

La controversia de las *Sex Wars* también caló en España, lo cual dio lugar a un intenso debate político que ha mostrado las diferentes caras adoptadas por la legislación española en torno a la prostitución, desde posturas regulacionistas hasta las abolicionistas, asentadas actualmente. No obstante, más adelante nos detendremos en detallar las principales características de cada uno de estos modelos. Lo que resulta interesante desentrañar en este preámbulo es el influjo de los medios de comunicación en la construcción del estigma en torno a la prostitución y a la trabajadora sexual. La bibliografía especializada en este asunto no es muy abundante; sin embargo, contamos con las brillantes aportaciones de Ana Belén Puñal Rama (2014 y 2017) tanto en su tesis doctoral *Presenza e ausencia das mulleres na prensa: análise do tratamento da prostitución en «El País» e «ABC» (1977-2012)* publicada en 2015 en la Universidad de Santiago de Compostela, como en las distintas comunicaciones a congresos y artículos científicos que ha escrito sobre este asunto²⁹⁷. Pues bien, como señala Puñal Rama (2014, p. 621), los medios de comunicación tienen un papel importante como asentadores de hegemonía y transmisores de la ideología sexista, ya que han actuado históricamente como agentes activos en la articulación del aparato público, donde las mujeres estuvieron excluidas. En este sentido, si las mujeres son representadas en los medios como las *otras*, las trabajadoras sexuales serán *las otras de las otras*, acentuando así el estigma, la marca con la que definimos y marginamos al otro, y la censura moral que recae sobre ellas (Puñal Rama y Tamarit, 2017, p. 102).

Los medios de comunicación españoles han caído en un tratamiento sensacionalista y frivolidador de la información tendiendo a normalizar la prostitución. A su vez

²⁹⁷ En sus estudios conjuga las teorías feministas con las teorías del *framing*, que basa su metodología en el reconocimiento de los medios de comunicación como constructores de realidad que se ajustan a unos marcos interpretativos derivados de los preceptos ideológicos, como los que se asientan sobre la transmisión de los roles de género y estereotipos machistas (Puñal Rama, 2014, p. 621). Es, sobre todo, importante tener en cuenta que desde la década de los ochenta, los estudios de género han analizado el fenómeno de la prostitución. Aunque teóricas como Dolores Juliano (2002, pp. 138-142) critican que la mayor parte de esos trabajos se han centrado en analizar los aspectos sobre las mujeres, y son escasos como contrapartida los que estudian la figura del cliente, lo cual ha traído como consecuencia la construcción de la figura de la prostituta como una anomalía social que ha de ser estudiada, mientras que el cliente permanece en los límites de la normalidad.

invisibiliza la figura del comprador del sexo, ya que no se considera políticamente correcto informar sobre el demandante del comercio sexual. Asumiendo este papel, los medios han perpetuado estereotipos que asocian a las trabajadoras sexuales con el ámbito de la delincuencia (Puñal Rama, 2014, pp. 623-624). La reflexión sobre el papel de los medios apareció de manera secundaria en los trabajos sobre la prostitución tanto de carácter abolicionista como pro-legalización. Los primeros criticaban de los medios que fueran transmisores de la cultura de la prostitución como una realidad inamovible y la promoción de anuncios de sexo de pago mientras que en sus contenidos informativos denunciaban la explotación sexual y el tráfico de mujeres. Los segundos criticaban que los medios presentaran la prostitución desde una perspectiva abolicionista recurriendo al sensacionalismo y la victimización de la prostituta, lo cual conllevaba a invisibilizar la prostitución voluntaria (Puñal Rama y Tamarit, 2017, pp. 107-108).

Puñal Rama ha acotado la muestra de noticias sobre prostitución que aparecen en *El País* entre los años 1977 y 2012, un periodo en el que se enmarca una de las columnas de Elvira Lindo que analizaremos. Durante ese periodo estudiado, este medio ha publicado un total de 415 unidades relacionadas con la prostitución de entre las cuales un 14,5% se enmarcan en los géneros de opinión frente a un 72,2% de géneros informativos. Como en los años setenta este asunto estaba fuera de la agenda política, *El País* se pronunció a favor de las reivindicaciones de los derechos de las prostitutas y la crítica a la Ley de Peligrosidad Social y mientras que *ABC* tildaba la prostitución de anormalidad moral, *El País* se alejó del estigma de la anormalidad y dio voz a las prostitutas que querían defender sus derechos (Puñal Rama, 2014, pp. 628-632; Puñal Rama y Tamarit, 2017, p. 111). Más adelante, en los ochenta, con el pleno auge del SIDA, medios conservadores como *ABC* pusieron a las prostitutas en el punto de mira como principales transmisoras del virus. *El País*, por su parte, desmontó este estigma e incluyó en sus contenidos que la responsabilidad recaía sobre todo en el cliente, que era quien solicitaba prácticas sexuales de riesgo (Puñal Rama y Tamarit, 2017, p. 116). En los noventa, el discurso político vinculó la prostitución con la corrupción de menores y en 2012 el discurso abolicionista, guiado por las medidas adoptadas del PSOE, terminó por asentarse y tanto medios conservadores como progresistas acabaron confluyendo en la representación de la prostituta como una víctima (Puñal Rama, 2014, pp. 632-635).

Entre la bibliografía especializada en la prostitución desde una perspectiva feminista encontramos el libro *La prostitución a debate. Por los derechos de las prostitutas* (2007), coordinado por Mamen Briz y Cristina Garaizabal. En este pequeño volumen se recogen las distintas ponencias que se pronunciaron en las jornadas celebradas en Madrid en mayo de 2004 a cargo del colectivo Hetaira. Al final del libro aparecen textos escritos por autores y autoras que de manera solidaria prestaron su apoyo a esta causa: Eduardo Galeano, Eduardo Mendicutti, Leopoldo Alas, Lucía Etxebarria, Rosa Regás y Soledad Puértolas, entre otras. No es, sin embargo, objeto de nuestro estudio realizar un compendio de textos en los que distintas escritoras contemporáneas reflexionen sobre la prostitución, pero creemos que puede resultar constructivo para comprender la postura de Elvira Lindo el hecho de conocer qué han escrito otras mujeres al respecto.

Lucía Etxebarria escribió en 2003 el relato «Cincuenta pasos», que forma parte de su libro *Una historia de amor como otra cualquiera*, publicada por Espasa. En este relato, Etxebarria guía la narración a través de la voz de una prostituta que considera que su trabajo es tan digno como cualquier otro porque lo ejerce ante la necesidad de llevar a su casa un sustento económico.

Rosa Regás, por su parte, escribió un pequeño texto inédito para que los ponentes de estas jornadas lo leyeran al inicio de las actividades. Regás denuncia la hipocresía española a la hora de valorar el ejercicio de la prostitución, vista como un crimen por el influjo de imposiciones religiosas y moralistas. Rosa Regás usa su pluma como altavoz de los reclamos de las prostitutas, quienes no piden «una extravagancia, sino un derecho» (como se citó en Briz y Garaizabal, 2007, p. 176). La escritora catalana ha escrito además para medios como *El Correo* (Regás, 2007) artículos en los que denuncia la indefensión a la que están condenadas las prostitutas, que no pueden gozar ni de Seguridad Social por no ser reconocido su trabajo, pero sobre todo se centra en la poca importancia que se le concede en los debates políticos sobre la prostitución al cliente o al proxeneta, pues sin el primero no existiría el segundo, ni las mafias ni la propia prostitución.

Por último, en el volumen de Mamen Briz y Cristina Garaizabal (2007, p. 178), la célebre escritora Soledad Puértolas califica a las prostitutas de «Mujeres que no existen», que a su vez sirve de título para el texto, donde evidencia, como hizo Regás, la indefensión total de las prostitutas y la consideración de su actividad como un acto de delincuencia. Puértolas también pone el acento sobre el papel del cliente y asegura que existe la prostitución porque hay demanda de hombres, no ya solo de mafias, sino de varones respetables y adinerados, pero los derechos de las prostitutas serán una batalla perdida según la escritora en una sociedad tan hipócrita como la española.

Si nos ceñimos a la columna «Escándalo público» publicada por Elvira Lindo en la Edición de Madrid de *El País* el 27 de junio del año 2000, asistiremos a otra visión de la prostitución. Podríamos insertar la perspectiva de análisis de las escritoras que anteriormente citábamos en un modelo prolegalización, mientras que Elvira Lindo expresa su propia idea de la prostitución desde una perspectiva abolicionista, que se constata en sentencias como «Ellas son, sencillamente, mujeres explotadas» (Lindo, 2000). Es evidente la postura que adopta la escritora madrileña por el empleo que hace del vocabulario al referirse a la prostitución, pues la explotación es, en definitiva, una manifestación de la esclavitud. En esta línea, ya en 1979, Kathleen Barry, feminista abolicionista, definió la prostitución como «esclavitud sexual» en su libro *Esclavitud sexual de la mujer* (1979), que contó con el apoyo de muchas feministas. Más tarde, en la década de los noventa, Catharine MacKinnon elaboró un discurso feminista en contra de la violencia hacia las mujeres en el que sostiene que son prostituidas para ser degradadas y sometidas a un trato cruel, donde el acto sexual se equipara a una violación repetida y que acaba con la deshumanización de la prostituta, que se convierte en «no persona» (Lamas, 2016, p. 22).

Pero antes de seguir con el estudio del discurso abolicionista de Elvira Lindo, daremos algunos datos sobre las diversas posturas políticas y teóricas acerca de la prostitución en el seno del feminismo. La crítica especializada (Osborne, 2003, Briz y Garaizabal, 2007, Rubio Castro, 2008, Varela, 2008 y Lamas, 2016) ha dividido las diversas posturas en torno a la prostitución en cuatro modelos: reglamentarista, prohibicionista, abolicionista y prolegalización, que en algunos casos aparece denominado como «enfoque laboral» (Osborne, 2003) o simplemente como un «nuevo modelo» (Varela, 2008). La situación española ha sido desde 1956 hasta 1995 abolicionista. No se reconocía la prostitución en el ámbito legal y, por tanto, se perseguía desde el Código Penal bajo el marbete de *delitos contra la honestidad*, sin embargo, en el año 95 se minimizó el delito de proxenetismo (Osborne, 2003, pp. 254-255) y se conectó la prostitución de alguna manera con el turismo, lo cual hizo que esta práctica se legitimase bajo la etiqueta de ocio. Desde entonces han convivido las posturas abolicionistas con las prolegalización, encabezadas sobre

todo por prostitutas que han llevado a la agenda política sus reivindicaciones en materia de derechos laborales (Rubio Castro, 2008, pp. 114-115).

El modelo reglamentarista considera que la prostitución es una abominación moral y que las prostitutas son ciudadanas de segunda categoría, por lo que se las estigmatiza y se proponen controles sanitarios obligatorios para ellas a fin de invisibilizarlas aún más y controlarlas sanitaria y legalmente para proteger la doble moral que ampara al cliente, un enfoque que se potenció en la década de los ochenta ante la crisis del SIDA (Osborne, 2003, pp. 246-248). Este modelo estuvo vigente durante el siglo XIX, un periodo en el que se rechazaba moralmente la prostitución, pero al mismo tiempo se consideraba un mal inevitable que había de ser aceptado (Varela, 2008, p. 248) por lo que se abrió una vía para su legalización mediante el establecimiento de controles sanitarios, espaciales y administrativos. Sin embargo, la centralidad del control recaía sobre la prostituta, mientras que el cliente o el proxeneta permanecían invisibles y su acción no trasvasaba los límites de la normalidad. Las prostitutas son, por ende, un peligro para la salud pública, el orden, la seguridad de los menores, para la lucha contra la delincuencia y la inmigración ilegal (Rubio Castro, 2008, p. 119).

La postura prohibicionista no permite la prostitución, así que tanto las prostitutas como los clientes o intermediarios están fuera de los límites de la legalidad (Osborne, 2003, p. 245 y Varela, 2008, p. 248). Desde esta perspectiva se contempla la prostitución como un grave atentado contra los derechos de las mujeres, una manifestación de la violencia de género y un signo de explotación sexual que es necesario prohibir y sancionar sin distinguir entre prostitutas y prostituidores. Este modelo impera en Estados Unidos y algunos países europeos como Irlanda. Pero flaquea en su planteamiento cuando no diferencia entre sujeto activo y pasivo, y descontextualiza las circunstancias externas, como la pobreza o la marginalidad, que lleva a muchas mujeres a prostituirse (Rubio Castro, 2008, pp. 116-117).

Las feministas abolicionistas contemplan a las prostitutas como víctimas y condenan la prostitución por ser un atentado contra los derechos humanos, pues encarna la expresión de esclavitud y opresión hacia las mujeres. Sus propuestas se ciñen a la eliminación del trabajo de la prostitución, la reinserción y la rehabilitación de las mujeres, así como el castigo para el proxeneta o el cliente (Osborne, 2003, pp. 249-252). Este modelo ha estado vigente en España desde 1935, aunque en el año 95, como anteriormente hemos señalado, se modificó para introducir un modelo mixto entre prolegalización y abolicionismo, despenalizando diversas formas de proxenetismo. Coincide con el prohibicionismo en la concepción de la prostitución como un atentado contra los derechos de las mujeres y como una manifestación de la violencia de género y la esclavitud femenina. Sin embargo, se aleja del anterior en la manera de valorar la responsabilidad de la mujer prostituta y del proxeneta. No sanciona a quien la ejerce, ya que se la considera una víctima, sino al proxeneta (Rubio Castro, 2008, p. 117), al mismo tiempo que no contempla una posible legalización de esta actividad ya que eso significaría perpetuar las injusticias y la subordinación a las que son sometidas las mujeres en el orden patriarcal (Varela, 2008, p. 248). Ante las críticas recibidas a lo largo de los últimos años por los diversos enfoques adoptados por el feminismo en torno a la prostitución²⁹⁸, el proyecto abolicionista aparece

²⁹⁸ Ana María Rubio Castro (2008, pp. 121-122) en su capítulo «La teoría abolicionista de la prostitución desde una perspectiva feminista: Prostitución y política» expone un ejercicio de autocrítica posicionada desde el abolicionismo donde reconoce las debilidades que el modelo ha presentado, así como las diferentes críticas que ha recibido. En primer lugar, los empresarios del sexo, las asociaciones de prostitutas y algunos sectores feministas critican este planteamiento porque consideran que se sitúa por encima de los derechos

ahora renovado y defiende una visión utópica, pero no en el sentido fantástico, sino como un modelo que parte de lo real y del presente, donde busca todo aquello que puede ser utilizado como motor de cambio. En este caso, erradicar la prostitución traería consigo la eliminación de prácticas discriminatorias que mantienen una desigualdad social entre mujeres y hombres. Tienen en cuenta la importancia que la prostitución posee a nivel económico, por ello no afrontan la abolición desde la simple criminalización del entorno, sino que proponen medidas como el desarrollo de políticas de cooperación internacional con los países de las prostitutas inmigrantes, campañas de información, sensibilización y debate sobre la irracionalidad de los mitos y estereotipos sexuales que perpetúan la prostitución, la sanción al proxenetismo y el clientelismo, por supuesto, y la adopción de medidas sociolaborales y sanitarias para que tanto quienes quieren abandonar la prostitución como quienes prefieran permanecer cuenten con instrumentos necesarios para garantizar sus derechos sociales y económicos. Esto no quiere decir que se vea la prostitución como un trabajo, sino a la prostituta como una persona con derechos que deben ser respetados (Rubio Castro, 2008, pp. 125-138).

Por último, nos encontramos con un modo de ver la prostitución que recibe diversos nombres en la bibliografía especializada, pero parecen coincidir la mayoría en denominarlo «enfoque prolegalización». Raquel Osborne (2003, pp. 252-254) lo denomina «enfoque laboral», el más novedoso de todos, que se hace eco de las demandas de las prostitutas que piden que se rija su actividad por los mismos criterios que lo hace cualquier otro negocio o relación laboral. Esta perspectiva suele estar representada por las propias trabajadoras del sexo, que reclaman una regulación del trabajo sexual como un medio de vida, piden una negociación de espacios públicos habilitados para la prostitución en la calle, como la creación de *barrios rojos*, etc. (Briz y Garaizabal, 2007, pp. 123-135). Desde esta perspectiva defienden que visibilizar la prostitución y legalizarla es la estrategia más efectiva para batallar la violencia, la marginalidad y la escasa protección responsabilizando al empresario y controlándolo para que las mujeres que se dedican a la prostitución no sufran abusos ni explotación (Rubio Castro, 2008, pp. 117-118). Critican que se victimice e infantilice a las prostitutas (Varela, 2008, p. 248). Reconocen, no obstante, que el trabajo sexual no es equiparable a cualquier otro, ya que refuerza una pauta de desigualdad sexista y contribuye a la concepción de las mujeres como objetos y seres inferiores. Pero prohibirla no siempre es la mejor respuesta, defienden, ya que marginaría aún más a quienes se dedican a ella. La solución estibaría en resolver las circunstancias socioeconómicas que llevan al comercio sexual. Denuncian del enfoque abolicionista un profundo puritanismo, dado que no comparten la idea de que usar el cuerpo femenino libremente

individuales, imponiendo un modelo de moralidad social. A lo que Rubio Castro responde que para que las personas ejerzan su libertad individual es necesario que cuenten con opciones entre las que poder elegir en pie de igualdad. Por ello, cuando estas condiciones no se dan, solo unos pocos se benefician de esa libertad, es decir, quienes cuentan con las condiciones económicas y sociales que les permiten elegir. En segundo lugar, el Derecho Penal considera que el abolicionismo comete el error de confundir la prostitución con la trata, la violación o los abusos sexuales. Critica además que este enfoque pretenda criminalizar el entorno. Por ello, nuestra autora considera que esas medidas de sanción deben estar acompañadas de cambios en materia de extranjería mediante la cooperación con los países pobres imponiendo límites al capitalismo salvaje que genera políticas neoliberales y dejando claro que los derechos de las personas no están adscritos a la nacionalidad o al trabajo. En tercer y último lugar, el Derecho del Trabajo ha criticado que el abolicionismo considere que la prostitución es toda actividad relacionada con el ocio sexual. En definitiva, Ana María Rubio Castro (2008, p. 123) cree que no es posible avanzar y mejorar obviando estos argumentos, pues reconociendo las carencias del modelo abolicionista, éste debería dirigir sus sanciones contra los clientes y los intermediarios junto con campañas de sensibilización e información.

sea una actividad que subvierte la idea tradicional de feminidad, que atenta contra el ideal de castidad y recato, y el pánico moral que han sembrado, llegando incluso a provocar que las políticas punitivas del capitalismo neoliberal asuman su discurso y avancen sin pudor hacia la erosión de las libertades individuales y los derechos laborales (Lamas, 2016, pp. 26-32). Por otra parte, Nuria Varela (2013, pp. 248-249) denomina esta postura como un enfoque novedoso, pues defiende la regulación de la prostitución, pero señala como dato fundamental que además persigue una futura abolición. No podríamos englobarlo, por tanto, dentro del enfoque prolegalización, pero sí como un apéndice cuya estrategia pretende superar el debate abolicionista y prolegalización, ya que regulando la prostitución se fortalece la posición de las mujeres frente a la violencia y se puede luchar más eficazmente hacia una abolición de la prostitución.

Como comentábamos, la voz adoptada por Elvira Lindo respecto al asunto de la prostitución se ajusta al discurso abolicionista elaborado por un sector del feminismo. Los rasgos que evidencian este posicionamiento podemos identificarlos en la manera en que Lindo considera a las prostitutas víctimas de un sistema que esclaviza y explota a las mujeres, una estructura en la que como define Elvira Lindo: «la mujer es inferior, ha de humillarse, ha de obedecer» (Lindo, 2000). Sin embargo, como evidencian estudios como el de Puñal Rama y Tamarit (2017), a partir de la década de los noventa los medios de comunicación tanto conservadores como progresistas acabarían representando a la prostituta como una víctima, lo cual ha sido criticado por el discurso prolegalización, ya que catalogando a la prostituta de víctima se enfatiza su papel de mujer vulnerable que ha de ser rescatada por la sociedad, una postura que se refuerza con estereotipos como el de «madre sufriente». Pero, además, el estereotipo de la prostituta como víctima perfecta ha servido a los medios conservadores como argumento para defender la desaparición de las prostitutas del espacio público «en una actitud paternalista, según la cual se decide por ellas lo que es mejor para ellas pero sin consultarlas» (Puñal Rama y Tamarit, 2017, pp. 118-120).

La escritora toma conciencia de este problema no solo como fruto de la observación del entorno madrileño, sino proyectando su mirada también hacia el otro lado del Atlántico, donde países en vías de desarrollo tienen normalizada la práctica de la prostitución entre sus mujeres. Esto lo descubre gracias al visionado de un reportaje dirigido por la prestigiosa periodista Carmen Sarmiento en el que estudió las condiciones vitales de mujeres y niñas prostituidas en países como Mozambique, donde sufren una de las consecuencias más terribles de la prostitución que ya no solo atenta contra sus derechos individuales, sino también pone en peligro su salud: «niñas con sida contagiadas al prestar sus servicios o al ser violadas» (Lindo, 2000).

El empleo de la voz *violadas* nos ayuda además a reforzar la idea de que el discurso de Elvira Lindo se asienta sobre los pilares del abolicionismo, pues la violación no es sino una manifestación de la violencia contra las mujeres, y las teóricas feministas abolicionistas han asociado la prostitución a la violencia de género, como anteriormente constatábamos en las investigaciones de Rubio Castro (2008) o Nuria Varela (2013). Algo que desde el discurso prolegalización ha sido visto como un mito más sobre la prostitución, pues denuncian que pese a ser considerada como una manifestación más de la violencia de género, igualmente se permite la existencia de otras prácticas de control que las criminaliza (Puñal Rama y Tamarit, 2017, p. 105). No obstante, Elvira Lindo desmonta este argumento a lo largo de la columna, donde critica mordazmente al entonces alcalde de Madrid por criminalizar a una prostituta de Casa de Campo y detenerla por «escándalo

público», de ahí el titular de su texto. Sobre este asunto entraremos en detalles más adelante.

Hemos visto que el abolicionismo considera que la prostitución es un atentado contra los derechos de las mujeres, y ante ese padecimiento, las mujeres que ejercen la prostitución se encuentran, como dice Elvira Lindo, «clamando al cielo» (Lindo, 2000). Ese grito de desesperación que desgarr a las mujeres de Mozambique de las que Lindo habla evidencia la necesidad de que las instituciones pertinentes lleven a cabo las medidas de protección y reinserción que las abolicionistas reclaman para erradicar la prostitución.

En efecto, las palabras de Elvira Lindo están en consonancia con los pilares teóricos del abolicionismo en cuanto a la necesidad de desterrar mitos, tópicos y estereotipos que pesan sobre las trabajadoras del sexo. Dice Lindo: «Siempre ha habido putas. Por algo el tópico de que la mujer ejerce el oficio más antiguo del mundo. Forma parte de la gran tradición en la que la mujer es inferior, ha de humillarse, ha de obedecer» (Lindo, 2000). La escritora recupera el sentido peyorativo con el que se ha designado históricamente a la prostituta a través del empleo del vocablo *puta* en una tradición que Elvira Lindo define con sus propias palabras pero que responde en efecto a la cultura patriarcal.

Para comprender cómo esta cultura ha estigmatizado a las mujeres que se dedican a la prostitución solo tenemos que remontarnos a las primeras centurias del cristianismo, donde el modelo femenino aparecía desdoblado en un polo negativo y otro positivo. El primero lo representa Eva, la eterna pecadora, y el segundo la Virgen María, madre y casta. Esto generó la dicotomía entre *mujer virtuosa* y *mujer pecadora* –la prostituta– que tenían como elemento regulador la negación de la sexualidad. Desde entonces, la prostituta ha sido considerada una *mujer perdida*, pero no en el sentido de estar, sino de ser, ya que el primero respondería a una acción puntual, mientras que el último término corresponde a una esencialización, algo intrínseco de la vida marginal. Además, la cultura occidental históricamente ha desconfiado de los logros autónomos femeninos y ha considerado que eran obtenidos a cambio de servicios sexuales, lo cual ha contribuido a desanimar los proyectos de las mujeres, a hacerlas sentir incómodas cuando han logrado algo y, a su vez, ha tendido a legitimar el acoso sexual como algo no sancionable. Así, la etiqueta *puta* se ha asignado a toda persona que trabaja en la industria del sexo y a cualquier mujer que se escape de lo establecido por el orden patriarcal (Juliano, 2002, pp. 38-57).

Debemos reseñar además que esa dicotomía matrimonio/prostitución y esposa/puta va unida por la figura del marido/cliente, que puede personificar los dos roles atribuidos a su sexo, mientras que las mujeres se contraponen en esos modelos, bien son esposas, bien son putas. Para el hombre, la prostitución es el lugar de la transgresión por excelencia y siempre encuentra una justificación a su tendencia a contratar los servicios de las prostitutas, ya que para ellos la prostituta corrompe al hombre y las esposas no satisfacen sus necesidades sexuales. Por lo que la mujer, en ambos casos, es la culpable (Osborne, 2003, p. 244).

Si los medios de comunicación poseen el poder de perpetuar los estereotipos y roles de género, también la literatura ha obedecido largo tiempo al mismo propósito, y los estereotipos y mitos de la prostitución como una práctica llevada a cabo por malas mujeres que viven su sexualidad sin restricciones morales han sido plasmados en los anales de la historia literaria. A ello hace referencia Elvira Lindo en su frase: «Pese a la literatura con la que algunos intelectuales han intentado envolver la prostitución, casi siempre mala literatura» (Lindo, 2000). No entraremos en detalles sobre si la literatura que ha perpetuado la cultura de la prostitución es mejor o peor, pero sí apuntaremos algunas obras en las que este asunto ha sido tratado. Explica Dolores Juliano (2002, pp. 73-77) que

el concepto de la prostitución ha estado ligado a la idea de *mujer débil*, impuesta desde la Ilustración, como aquella incapaz de controlar su sexualidad y dominada por sus sentimientos. Lo hemos visto en *Madame Bovary* (1856) o en *Nana* (1879), donde sus autores, Flaubert y Zola respectivamente, asignaban a sus protagonistas un trágico final. A finales del siglo XIX, fueron pasando de víctimas a victimarias y configuraron el modelo que más tarde el cine denominaría *mujer fatal*, caracterizadas por su belleza, su sensualidad, la dominación del deseo masculino y de su propia independencia.

En la literatura española, sobre todo en el ambiente de la bohemia madrileña, podemos encontrar numerosas narraciones en las que aparece la prostitución no como influencia del naturalismo ni como una moda pasajera, sino como una realidad social de las grandes capitales sobre todo en las colecciones de novela corta. Pedro de Répida publicó en 1907 el cuento *Del Rastro a Maravillas* en el número 13 de *El Cuento Semanal*. Enrique López Alarcón, también en el mismo medio, escribió *La cruz del cariño*, donde un personaje masculino prostituye a un personaje femenino. O Antonio de Hoyos y Vinent, que escribió en *Bestezuela de amor* sobre la prostitución como un ambiente de golfería. Y, sobre todo, el recientemente rescatado del olvido Emilio Carrère, que escribió *La casa de Trini*, donde habla de los ambientes de los prostíbulos. En estas novelas convive la descripción de los altos ambientes, de jolgorio, lujo y refinamiento con la miseria, «la golfería hampona» y la degradación en la que se inserta el mundo de la prostitución (Barreiro, 2015, pp. 115-117).

Lindo desmonta el tópico de la golfería asociado al mundo de la prostitución en su sentencia: «ellas no son golfas, la golfería está en un nivel de alegría de la vida que probablemente ellas nunca han podido permitirse» (Lindo, 2000). Y, realmente, tras ese envoltorio literario la vida de las prostitutas es bien diferente: «no parece haber detrás de las mujeres que se venden en la calle más que miseria, analfabetismo y explotación» (Lindo, 2000).

Como «Escándalo público» fue publicada en la sección madrileña de *El País*, Elvira Lindo ha articulado su mensaje en torno a la prostitución a propósito de un asunto de actualidad acaecido en la capital madrileña, donde halla cabida la situación de las prostitutas que entonces ejercían su actividad en Casa de Campo.

Apunta la escritora que el entonces alcalde de Madrid, José María Álvarez de Manzano, del Partido Popular, detuvo a una prostituta, a la que Lindo denomina «víctima» y la criminalizó, haciéndola culpable de escándalo público. Una postura del alcalde que bien podía insertarse en el modelo regulacionista del siglo XIX. Álvarez de Manzano, además, en el año 99 descartó el proyecto de acondicionar una zona de Casa de Campo para la prostitución (Criado, 1999). Esas mujeres que practicaban dicha actividad en el parque madrileño, explica Elvira Lindo, proceden de países pobres que posiblemente por necesidades económicas se adentran en el mundo de la prostitución. De ahí que denuncie que las autoridades criminalicen la prostitución descontextualizando los motivos que llevan a una mujer a ejercerla. Inés Sabañés, exconcejala por Izquierda Unida en el Ayuntamiento de Madrid, explicaba además que desde 1999 creció la conflictividad en la utilización de espacios públicos madrileños como consecuencia del auge de la globalización, la inmigración o el tráfico de mujeres (Sabañés, 2007, p. 127). A esto se suma que la invisibilidad a la que estaban condenadas las inmigrantes diera paso a una *hipervisibilización* de la prostitución en mujeres migradas, acentuando aún más el estigma que pesa sobre ellas (Puñal Rama, 2014, p. 624). De estas mujeres, Elvira Lindo destaca su apariencia física que obedece al fenómeno de la *corporización* en la cultura de la prostitución. Sobre ello escribió

Dolores Juliano (2002, pp. 80-81), según la cual, la prostituta para atraer al cliente y resaltar su condición remarca sus atributos mediante el uso de tacones, ropa ceñida y maquillaje. Las mujeres que Elvira Lindo ve en Casa de Campo presentan las siguientes características que responden, en efecto, a las señaladas por la bibliografía especializada: «son negras, enseñan el pecho y las piernas, llevan ropa y peinados llamativos» (Lindo, 2000).

Es reseñable también el espacio en el que la escritora las descubre, en la periferia, alejadas de la urbe. Las ve a través del cristal del coche en una zona poco transitada por la ciudadanía: «No tenemos de ellas más que lo poco que nos deja ver un trayecto en coche» (Lindo, 2000). En efecto, las ciudades han albergado siempre en sus rincones actividades marginales y sectores discriminados. Por ello se habla de la prostitución como un fenómeno urbano. Cuando las prostitutas se dejan ver fuera de los espacios marginales se desata la protesta por parte de los vecinos porque consideran que es una degradación para su barrio. Así, se presiona a las autoridades para que se lleve a las prostitutas a lugares lejanos con menos servicios públicos y menos seguridad (Juliano, 2002, pp. 110-111). Es entonces cuando descubrimos qué motivaciones llevaron al exalcalde madrileño a detener a una prostituta.

Y Lindo no solo conoce la apariencia física de estas mujeres, sino que descubre escuchando un programa de radio la voz de una mujer que se dedicó a la prostitución y la cita textualmente: «En la vida de la calle no hay más que miseria y desolación», le decía una oyente que había ejercido la prostitución a un intelectual que por la radio elevaba su verbo para hablar del misterio de la vida golfa» (Lindo, 2000). Nuestra escritora se inserta así en una tradición de artículos y reportajes de *El País* que desde los setenta comenzaron a emplear las voces de las prostitutas convirtiéndolas así en sujeto político. No obstante, el discurso de estas mujeres evolucionó a lo largo del tiempo. Si bien en la década de los setenta y ochenta, las palabras de las prostitutas eran recogidas por los medios para reclamar sus derechos, a partir de los años noventa se recuperó la voz de estas mujeres, apunta Puñal Rama, no como sujeto político, sino como víctimas que ofrecen testimonios individuales (Puñal Rama, 2014, pp. 633-634). Lejos de ensalzar el papel de víctima, Elvira Lindo recupera estas palabras con fines claramente políticos. Reclama una protección, una seguridad por parte de las instituciones para las mujeres que ejercen la prostitución en los rincones más alejados de la ciudad y, sobre todo, para evidenciar la crudeza del mundo de la prostitución.

Es entonces cuando dirige su discurso, directamente, a las clases políticas. Tanto a los sectores de derechas, que tienden a deshacerse de las mujeres prostitutas confinándolas en lugares cerrados donde no molesten el orden de la ciudad, como a los sectores de izquierda, cuyo único argumento se centra en criticar las posturas «puritanas» de su oposición. Lindo conoce la inclinación al modelo prolegalización de la oposición al Partido Popular madrileño y muestra su descontento con la actividad que llevan a cabo, pues, como comentábamos, parece centrarse únicamente en colocar la etiqueta sobre el adversario, cuando lo que realmente debieran hacer, defiende la escritora, es exigir alternativas. Para ello Lindo defiende el modelo abolicionista. Exige a la oposición medidas centradas en la erradicación de la prostitución en las calles y la reinserción de estas mujeres en la vida pública.

Por último, Elvira Lindo cierra su columna aludiendo explícitamente al único beneficiario de la cultura de la prostitución: el proxeneta o, como coloquialmente ella lo denomina, «los chulos». Desde una postura abolicionista, Lindo defiende la descriminalización de la prostituta, una víctima del sistema patriarcal, donde el proxenetismo es sin embargo tolerado. Por ello propone enfocar la mirada en ellos: «Parece que en todo este

asunto los únicos que estarán ganando algo serán los chulos, que estarán frotándose las manos ante una lentitud que ya huele» (Lindo, 2000). El chulo es un ser socialmente indeseable ya que en ocasiones maltrata a sus subordinadas y porque, como explica Dolores Juliano desde una postura prolegalización, cuestiona las conductas que legitiman el papel dominante del hombre al hacerlos económicamente dependientes de sus compañeras y al poner en tela de juicio la dominación masculina en la relación sexual por permitir que sus mujeres sean compartidas por otros (Juliano, 2002, p. 104). Se contraponen, como vemos, la visión del proxeneta en estudios como el ya citado de Juliano y en la columna de Lindo. Dicha contraposición responde, evidentemente, a los enfoques adoptados por las autoras a la hora de analizar el fenómeno de la prostitución. Pero lo más importante es que, con este cierre, Lindo nos va a adelantar el tema sobre el que escribirá en la columna «El polvo para quien lo trabaja» publicado dieciséis años después.

En «El polvo para quien lo trabaja» publicada en *Don de Gentes* el 25 de junio de 2016, Elvira Lindo se centra en un tema que ha sido ampliamente desarrollado por los estudios tanto de carácter abolicionista como prolegalización. La escritora pone en el punto de mira la figura del consumidor de la prostitución, pues sin las demandas de estos hombres no existiría un mercado de servicios sexuales cada vez más creciente.

Lindo habla del cliente a propósito de una polémica en la que se vio envuelto un jugador de fútbol de la selección española, David De Gea, quien fue acusado de haber contratado los servicios sexuales de una mujer que fue prostituida por su propia pareja: el empresario del porno Torbe, que representó en este caso la figura del turbio proxeneta. De Gea fue acusado, además, junto con el futbolista Muniain, de haber abusado de esta mujer (Martín, 2017), aunque finalmente, varios meses después, se resolviera que De Gea ni la agredió, ni la intimidó ni contrató sus servicios sexuales (S. f., 2016).

La escritora mantiene la postura abolicionista cuyos pilares asentó en «Escándalo público». Incluso podemos comprobar que se ha hecho eco a lo largo de estos años del intenso debate político y teórico en torno a la prostitución en el seno del feminismo. Han sido numerosos los estudios elaborados por teóricas feministas prolegalización y por las propias prostitutas con el objetivo de desmentir la idea defendida por el abolicionismo de la prostitución como una manifestación de la esclavitud. Margarita Carreras (2007, pp. 153-154), trabajadora del sexo en Barcelona y miembro del colectivo «Línia d'Investigació i Cooperació amb Immigrants Treballadors Sexuals» defiende que las prostitutas no venden sus cuerpos, sino que prestan unos servicios a cambio de dinero. Dolores Juliano (2002, pp. 145-147) considera, por su parte, que las prostitutas establecen con sus clientes una relación instrumental dado que ven en ellos una fuente potencial de recursos. E Inés Sabañés (2007, pp. 128-130) denuncia que la prostitución sea considerada un elemento estructural de la violencia de género, ya que esto imposibilita la comunicación y el diálogo entre las diferentes visiones de la prostitución.

Elvira Lindo se desliga de estas aportaciones teóricas; es decir, por una parte, respeta que pueda existir mujeres que practiquen voluntariamente la prostitución: «Lejos de mí la intención de juzgar a una prostituta que ejerza su oficio voluntariamente» (Lindo, 2016). Sin embargo, por otra parte, no duda en mostrar su escepticismo: «No sé cual será el porcentaje de prostitutas vocacionales, pero me temo que no muy alto. Resultaría revelador saber cuántas pueden denominarse trabajadoras sexuales y cuántas son esclavas sin más» (Lindo, 2016).

Evidencia, además, que la escasa representación de este fenómeno en los medios se circunscriba a la publicación de reportajes «sórdidos» (Lindo, 2016) sobre la trata de blancas. De hecho, esta postura ha sido defendida por el sector prolegalización y por el

abolicionista. Ana María Rubio Castro (2008, p. 131) advierte que no podemos confundir la prostitución libre con el tráfico de mujeres. Del mismo modo que no todo tráfico tiene como fin la explotación sexual, en el caso de la prostitución forzada sí asistimos a un grave atentado contra la dignidad de las mujeres, lo cual no resta que la prostitución no forzada sea una práctica social que genera discriminación.

Elvira Lindo certifica esta realidad para dar testimonio del impacto que tuvo en los medios el caso de De Gea para todos los sectores del periodismo. Critica, además, que salieran a flote una gran mayoría de defensores de la presunción de inocencia del futbolista, quienes adoptan una impostada mentalidad abierta al hablar de la prostitución y acusan de hipócritas a quienes consideran que este caso debería ser concebido como un signo de alarma social. La hipocresía, dice Lindo, «sirve de rayo paralizador» (Lindo, 2016), cuando el único fin de estos defensores es salvaguardar la dignidad masculina: «estimaron que como comenzáramos a señalar a los hombres con el puntero de la moralina terminaríamos como los americanos, afeándole la conducta a un presidente por dejarse querer por una becaria en el trabajo» (Lindo, 2016).

Es aquí donde entra en juego en el discurso de Elvira Lindo la figura del comprador de sexo, el cliente de la prostitución, sobre el que no pesa la mirada estigmatizadora de la sociedad. La cultura patriarcal ha tendido a proteger la dignidad de estos hombres poniendo en el punto de mira de la discriminación a las mujeres, a quienes estos varones reclaman servicios sexuales. Afortunadamente, en este asunto coinciden las diversas perspectivas a la hora de entender el fenómeno de la prostitución. Dichos enfoques creen con convicción que ha llegado el momento de estudiar la figura del cliente y la del proxeneta, ya que como diría Nuria Varela (2013, p. 253), no existiría la prostitución si no hubiera demanda, pero este es un terreno en el que se cumplen las fantasías sexuales masculinas y desligarse de ella no es tarea fácil.

Resulta curioso además que justifique su propósito aludiendo a su condición de mujer y al sentimiento de sororidad como motores que mueven los engranajes de su maquinaria crítica: «Me resulta imposible eludir un asunto que me atañe como miembro del sexo que tan habitualmente se ofrece como mercancía» (Lindo, 2016). Es atrayente también cómo Elvira Lindo emplea uno de los preceptos de la crítica feminista para acreditar su crítica hacia los clientes de la prostitución. Una pauta según la cual no se ha de valorar con ojos del presente las costumbres pasadas sin tener en cuenta el contexto histórico y social del momento. El fin de Lindo reside en demostrar cómo en este presente la permisividad con la que se veía antaño la tendencia de los hombres a contratar los servicios sexuales de mujeres no tiene justificación alguna en la actualidad:

[...] sería injusto juzgar a un Machado por sus conocidas visitas a los prostíbulos, puesto que entonces no había nada socialmente reprochable en ese desahogo y es posible, además, que el reclamo no sólo fuera el sexo sino una manera diferente de relacionarse con las mujeres. Pero nosotros habitamos en un presente en el que la mujer participa de la conquista: en ocasiones, la lidera y, desde luego, ya no se espera que en el sexo tenga un papel pasivo. (Lindo, 2016)

A continuación, partiendo de la premisa del reconocimiento de los logros adquiridos en la lucha feminista y el papel que están representando las mujeres en el ámbito público actual, Lindo invita a las lectoras a que centren sus reflexiones no ya en el concepto de prostitución, sino en la figura del cliente:

Es ahora, ahora mismo, cuando las mujeres deberíamos preguntarnos no ya cuál es nuestra opinión sobre la prostitución sino sobre algo que considero más incisivo y revelador:

¿qué pensaríamos si el hombre al que amamos o el amigo en quien confiamos nos confesaran que alguna vez van de putas? [...] ¿cómo respondería una mujer de hoy si llegara a enterarse de que el hombre al que considera un tipo respetuoso con las mujeres paga por que le hagan un servicio? [...] no hay que confundir libertad sexual con el hecho de que un hombre, más aún un hombre de poder, recurra a los servicios de una prostituta. Si es un amigo, le retiraría la amistad; si es la pareja, el amor; si es un político, el voto. (Lindo, 2016)

La bibliografía especializada, como comentábamos, se ha centrado en los últimos años en el estudio de la figura del cliente o prostituyente. Estos demandantes del servicio sexual no solo determinan la existencia de la oferta, sino que conforman las características de la misma. No reconocen públicamente que reclamen esos servicios, ni lo niegan; por ello en las encuestas que Dolores Juliano (2002, pp. 97-98) cita, el nivel de demanda es bajísimo. De este modo, no solo son partícipes de una discriminación en el ámbito sexual hacia mujeres que consideran inferiores, sino que además participan en la estigmatización de la prostituta. Siguiendo con las aportaciones de Juliano (2002), los clientes sienten temor hacia las prostitutas, ya que ellas están en el poder de conocer sus debilidades. Por ello, las agresiones son el principal temor de la prostituta, ya que cumplen una clara función: enfatizan la discriminación al mantenerlas en silencio.

Para finalizar, comentaremos cómo Lindo critica la doble moral de la sociedad española a la hora tanto de opinar sobre el problema de la prostitución como de enjuiciar a quienes reclaman los servicios de las prostitutas. La escritora critica que en nuestra cultura los futbolistas cuenten con un mayor respaldo social tanto por parte de la ciudadanía como de los medios de comunicación o incluso de la clase política. Por ello dice respecto al fútbol: «Al fin y al cabo, si de algo puede presumir España es de sus glorias futboleras» (Lindo, 2016). No solo critica la permisividad de los españoles hacia los errores de los jóvenes futbolistas. Habla explícitamente de ellos con una alta dosis de ironía como miembros de una generación malcriada y poco concienciada con las problemáticas sociales: «esta colección de jóvenes malcriados a quienes todo se les concede mientras hagan vibrar a la afición. [...] toleramos que se desfoguen con putas porque son jóvenes, burros, y sometidos a una gran presión. Angelicos» (Lindo, 2016).

Sin embargo, Elvira Lindo no solo critica esta tendencia a permitir todo exceso que atente contra la dignidad de las mujeres. Su objetivo es invitar al lector a que reflexione. Al hacerse eco de la avalancha de apoyo recibido por parte de los medios y de algunos ministros, Lindo propone a su lector o lectora una prueba a fin de hacerle tomar conciencia de la gravedad que subyace en la creciente demanda de servicios sexuales por parte de hombres de todas las clases sociales:

[...] hagamos una prueba, cambiemos el nombre de cualquiera de ellos, el de Messi, el de De Gea, por el de cualquier escritor, actor o incluso político ahora mismo en campaña, a ver cómo nos sonarían estas aventurillas. Raro sería que tantos columnistas e incluso ministros sacaran la cara por ellos. ¿La sacarías tú por tu pareja si te enteras que aprovecha los viajes de trabajo para irse de putas? (Lindo, 2016)

La denuncia de la violencia machista

1. Sororidad y condición femenina

El 19 de octubre de 1999, Elvira Lindo publicó una columna de opinión en la sección madrileña de *El País*, a la que tituló «Mar Herrero». La elección de este titular está estrechamente ligada al tema sobre el que va a emitir su crítica. En este caso, opta por el registro serio y directo, sin atisbo de ironía. Presenta el tema recurriendo a la estructura propia de una anécdota mediante la cual denuncia la trivialidad y la banalidad con la que los medios de comunicación abordan los casos de maltrato hacia las mujeres. Lindo dice estar leyendo en el periódico la noticia sobre el asesinato de la joven maquilladora madrileña Mar Herrero a manos de su expareja, cuando escucha en la televisión algo que *a priori* pudiera parecer una campaña de concienciación del Ministerio de Asuntos Sociales sobre Mujeres Maltratadas, pero que en realidad era un anuncio en el que, haciendo un uso humorístico de este asunto, pretendían promocionar la *Guía Útil de Madrid*, algo que indigna profundamente a la escritora:

[...] y la chica, una chica de anuncio, empieza a contar de una manera pretendidamente cómica que ha sido maltratada por su jefa que le arrebató la Guía y luego se la tiró a la cara. Si no era eso exactamente, era algo tan estúpido como eso. La verdad es que uno no sabe si han elegido el argumento del anuncio por hacer parodia de un tema de actualidad, o si han seguido la tradición humorística tan española de hacer chistes de mujeres violadas, maricones, monjas lujuriosas y otros personales que conforman el mundo creativo de Arévalo. (Lindo, 1999)

Este inicio, que dota al texto de espontaneidad y oralidad, provoca en el lector la sensación de estar asistiendo al preciso instante en el que la escritora, tras leer el periódico y escuchar la televisión, comienza una suerte de monólogo interior sobre el asesinato de Mar Herrero que trasladará a las páginas de *El País*.

En marzo de 1999, Mar Herrero, maquilladora de 23 años, natural de Alcobendas, inició una relación sentimental con Luis Patricio Andrés, de 36 años. Andrés fue condenado en 1995 a once años de cárcel por el asesinato frustrado de su antigua novia embarazada (S.f., 2002). En octubre de 1998 se le concedió el tercer grado y en marzo del año siguiente la libertad condicional, fecha en la que conoció a Mar Herrero (Marín y Colli, 2001). Durante el verano de ese año, ella intentó poner fin a la relación (S.f., 2002), pero Andrés la amenazaba y la perseguía, por lo que Mar presentó más de una docena de denuncias entre el 14 de agosto y el 11 de octubre (Marín y Colli, 2001). El 12 de octubre, Mar Herrero pidió ayuda a la psicóloga y a la trabajadora social que se encargaban de supervisar los pasos de Andrés durante la libertad condicional (S.f., 2002). Un día después, el asesino de Mar Herrero «urdió un plan con el objeto de acabar con la vida de

Mar» (Suárez de Lezo, 2002): la citó a las seis de la mañana del día 13 en la plaza de Castilla de Madrid adoptando para ello la identidad de terceras personas para hacerle creer que querían encargarle un trabajo como maquilladora en una productora. El día anterior, Andrés alquiló una furgoneta en la que la esperaría para completar su crimen. Cuando ésta llegó, la amenazó a punta de navaja para que subiera al coche (S.f., 2002). Una vez dentro del vehículo, la ató de pies y manos, la amordazó y la apuñaló. Mar Herrero murió finalmente de una parada cardiorespiratoria como consecuencia del apuñalamiento (Suárez de Lezo, 2002). Andrés se dirigió entonces al Juzgado de Vigilancia Penitenciaria y confesó el crimen a dos profesionales que ya lo conocían, a los que les indicó el lugar exacto en el que dejó la furgoneta con el cadáver dentro (S.f., 2002).

El 13 de marzo de 2002 se conoció la sentencia. La Sección Decimosexta de la Audiencia de Madrid, tras la deliberación de un juzgado popular compuesto por seis hombres y cinco mujeres, condenó a 24 años de cárcel al asesino de Mar Herrero y a pagar una indemnización de 180.303 euros por delito de asesinato cualificado y detención ilegal (S.f., 2002), aunque la defensa pidiera siete años de prisión por los atenuantes de confesión de los hechos y trastorno psicológico (Suárez de Lezo, 2002).

Además, la Comisión Disciplinaria del Consejo General del Poder Judicial (CGPJ) sancionó a la jueza de Alcobendas, María del Carmen Iglesias, con una falta grave por el retraso injustificado en la revisión de más de una docena de denuncias que Mar interpuso a su asesino (Marín y Colli, 2001).

En anteriores columnas pudimos descubrir la ideología progresista de Elvira Lindo en su defensa de los derechos del colectivo LGTBI y su dureza para quienes pretendían mermar la integridad del colectivo. No obstante, no sabíamos si Lindo poseía una conciencia feminista como tal. Será a partir de este análisis donde estudiaremos pormenorizadamente el desarrollo de la conciencia feminista de Elvira Lindo, inaugurada en esta columna.

En «Mar Herrero», Lindo hace pública su postura en lo que a derechos de las mujeres se refiere, cuando contaba con 37 años. A partir del encuentro casi accidental que tiene con la historia de Mar Herrero y la banalización que la televisión hace de los casos de mujeres maltratadas, Elvira Lindo muestra su faceta más indignada y guerrillera. Esa suerte de chiste construido a partir de la violencia de género es el desencadenante por el que Lindo se pone las gafas violetas, como diría Nuria Varela (2008), y lo refleja por primera vez bajo su firma en la opinión pública.

La escritora, que hasta ese momento se sentía alejada del debate político feminista por considerarse una mujer privilegiada, toma conciencia de su condición femenina y compara ese descubrimiento personal con el caso de Primo Levi, quien fue consciente de su condición de judío cuando lo enviaron a un campo de concentración. En ambas situaciones, tanto Elvira Lindo como Primo Levi tomaron conciencia de su identidad cuando descubrieron que por el hecho de nacer mujer o judío sus vidas podían correr peligro.

La toma de conciencia feminista de Elvira Lindo se produce como consecuencia del efecto producido por la hermandad entre mujeres, o mejor dicho: la sororidad²⁹⁹, entendida como «una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo [...] para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr [...] el empoderamiento vital de cada mujer» (Lagarde, 2006b, p. 126). La sororidad, como apunta Silvia Martínez Cano (2017, p. 66),

²⁹⁹ La sororidad o hermandad femenina está estrechamente ligada a los ideales de fraternidad de la Revolución Francesa. El movimiento feminista sustituyó la raíz latina *frater*, hermano, por *soror*, hermana (Sánchez, 2018).

se presenta ante la necesidad de establecer relaciones comunitarias entre mujeres tanto en el sentido social como identitario. La sororidad, en el caso de Elvira Lindo, se despierta cuando empatiza con situaciones en las que las mujeres han sufrido cualquier tipo de discriminación:

Decía Primo Levi que no fue consciente de ser judío hasta que no lo metieron en un campo de concentración por el hecho de serlo. Es lógico, el que no comulga con la ortodoxia religiosa se siente alejado de sus tradiciones. De la misma manera, la mujer que escribe este artículo se siente casi siempre alejada de los debates y las polémicas relacionadas con la mujer en el poder, la mujer en la literatura o la mujer en los negocios. Dada mi condición privilegiada prefiero considerarme públicamente una persona sin más, y no darle más aire al hecho de haber nacido mujer: pero la alarma de mi condición femenina suena con fuerza cuando encuentro en el periódico las historias de otras mujeres que se han sentido solas, que han tenido miedo, que han sufrido vejaciones, que han muerto en manos de un hombre que actúa como macho. Esa sí que es mi causa. (Lindo, 1999)

Elvira Lindo, tras haber adoptado una perspectiva feminista en la contemplación de la realidad de las mujeres, reflexiona sobre aquello que las perjudica y aquello que en principio debiera protegerlas. Por una parte, las tradiciones no han defendido a las mujeres a lo largo de la historia, y lo ejemplifica con un documental de mujeres de Paquistán, víctimas de las barbaries cometidas por los varones de sus familias que fielmente siguen las costumbres. Por otra parte, los derechos universales de los países occidentales deben proteger a las mujeres, pero la escritora evidencia cómo en estos lugares privilegiados, la ley no se aplica como tuviera que hacerse. Expone esta situación para denunciar cómo en el caso de Mar Herrero se cometieron fallos legislativos que tuvieron como consecuencia el asesinato de la joven:

Si hay algo que nos defiende son los derechos universales. Esos derechos a los que la joven Mar apeló desesperadamente en este país de leyes civilizadas, país de mujeres afortunadas en el que cada vez con más frecuencia se destapan fallos de esas leyes, fallos que curiosamente siempre caen implacablemente sobre las víctimas. (Lindo, 1999)

La escritora critica las grandes grietas existentes en un sistema legislativo cuyo objetivo debiera ser proteger a toda la ciudadanía, y en concreto a las mujeres, de la violencia machista. Alude explícitamente a las graves negligencias cometidas por la jueza de Alcobendas, cuyo error cree Lindo que quizá fue no empatizar con el miedo real que las mujeres pueden sentir. Critica, además, cómo rápidamente los compañeros del gremio de la jueza salieron a la defensa intentando justificar lo injustificable. Para ello, Elvira Lindo se sitúa entre la familia que sufre la desgracia y empatiza con ella, se pone en el lugar de quienes sintieron el horror de la pérdida de Mar Herrero y mediante la reivindicación de su condición de mujer como arma de guerra denuncia todo tipo de discriminación ejercida hacia las mujeres:

Y qué le importa toda esa palabrería a la familia de esa joven, a sus amigos, al vacío que ha dejado para lo que la querían; qué les importa la tibia excusa gremial, esa palanca imbecil que lleva a los periodistas a defender a cualquier periodista, a los abogados a cualquier abogado, a los psicólogos a defender a cualquier psicólogo, qué les importa. No hay nada ya que pueda compensar los momentos de pavor que Mar Herrero sufrió, nada que pueda restituir su vida ferozmente arrancada a los 23 años. Si es que hay justificaciones para la justicia, si es que las hay, que se las callen, porque con mi condición de mujer por delante, les digo que esas justificaciones me gustaría tirárselas a la cara. (Lindo, 1999)

2. La denuncia de las agresiones sexuales a las niñas

El 22 de noviembre de 2009, Elvira Lindo publicó en su sección *Don de gentes* la columna «Preciosa», en la que mantiene el tono reivindicativo que le caracteriza al hablar de situaciones de desigualdad y discriminación hacia las mujeres, pero, en este caso, lo conjuga con un registro que navega hacia lo emotivo y melancólico, valiéndose, como en otras columnas hace, de la empatía, un recurso sin el cual no podría conectar con los sentimientos del otro. La primera frase ya pone de manifiesto el acercamiento que pretende establecer entre el lector y los temores más profundos del ser humano: «Las palabras pueden curar» (Lindo, 2009), miedos que producen una herida abierta que cicatriza cuando salen de lo más íntimo y que cuando son verbalizados desalojan el enorme espacio que ocupaban en la mente de su guardián y disminuye la manera en la que condicionaba su vida. Y eso lo sabe bien el personaje de la primera historieta que Elvira Lindo va a narrar al comienzo de su columna.

En la misma columna confluyen tres historias diferentes: el relato de cómo conoció a su lectora S. y el trauma infantil que pesa sobre sus hombros, la historia de Tere, una de las protagonistas de *Algo más inesperado que la muerte*, y la de Precious, la protagonista de la novela *Push* de Sapphire.

En el primer relato intervienen dos personajes: la propia Elvira Lindo, que en esta ocasión prescinde de la máscara, y S., una lectora que se puso en contacto con la escritora. Esta mujer leyó la novela de Lindo *Algo más inesperado que la muerte* (2002), en la que Tere, una de sus protagonistas, sufrió abusos sexuales por parte de su abuelo materno durante su infancia. Sobre ella versará el segundo relato que se encuadra en el núcleo de la primera narración.

La historia de Tere se narra en la segunda parte de la novela, titulada *Cuando te mira un búho vienen siete años de mala suerte* (Lindo, 2002, pp. 223-232). Tere, de veintisiete años, es asistenta del hogar de Eulalia, la protagonista de la novela. Cuando era una niña vivía con su madre y su hermana mayor, Fabiola. La familia acogió en el hogar a su abuelo materno, que sufría una especie de parálisis que le impedía salir de la cama. Durante seis años este hombre abusó sexualmente de su nieta menor, aunque no llegaron a la penetración. Tere, que era una niña supersticiosa, asumió esa desgracia como una de las consecuencias de la mala suerte que le trajo haber visto desde la ventana de su habitación en una noche de verano a un búho. Los abusos duraron hasta que Fabiola descubrió una mancha de sangre en la cama del abuelo, que ella inmediatamente relacionó con la menstruación de su hermana pequeña sin necesitar que Tere se lo confirmara. Para alejar a la pequeña Tere del depravado abuelo, las hermanas se mudaron a Madrid mientras la madre lo negó hasta pasada la muerte de su padre:

Ella había leído una novela mía en la que aparece una criatura de la que su abuelo abusa mientras la madre está en el trabajo. Esa pequeña historia estaba inspirada en lo que me contó una persona cercana, así que a pesar del envoltorio literario había en ella detalles específicos que se repiten en los casos de abusos a niñas que mi lectora reconoció. (Lindo, 2009)

De vuelta al primer relato de la columna, la lectura de la historia de Tere fue el desencadenante por el que S. se puso en contacto con la escritora, intercambiaron correspondencia y, finalmente, concertaron una cita en la que la lectora le contaría a Elvira Lindo su historia personal, pese a las reticencias de la escritora a forzar este tipo de relaciones por el temor a que la lectora acabe decepcionada, quizá como consecuencia de la desmitificación de la figura del escritor cuando a éste se le conoce cara a cara. No obstante,

quedaron en una cafetería, donde Elvira Lindo vio en S. a una mujer de gran belleza y sensualidad disimulada, de agradable sonrisa y dureza en la mirada; secuelas que quedaron en su psique tras una infancia y una adolescencia marcadas por el trauma. La escritora, ante el desconcierto de la situación, comenzó a hablar de asuntos triviales hasta que se les agotó el café. Tras esto, S. la llevó a casa en su coche.

El temor de la columnista se confirmó: «Aparcó cerca de casa, me miró y me dijo que se sentía decepcionada. ¿Decepcionada? Ya estamos» (Lindo, 2009). Sin embargo, lo que realmente decepcionó a la lectora no fue la desmitificación de la imagen de Elvira Lindo como escritora, sino algo que tenía que ver con la intención por la que S. decidió concertar esa cita. Habían pasado más de una hora en la cafetería y la lectora no articuló ni una palabra en lo referente a su historia personal de abusos en la infancia. Quizá atesorara cierto grado de pudor o, incluso, culpa que le impidiera contar algo tan personal en un espacio público. Por eso, en el interior de su coche, envueltas en un ambiente más íntimo propenso a la confesión, S. le contó a Elvira Lindo cómo su padre abusó de ella durante su infancia y adolescencia enmascarado por el silencio de la madre: «Allí, en el interior del coche, me contó esa historia que jamás había sido contada. La historia que su madre fingía desconocer y su familia prefería ignorar. Fue desde los cinco años hasta los quince. Diez años de terror resumidos en media hora» (Lindo, 2009).

La escritora traza el perfil de los personajes de la historia vital de S., a los que no sitúa en un escalafón social bajo ni cercano a las minorías marginales. No son, como diría Lindo, una familia *lumpen*. El padre no respondía al arquetipo clásico del marido maltratador, sino algo más maquiavélico si cabe: era un profesional en lo que él consideraba el arte de abusar de sus dos hijas. Era un profesional porque seguía una estrategia, una metodología que iba mudando con el paso de los años a la par que las hijas crecían teniendo muy en cuenta el momento en el que tuvieran la primera menstruación, pues sería a partir de entonces cuando se incluyera la penetración en la técnica del abuso:

[...] no se trataba de un maltratador de mujeres: nuestro hombre era un profesional y se dedicaba exclusivamente a violar a sus dos niñas. Las marcas aún están ahí, en el pecho. El individuo fue progresando en sus abusos siguiendo un sistema: antes de la llegada de la regla las sometía a todo menos a la penetración y las avisaba de que ésta llegaría después de que fueran mujeres. (Lindo, 2009)

La utilización de la niña como objeto sexual, el incesto entre padre e hija, priva a la hija de sus derechos y su bienestar y amenaza e interfiere su desarrollo físico y psicológico (Fernández Fernández, 2016, p. 8). Por ello, Lindo dice en la anterior cita: «Las marcas aún están ahí, en el pecho» (Lindo, 2009). Sin duda, la bibliografía especializada asegura que el incesto padre-hija es el más dañino. Ha existido a lo largo de toda la historia de la humanidad, por lo que más que responder a patologías familiares, lo hace a pautas culturales interiorizadas. El principal indicador para tener en cuenta en estas relaciones de desigualdad en el seno familiar es la falta de empatía del padre, su deseo de poder y la necesidad de control (Fernández Fernández, 2016, pp. 11 y 76).

S., con tan solo cinco años, actuaba con sumisión ante los mandatos de su padre y con la inocencia de la niñez llegó a creer que la culpable de esos secretos en el hogar era ella misma: «La niña, para que el mal trago pasara pronto, hacía lo que su padre le pedía, las palabras sucias exigidas, los movimientos requeridos; esa sumisión, que naturalmente se da en todas las niñas, es lo que acaba por hacerles creer que son cómplices de un pecado» (Lindo, 2009). La víctima clásica suele ser la hija mayor, sobre todo si la esposa del violador es una mujer con cierta discapacidad, ausencias o carencias emocionales, y ha de mantener el rol de esposa subrogada e incluso, al llegar a la adolescencia, el abuso puede

prolongarse durante años. En las víctimas, este tipo de abusos acarrear consecuencias, como es lógico, sobre todo en la dificultad a la hora de relacionarse con hombres, tanto en el plano emocional como sexual (Fernández Fernández, 2016, pp. 78-80).

Suele achacarse a la madre la responsabilidad del incesto; sin embargo, debemos contemplar esta aterradora realidad con perspectiva, pues si la madre tiene sospechas de que su marido está abusando sexualmente de sus hijas, afrontar la realidad puede resultar tan doloroso que opta por ignorarla (Fernández Fernández, 2016, p. 80). En este caso, junto a la perturbadora imagen del padre, coexiste la figura materna, que encubría los actos inmorales de su marido, quizá guiada por la negación de su propia personalidad y la inexistencia de autoestima: «¿Es posible que una madre no se entere de que su marido se levanta de la cama para violar a sus hijas? Éste es el lado más turbio del asunto. La madre. La madre de nula personalidad y escasa autoestima hace que no oye ni ve» (Lindo, 2009).

Tras la narración de esta historia, el clima entre las dos mujeres sentadas codo con codo en el coche se calma. Y podemos comprobar cómo esta historia caló profundamente en la escritora, pues a fecha de la publicación de este artículo asegura mantener una amistad sólida con S. El compromiso que Lindo mantiene con la denuncia de las desigualdades en la vida de las mujeres le llevó a querer transformar el dolor de esa historia en un libro sobre la relación entre la lectora y ella. Probablemente, Elvira Lindo hubiera contribuido una vez más desde la literatura a visibilizar el dolor y la tragedia de esas niñas que sufren abusos por parte de sus familiares. Sin embargo, la lectora prefirió que las cosas se quedasen como estaban ante el miedo de que su padre, aún vivo, pudiera verse reflejado en la prosa de la escritora madrileña. Elvira Lindo no escribiría esa novela, pero en esta columna de *El País* sembró la semilla de una historia que pudo haber escrito, por eso en este artículo brota la naturaleza literaria por sus elementos espaciales, temporales, la reconstrucción de personajes y las tramas entrecruzadas por una misma problemática:

Quise escribir un libro sobre ella y sobre mí, sobre esa inusual relación. No citaré nombres ni ciudades, le dije, y reproduciría parte de las cartas que ella me había escrito: nunca he conocido a nadie que describiera mejor el dolor infantil. Pero ella estaba muerta de miedo. Su padre, el violador, vive. Aunque hace años que no lo ve, sabe dónde disfruta de su vida de jubilado meapilas, de cabrón refractario al arrepentimiento. (Lindo, 2009)

Casi al fin de la columna, descubrimos que el desencadenante por el que Elvira Lindo ha recordado la historia de su amiga lectora es el estreno en España de la adaptación cinematográfica de la novela *Push* de Sapphire, titulada *Precious* para la gran pantalla. La escritora reseña brevemente el argumento de esta novela de Sapphire, centrándose particularmente en su protagonista: «Precious es una chica de Harlem, gorda, fea, negra, pobre, y su nombre, Preciosa, es como una broma de mal gusto. Está escrita por Sapphire, una escritora que durante años dio clases de alfabetización en el Bronx» (Lindo, 2009).

La novela *Push* se inserta en el marbete de las obras que tratan las relaciones incestuosas y del abuso sexual infantil, como *Ojos azules* de Toni Morrison y *El color púrpura* de Alice Walker, pero además se ubica entre dos tradiciones: la de la Literatura Afroamericana y la Literatura de autoayuda o de superación (Donaldson, 2005, pp. 51-52). Otros estudios consideran que *Push* oscila entre la novela testimonial y la novela naturalista por el retrato de la vida de las niñas que la autora conoció cuando trabajaba en los talleres de alfabetización para adolescentes de Harlem que sufrieron abusos (Michlin, 2006).

La narradora-protagonista, Precious Jones, es una chica de dieciséis años que se enfrenta a su segundo embarazo, fruto del incesto y los abusos cometidos por su padre

bajo el consentimiento de la madre (Hennesse, 2010). La noción de metaliteratura halla cabida en *Push*, pues la narradora cuenta cómo tras leer *El color púrpura* de Alice Walker se siente identificada con Celie, la protagonista. También es susceptible de comparación la historia del abuso sexual infantil de Precious con la de Pecola de *Ojos azules*, que nacen en el silencio que constituye el incesto y Sapphire decide narrarla desde el punto de vista de la víctima y superviviente de los abusos sexuales. Gracias a la relación de salvación que Precious tiene con su maestra, siguiendo su consejo, escribe la historia de su vida, que será en último término el texto que el lector lee en la novela (Donaldson, 2005, pp. 52-55).

Tras esta referencia que Lindo hace a la novela de Sapphire, cierra su columna estableciendo semejanzas y diferencias entre S. y Precious. El ambiente de estos dos personajes es antitético. Como señalamos anteriormente, la familia de S. no corresponde al arquetipo de familia *lumpen*; sin embargo, el ambiente social de Precious sí se halla inmerso en ese estrato social bajo próximo a las minorías marginales. En cualquier caso, aunque el ambiente social circundante de las protagonistas de estos dos relatos que se presentan en la columna de Lindo sea esencialmente diferente, los padres, el profesional y el padre de clase social baja, encuentran puntos en común en la forma atroz de abusar de sus hijas. Las madres, por otra parte, presentan también ciertas diferencias: mientras que la madre de Precious es una mujer inválida, que como apuntábamos anteriormente suele corresponder con las características de la estructura familiar en la que se produce este abuso, la madre de S. es una señora burguesa que no presenta ninguna minusvalía, pero sí una gran inestabilidad emocional. Ambas comparten el silencio ante la tragedia y, como señala Lindo (2009b), «hacen la vista gorda para retener a su hombre», pues la situación ha de ser tan desesperante que las respectivas madres deben de ver en el silencio la única manera de mantener intacto el orden familiar, el pilar fundamental de sus vidas. Los contextos y los personajes que vagan por las historias de S. y Precious presentan diferencias estructurales, aunque el punto en común se halla en el sufrimiento del abuso:

[...] nada iguala a los seres humanos tanto como la desgracia. El padre lumpen y el padre profesional esclavizan de la misma forma a sus niñas; de manera perversa, las hacen creer que ellas también disfrutaban. Eso atormenta su mente infantil, la invade de vergüenza y culpa. [...] La vida de Precious no es la de mi lectora, pero cómo se parecen en el recuerdo de su tormento infantil. Las dos, como tantas niñas, aprendieron a desdoblarse mientras el padre las violaba. Mientras el monstruo perpetraba su delito, ellas se concentraban en una canción cursi, de esas que cantan las niñas con otras niñas y volaban lejos, muy lejos de aquella cama. (Lindo, 2009)

3. Crónicas del abuso y el maltrato machista

El 11 de mayo de 2014 Elvira Lindo publicó en su sección *Don de gentes* de *El País* la columna «De mujeres y niñas». En ella comenta una selección de tres de las numerosas noticias que ocuparon las portadas de los diarios en la primera semana de mayo de 2014. Esos asuntos de actualidad comparten una característica común: la violencia y el abuso ejercido hacia las mujeres y las niñas en diferentes puntos geográficos del planeta: «aparecían varias crónicas relacionadas con el abuso y el maltrato a las niñas y las mujeres, cada una de esas noticias situadas en puntos del mapa muy distantes que no se asemejan culturalmente en nada, salvo en que son delitos perpetrados por seres humanos» (Lindo, 2014).

Esas noticias, comenta Elvira Lindo, son de diferente naturaleza y nivel, pero todas demuestran compartir una «falta de consideración hacia las mujeres como seres humanos de pleno derecho» (Lindo, 2014), una lacra que «castra a los países pobres e infecta a los ricos» (Lindo, 2014). Por ello la escritora no esconde su indignación, aunque manifiesta su deseo de que el artículo no se interprete en clave tremendista o de carácter apocalíptico. Tan solo quiere dejar testimonio de cómo estas noticias pueden hacerla desesperar; unos acontecimientos que califica de «verdades incontestables» (Lindo, 2014) en pleno milenio del auge de la especulación y de las teorías conspirativas. Estas noticias son tan crudas como reales.

Elvira Lindo piensa que el mundo «apesta» (Lindo, 2014) y que de todos los acontecimientos trágicos que azotan el mundo tan solo se puede palpar la «putrefacción» (Lindo, 2014) en la que éste se halla sumido.

Como consecuencia del enfado y la desesperación que provocan en ella este tipo de sucesos, Lindo considera que «atravesamos el peor momento de la historia de la humanidad» (Lindo, 2014), un «momento finisecular» (Lindo, 2014) cuya gravedad es enfatizada por el hecho de encontramos tan solo en la primera mitad del siglo.

La escritora considera que con solo mirar hacia el pasado podemos constatar la decadencia del mundo. Podríamos pensar que Elvira Lindo equipara las atrocidades que se cometieron en la Europa del siglo XX con esta clase de terrorismo cada vez mayor que es la violencia machista. Realmente, este tipo de problemáticas necesitan de visibilidad desde el prisma de la opinión pública. Elvira Lindo consigue, mediante esta comparación, que el lector otorgue a estos asuntos la importancia que precisan.

Pero, además, persigue el lector asuma como propias las desgracias que ocurren en países extranjeros. Por ello, propone que escuche el tango *Cambalache* (1934) de Discépolo para que constate por él mismo cómo las desgracias que ocurrían en Argentina en la década los años treinta podían encontrar su equivalente tanto en el nuestro como en cualquier otro de Europa. El investigador Juan Manuel Zurita Soto de la Universidad de Barcelona ha escrito sobre la crítica social y el canto de protesta de Discépolo en su tango, escrito en lo que denomina «década infame» en Argentina, que mantuvo por trece años gobiernos de facto mientras que en Europa el fascismo experimentó su máximo auge (Zurita Soto, 2015, p. 287).

El caso que nos ocupa en esta columna ocurre en diferentes países del mundo, pero como señalábamos anteriormente, la violencia machista no entiende de naciones, y lo que hoy ocurre en España puede estar viéndose reflejado en otras partes del mundo.

El siglo XX se llevó a un número elevadísimo de víctimas tanto en las guerras como en las represiones fascistas, sin embargo, la primera década del siglo XXI ha conocido un crimen al que se le ha dado nombre y cada vez cuenta con más asesinatos: la violencia machista. Por eso apunta Elvira Lindo: «¿Es peor este presente? No lo es, no. Pero está visto que el ser humano tiene tanta capacidad para la bondad como para cometer atrocidades» (Lindo, 2014).

La narración que hace Elvira Lindo de las noticias que azotaron la primera semana de mayo del 2014 discurren por la columna *in crescendo*. Y aunque la escritora advierte de ello, dota de gran importancia y trascendencia los tres casos que expondrá, pero para ella el grado de criminalidad va incrementándose a medida que pasa de una noticia a otra. En primer lugar, hablará del caso del alcalde de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, célebre por acosar sexualmente de las mujeres. En segundo lugar, Lindo recupera la voz de una gran mayoría de mujeres danesas que afirman haber sufrido acoso en algún momento de su vida. Y, por último, expone el caso de las más de doscientas niñas nigerianas que fueron

secuestradas en su propio colegio. Todas ellas comparten la triste realidad de la desigualdad estructural que afecta a las mujeres.

El caso del alcalde Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) crispera a la escritora debido al descaro con el que este hombre, Percy Fernández, acosa sexualmente a las mujeres en actos públicos sin ningún tipo de reparo. Señala Lindo que Fernández es famoso por abusar de mujeres jóvenes, condición que no le ha impedido ser reelegido en su cargo. Elvira Lindo denuncia el abuso de poder que comete este hombre y la posición de superioridad que se autoproclama con respecto a las mujeres: «El alcalde de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), célebre por abusar de mujeres jóvenes y aun así reelegido en su cargo, fue pillado *in fraganti* sobando el muslo de una periodista que se sentó a su lado» (Lindo, 2014).

Las cámaras de televisión captaron las imágenes en las que, durante un acto público, una periodista forcejeó para quitarse de encima del muslo las manos del alcalde. Fernández, incluso con el micrófono en mano, tuvo el valor de llamarla «tacaña» haciendo una gracia del rechazo al que no estaba acostumbrado a enfrentarse. La diputada de oposición en La Paz interpuso una denuncia que fue respaldada por las feministas bolivianas. En esa denuncia se solicitaba una pena de hasta cuatro años de prisión por abuso deshonesto, violencia sexual y discriminación. No obstante, la ciudadanía parecía simpatizar con el alcalde reelecto al menos por cinco veces con un sólido respaldo popular (Azcuí, 2014).

Elvira Lindo está al tanto de lo que se publica en prensa en lo que a abuso hacia las mujeres se refiere. Por ello, expone al lector que esa grosería cometida por el alcalde de esta localidad de Bolivia no es un caso aislado, sino que era reincidente en los abusos y el acoso sexual. Sin embargo, apunta Lindo, este vídeo fue el desencadenante que permitió que casos anteriores en los que el Percy Fernández fue protagonista salieran a la luz. Una vez más, en un acto público, una concejala, mientras se dirigía a los asistentes, intentaba quitarse del trasero la mano del alcalde. Una secretaria denunció haber sufrido acoso por Fernández, quien en alguna ocasión le dio un pellizco. E incluso una funcionaria municipal testificó que el alcalde le besó de manera forzada en la boca (Azcuí, 2014). Elvira Lindo llama «tipejo» a Percy Fernández y relata con palabras de desprecio cómo agarra a la funcionaria con sus «manazas», estrategias discursivas mediante las que Lindo se aleja de la corrección política exigida por los profesionales de la comunicación para demostrar su indignación y su incredulidad hacia una ciudadanía que parece no condenar que una figura pública, representativa de un pueblo, denigre a las mujeres que luchan por hacerse hueco en un universo tan masculinizado como lo es la política. La escritora lo cuenta así:

Pero lo tremendo de este vídeo es que ha permitido que viéramos otros protagonizados por el mismo tipejo: en uno de ellos se ve cómo en la visita a una obra municipal toma entre sus manazas la cabeza de una funcionaria, la única en un universo masculino, y la besa, como podemos observar, con la boca abierta. Con lengua, como se ha dicho siempre. Y también contemplamos cómo ninguno de sus compañeros hace nada y ella se retira avergonzada a un lado limpiándose las babas. Sucedió hace tiempo. Él sigue siendo alcalde. Los ciudadanos de ese municipio consideran que esos comportamientos pueden ser aceptables o que no son tan graves como para retirarlo de la política. (Lindo, 2014)

De los párrafos en los que Elvira Lindo narra las hazañas del alcalde «manoslargas», como la periodista Azcuí (2014) lo denomina, podemos resaltar un matiz sobre el que la escritora hace hincapié. No solo hablamos del abuso de poder de Percy Fernández, sino de lo que Lindo subraya como una actitud heroica de la periodista al no desistir hasta demostrarle al alcalde que ese exceso de confianza, esa invasión del espacio personal, no

iba a serle permitida: «La joven tuvo el valor de agarrarle la mano y retirársela. Hablo de valor porque esos tipos tienen poder y lo ejercen ilimitadamente» (Lindo, 2014).

A continuación, la gravedad de los acontecimientos asciende ligeramente hacia lo que la periodista Concha Boo (2014) llama «las cifras de la vergüenza danesa» en su columna homónima para la sección internacional de *El País*. Se trata de unas estadísticas que Elvira Lindo recoge en su columna donde evidencia cómo «el 52% de las danesas confiesan haber sufrido algún tipo de abuso» (Lindo, 2014). Los resultados de este estudio alarman a la escritora dado que Dinamarca es uno de esos países de la Unión Europea que, consideramos, avanza a la vanguardia en lo que a derechos humanos y educación se refiere: «alarma que en países que se presentan como modelos de civilización ante la brutalidad circundante se destapen de pronto estas cifras» (Lindo, 2014).

La alusión de la escritora a estas alarmantes cifras nos ha llevado a indagar en lo que la prensa española publicó con motivo de esa encuesta. Encontramos el artículo anteriormente mencionado de Concha Boo (2014), cuyo titular es cuanto menos acertado: «Las cifras de la vergüenza danesa». En este artículo, publicado el 6 de mayo de 2014, la periodista desvela que, en 2014, Dinamarca ocupaba el porcentaje más alto de la Unión Europea en denuncias por violencia de género. Esta macroencuesta de la que Elvira Lindo habla fue realizada por la Agencia de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea. De ella se extrajo la estremecedora cifra de un 52% de mujeres que habían sufrido violencia machista en algún momento de su vida frente al 33% de la media europea. Lindo se asombra al descubrir estos resultados porque es consciente de que Dinamarca ha sido uno de los países que han tomado las riendas en la incorporación de mujeres al mercado laboral y en la conquista legislativa de derechos igualitarios. Dinamarca ostenta un lugar privilegiado en la media europea al tener en 2014 el 17% de los cargos directivos presididos por mujeres frente a un 9,5% de media europea. Pero los especialistas que realizaron esta encuesta consideran que una de las principales causas que han propiciado este aumento de violencia de género en el país danés puede ser la existencia de grietas en un sistema, *a priori*, ejemplar como consecuencia de la llegada de refugiados inmigrantes o, incluso, una educación marcadamente progresista. Sin embargo, Dinamarca cuenta con una gran concienciación social que persigue la extinción de esta lacra machista.

Y en este crescendo de abominables noticias encontrábamos con toda justicia en un primer puesto a las más de doscientas criaturas nigerianas que fueron secuestradas en ese lugar sagrado que es la escuela y que a hoy día no sabemos dónde están ni que aterrorizados pensamientos recorrerán su mente, ni si estarán siendo alimentadas o habrán sido ya vendidas o casadas a la fuerza, maltratadas o forzadas a ser esclavas sexuales. (Lindo, 2014)

La escritora dedica los últimos párrafos de su columna a reflexionar sobre la noticia que ocupaba el primer puesto en el ranking de noticias estremecedoras sobre la violencia ejercida hacia las mujeres. Elvira Lindo, que posee una aguda empatía hacia la infancia, da voz a las preocupaciones que cualquier ciudadano con cierta sensibilidad debería manifestar hacia los peligros a los que se enfrentan las mujeres y niñas. La venta de mujeres con fines sexuales es, probablemente, una de las manifestaciones más crueles del maltrato al que se somete a las niñas en países no tan lejanos al nuestro.

El primer puesto en la escala de sucesos que atentan contra la vida y la seguridad de las mujeres lo ocupa el caso de las 276 niñas secuestradas en Nigeria por la banda terrorista Boko Haram, creada para propagar la yihad y crear un estado islámico en Nigeria, la madrugada del 14 de abril de 2014 (Martínez, 2019). Un día después, las páginas de *El País* recogieron este terrorífico suceso. En un artículo publicado el 15 de abril del mismo año se cuenta cómo la secta radical islamista Boko Haram, que en la lengua local significa

«la educación occidental es pecado», secuestró en la localidad nigeriana de Chibok, en el estado nororiental de Borno, a 276 niñas mientras estas dormían en el internado en el que estudiaban. Las autoridades durante las primeras horas tras darse a conocer el suceso investigaron el número exacto de víctimas porque muchas consiguieron escapar durante la noche (S.f., 2014).

Pasados cinco años, el 14 de abril de 2019, la periodista de *El País* Patricia Martínez publicó un artículo conmemorando el aniversario de esta tragedia que, hoy día, sigue sin resolverse por parte de las autoridades nigerianas. Sin embargo, durante el transcurso de los años, hemos podido conocer de manera más esclarecedora los datos exactos sobre el suceso. Resulta increíble que existiera en el país un gran escepticismo en torno a la noticia y que fuera a partir del momento en que la banda terrorista publicara un vídeo en el que grababan a las adolescentes cuando la nación se movilizara para intentar rescatarlas. Exactamente, 56 niñas y adolescentes consiguieron escapar. Tras largas negociaciones, 100 fueron liberadas en intercambios de prisioneros. Pero actualmente aún siguen 112 de las 276 sin aparecer, y el gobierno nigeriano mantiene un silencio sepulcral en torno al asunto (Martínez, 2019).

El mismo año en que ocurrió el secuestro de las niñas nigerianas, Carmen Briz Hernández (2014) entrevista a Gema Fernández, trabajadora de la Women's Link WorldWide para *Página abierta*. Fernández asegura que Nigeria no es un país seguro para las mujeres. Existe una profunda desigualdad, un gran nivel de pobreza que oscila entre el 85% del total de la población y una marcada discriminación hacia las mujeres, manifestada en la violencia más brutal. A estas condiciones se suman un altísimo nivel de corrupción. La finalidad del grupo terrorista probablemente fuera el de usar a esas niñas con fines de explotación sexual, movimientos conocidos como *trata* de mujeres y niñas. La investigadora Nuria Cordero Ramos (2012) de la Universidad Pablo de Olavide confirma que este tipo de movimientos son producto, sobre todo, de secuestros, y las razones que explican esta forma de violencia contra las menores están en las estructuras de dominación patriarcal. Por ello, Gema Fernández y los analistas a los que cita en su entrevista consideran que en el fenómeno de las *tratas* están implicadas tanto las autoridades nigerianas como las fronterizas (Briz Hernández, 2014).

Teniendo en cuenta estos datos, entendemos que Elvira Lindo se dirija al final de la columna a las autoridades españolas, a las que insta que exijan al Gobierno de Nigeria el rescate de esas niñas. Hemos apuntado en anteriores análisis que Lindo es una escritora cuya característica más sobresaliente tanto en su producción literaria como periodística es la empatía con el sentir del pueblo, ya que como matiza María Angulo Egea (2010) Elvira Lindo se sitúa entre la ciudadanía para hacerse eco de sus necesidades. Por ello conoce la reacción popular de los españoles en los casos en los que un niño desaparece. La nación se vuelca con el rescate de la criatura, lo sigue a través de los medios de comunicación y celebra su aparición o, por el contrario, llora su irreparable pérdida. De ahí su incredulidad ante el silencio del gobierno nigeriano. Pero además invita al lector a que prolongue el alcance de su mirada y su preocupación más allá de las fronteras españolas:

No debiera ser un asunto de primer orden en aquellos que tan alegremente planean intervenciones en terceros países exigir al Gobierno nigeriano el rescate de esas casi doscientas cincuenta muchachas? La desaparición de uno solo de nuestros niños provoca toda una avalancha de reportajes y comentarios, exprimiendo los aspectos más sórdidos del crimen, que nos roban el sueño y el sosiego. ¿Podemos dormir tranquilos, en cambio, sabiendo que casi trescientas niñas andan como almas en pena? ¿Cómo se oculta a trescientas niñas? (Lindo, 2014)

Finaliza con una yuxtaposición de preguntas retóricas cuya intención residen en ejercitar el músculo de la capacidad crítica del lector, cuya sensibilidad debiera conducirlo a responderse a sí mismo: «No, no podemos dormir tranquilos».

4. La primera expresión del #MeToo

De nuevo en *Don de gentes*, Elvira Lindo publicó el 25 de noviembre de 2017 la columna «Con ella empezó todo» en la que hace referencia a la abogada y activista estadounidense Anita Hill, considerada hoy día una de las precursoras del #MeToo, mucho antes de que este movimiento tuviera nombre, ya que fue la primera mujer en denunciar ante el Senado estadounidense el acoso sexual al que fue sometida en los años ochenta por el que entonces era su jefe, Clarence Thomas.

El hecho de que Elvira Lindo traiga a colación la figura de Anita Hill podría traducirse en un mecanismo de contribución al enriquecimiento de la incipiente historia de la movilización feminista más grande conocida en el siglo XXI: el movimiento #MeToo. Además, este artículo se encuadra en un contexto histórico y social proclive a la publicación de estos alegatos en prensa, pues salieron a la luz un elevado número de casos de acoso sexual que afectaban a reconocidas personalidades de Hollywood.

Como recoge Dio Bleichmar (2018) en un artículo para el número 57 de la revista *Aperturas Psicoanalíticas*, el 5 de octubre de 2017 el diario *The New York Times* publicó una historia de acoso sexual que conmocionó a buena parte del mundo: Harvey Weinstein sometió a acoso a actrices que trabajaron y colaboraron con él. Tan solo unos días posteriores a este acontecimiento, *The New Yorker* se hizo con el foco de atención al publicar la recolecta de denuncias por violación que habían interpuesto hacia Weinstein estrellas de Hollywood de la talla de Ashley Judd, Gwyneth Paltrow, Kate Beckinsale, Uma Thurman, Salma Hayed o Paz de la Huerta. Como consecuencia, la Academia de Cine de Estados Unidos expulsó al director de sus listas. Y días más tarde, en el espacio digital, se viralizó el hashtag #MeToo en plataformas como Twitter y Facebook, que tuvo como fin último el despertar a escala internacional de la sororidad entre mujeres.

La escritora considera que es un acto «de justicia» (Lindo, 2017f) recuperar a de cara a la opinión pública la historia de Anita, a la que considera «valerosa» (Lindo, 2017f) por haber tenido que enfrentarse a una de las estructuras de mayor arraigo patriarcal, la Justicia, ante la que debía exponer los peligros de un problema que, entonces, no tenía nombre, como diría Nuria Varela (2008): el acoso sexual. Además, éste era considerado un asunto cuyo grado de importancia era menor o, si cabe, un comportamiento que no traspasaba los límites de la normalidad allá por la década de los noventa:

Inevitable acordarse estos días de Anita Hill, la abogada y activista de 61 años que en 1991 testificó contra el jurista Clarence Thomas, candidato propuesto por Bush para el Tribunal Supremo de Estados Unidos, por haberla acosado sexualmente una década antes, cuando él actuaba como supervisor en la Oficina para la Igualdad de Oportunidades Laborales. De justicia es volver sobre la historia de esta valerosa mujer que fue llamada a declarar al Senado y se enfrentó a una comisión hostil, que la humilló de tal manera que cualquier otra persona se hubiera roto ante un panel de hombres que más que dispuestos a escuchar parecían empeñados en desacreditarla. Pero Anita Hill no se rindió. (Lindo, 2017f)

Como bien relata Lindo, en 1991 Anita Hill, abogada de treinta años, denunció a Clarence Thomas, candidato por el partido de Bush al Tribunal Supremo de Estados Unidos, por haberla acosado sexualmente una década antes cuando trabajaban juntos en la Comisión de Igualdad de Oportunidades. Thomas acostumbraba a hacerle comentarios sobre pechos y pechos grandes, películas pornográficas, vídeos de zoofilia, etc. (Watkins y Biskupic, 2018).

Podemos escuchar las palabras que Anita Hill pronunció durante el juicio. El caso fue retransmitido por las televisiones nacionales y su trascendencia ha permitido que dos décadas después tengamos acceso a los vídeos de las declaraciones de Hill. Transcribimos, a continuación, las declaraciones de Anita Hill, recuperadas de un vídeo colgado en el canal de YouTube de *El País*:

Sus conversaciones eran muy gráficas. Hablaba sobre actos que había visto en películas pornográficas en las que había mujeres que tenían sexo con animales y películas en las que había sexo en grupo o escenas de violaciones. [...] Hizo un comentario que recuerdo perfectamente. Dijo que si le contaba a alguien su comportamiento arruinaría su carrera. No era una disculpa ni una explicación. Era su última referencia acerca de la posibilidad de nuestro noviazgo o una referencia a su comportamiento. (El País, 2018)

Esta historia surgió como un informe periodístico cuando se acercaban las votaciones para el Senado y Clarence Thomas servía como juez en un tribunal de apelaciones estadounidenses con sede en Washington. Con ello, Anita Hill llevó el acoso sexual al foco de la opinión pública contando su propia experiencia (Watkins y Biskupic, 2018):

Después de aproximadamente tres meses trabajando allí, me pidió que saliera con él. Lo que sucedió a continuación y estar ahora contándose al mundo son las dos experiencias más difíciles de mi vida. Los comentarios eran aleatorios e iban desde presionarme sobre por qué no salía con él a comentarios sobre mi apariencia personal. [...] En varias ocasiones, Thomas me habló gráficamente sobre su propia destreza sexual y como me resultaba extremadamente incómodo hablar de sexo con él, especialmente por la manera tan gráfica en la que lo hacía, le dije que no quería hablar sobre esos temas e intentaba cambiar de tema. (PlayGround, 2018)

La bancada estaba formada en su totalidad por hombres que cuestionaron a Hill porque consideraban que esos comportamientos no se salían de la norma; incluso el magistrado Matzenbaum llegó a decir: «Si eso es acoso sexual, entonces la mitad de los senadores del Capitolio deberían ser acusados» (Bocanegra, 2018). Clarence Thomas, por supuesto, asumió el papel de víctima: «Mi reputación ha sido dañada, mi familia ha sido dañada, mis amigos han sido dañados. No hay nada que esta comunidad, este cuerpo o este país pueda hacer para devolverme mi buen nombre. Nada» (El País, 2018).

El Senado acusó a Hill de trepa y victimista, e incluso llegaron a preguntarle si tenía complejo de mártir (PlayGround, 2018). Finalmente, acabaron dándole la razón a Thomas. Pero el caso se convirtió en un hito cultural. Nació el movimiento «I believe Anita Hill» e impulsó que en 1992 se declarase el «Año de la Mujer» en la política electoral, pues un número récord de mujeres ganó escaños en el Congreso (Watkins y Biskupic, 2018). De hecho, pasado un año del juicio, quienes habían calumniado a Anita Hill acabaron disculpándose por haber visto cómo aumentaron desde entonces las denuncias por acoso sexual laboral (PlayGround, 2018). Actualmente, Thomas es magistrado del Tribunal Supremo de Estados Unidos y Hill, con 61 años, se dedica al activismo político y a la docencia universitaria.

Elvira Lindo, tendiendo puentes una vez más entre la cultura americana y española –una constante en su obra periodística–, recoge las aportaciones de la prensa estadounidense. En este caso, traslada al lector de *El País* la actualidad norteamericana que revalorizó el caso de Anita Hill ante la oleada de denuncias por abusos sexuales en Hollywood. Elvira Lindo considera que la historia de Hill fue la verdadera semilla del #MeToo que tardaría aproximadamente veinticinco años en florecer: «La prensa estadounidense está contando de nuevo aquel episodio histórico porque fue sin duda la base que cimentó la ola de testimonios de abuso sexual que ahora, 25 años después, se han desatado en el mundo del cine y la comunicación» (Lindo, 2017f).

Lindo conoce la historia del feminismo norteamericano, el principal impulsor de la acuñación del término *acoso sexual*: «El término *sexual harrassment*, acoso sexual, había aparecido ya en tribunas feministas en los setenta, pero quedó fijado en la memoria colectiva a raíz de la declaración pública de esta mujer que se encuentra entre los cien discursos más relevantes de la historia del siglo XX de los EEUU» (Lindo, 2017f). En efecto, como evidencian estudios como el de Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2000, p. 15), el acoso sexual en el ámbito laboral fue una problemática a la que pusieron nombre las feministas estadounidenses, quienes en los años 70 acuñaron el término *sexual harrassment* con el que denunciaron los chantajes sexuales, considerados normales en el ámbito laboral. Como señala Nuria Varela (2008), el acoso sexual era un problema que no tenía nombre. Uno de los textos fundacionales fue *El fenómeno de Anillos de Saturno* de Mary P. Rowe en 1973. Sin embargo, el término era desconocido hasta que Anita Hill pronunció su declaración ante el Tribunal al que denunció los acosos sexuales de Thomas (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2000, p. 15).

Como narra Elvira Lindo, «Clarence Thomas consiguió entrar en el Tribunal Supremo con 52 votos a favor y 48 en contra, pero algo cambió a raíz de aquella declaración pública» (Lindo, 2017f). Además, se hace eco de los intentos de humillación que estos hombres llevaron a cabo para con la dignidad de Anita Hill. Lindo recoge las acusaciones misóginas, para más tarde denunciarlas, de David Brock, periodista afín a los republicanos, que escribió en su obra *The Real Anita Hill* acusaciones a la abogada por ser, según él, «un poco chiflada y algo putilla» (Lindo, 2017f), aunque diez años más tarde confesara sentirse víctima de la fe ciega que sentía hacia el partido republicano y acabara por creer las mentiras que difundieron contra Hill.

El interés y la indignación que despierta este caso en la escritora la lleva a estar al tanto de la recepción que este polémico suceso ha tenido en la cultura popular. Lindo hace alusión a las «dos películas sobre el caso, un capítulo célebre de la serie *Ley & Orden* [y] un documental» (Lindo, 2017f). Éstos son *Strange Justice* (1999), largometraje dirigido por Ernest Dickerson; *Confirmation* (2016), película producida por HBO; el capítulo «Vitre» (1994) de la citada serie y la película documental *Anita* (2013) de la directora Freida Lee Mock.

No obstante, lo que más atrae a la escritora no son las adaptaciones realizadas sobre el caso de Anita Hill para el medio audiovisual, sino la narración de la propia abogada en sus memorias *Speaking Thruth To The Power* (2005), la cual Lindo recomienda encarecidamente por la importancia que posee en la cultura al ser la primera narración llevada a la literatura autobiográfica escrita por mujeres de los abusos sexuales a los que son sometidas en el ámbito laboral, consecuencia de las desigualdades estructurales derivadas del poder patriarcal en el que la sociedad se halla inmersa. Para Elvira Lindo la importan-

cia de estas memorias radica en la necesidad imperiosa de que por fin la literatura se impregne de las dificultades vitales a las que se enfrenta la mitad de la población mundial, algo que no ha sido valorado como asunto de primer orden dentro del canon occidental:

[...] vieron la luz las memorias de Hill *Speaking Truth To The Power* (2005), que serían especialmente interesantes de leer ahora por cuanto nos refrescarían la memoria sobre cómo fue la primera vez en que una mujer se atrevió a denunciar a un superior por abusos de índole sexual en un entorno degradante e intimidatorio. (Lindo, 2017f)

La escritora se introduce en un plano más emocional dentro de su registro reivindicativo e indaga en las emociones de Anita, derivadas de haber tenido que vivir, como ella misma diría, una de las peores experiencias de su vida. Lindo bucea en la infancia de Hill, la decimotercera hija de un matrimonio de granjeros de Arkansas, y humaniza el mito que se ha construido de Hill como la precursora de un movimiento social. La mayor preocupación de la abogada, apunta Elvira Lindo, era hacer sufrir a sus padres por el tratamiento que la prensa pudiera hacer de sí misma, aunque no pudo evitarlo. Además, la escritora en su retrato a Hill la contempla como una mujer serena, consciente de que estaba haciendo pública la situación que muchas mujeres pudieran estar padeciendo en sus puestos de trabajo.

Finalmente, Elvira Lindo cierra su columna con dos frases que sintetizan muy acertadamente la situación que atravesaba la justicia estadounidense de finales del siglo XX y que actualmente sigue vigente en muchos lugares: el marcado sesgo patriarcal del sistema judicial, repleto de estereotipos dañinos y juicios de valor hacia las problemáticas femeninas: «La historia le ha dado a ella la razón. Los senadores se la dieron a Thomas. Sigue siendo juez de la Corte Suprema» (Lindo, 2017f).

Elvira Lindo señala la brecha existente entre el sentir de la sociedad, que se movilizó a favor de la abogada, y la Justicia, que se manifestó ajena ante una realidad que padecen las mujeres de todos los lugares del mundo, incluso aquellos que como Estados Unidos se autoproclaman ejemplares.

5. La voz de las mujeres como arma reivindicativa y sus conquistas

Con motivo de la resolución de la sentencia del caso de *La Manada* emitida por la Audiencia Provincial de Navarra, Elvira Lindo publicó el 29 de abril de 2018 la columna «Lamento insistir». En ella podemos encontrar varios subtemas que articulan y sostienen el eje principal de este texto: el descontento y la decepción hacia la Justicia por la sentencia de un caso que conmocionó a la ciudadanía española en abril de 2018.

Algunos de estos subtemas son la crítica a la condescendencia con la que algunos hombres juzgan la necesidad de las columnistas de publicar artículos defendiendo sus derechos. A su vez denuncia la frivolidad con la que la justicia trata el problema de la violación, así como la injusta sentencia a los miembros de La Manada. Lindo reivindica además un modelo de masculinidad que comprende los peligros a los que tienen que hacer frente las mujeres, la necesaria perspectiva de género en todos los ámbitos del saber, la conciencia feminista como una obligación moral y el empleo de la voz de las mujeres como arma para reivindicar sus derechos, temas que se estructuran sobre un discurso irónico y reivindicativo.

En primer lugar, nos detendremos en el registro que adopta la narradora. Además, cabe señalar que en las columnas de Elvira Lindo nos podemos encontrar con un sujeto presentado en primera persona y sexuado como femenino. Este es un dato que debemos

tener en cuenta puesto que a partir de esta perspectiva de mujer Lindo emitirá su juicio crítico. Como ocurre en la mayoría de las columnas de la escritora madrileña, su ironía es una herramienta que destila, con cierta pincelada de humor, una aguda crítica social. De manera irónica, Lindo emplea en una decena de ocasiones el verbo «lamentar», conjugado en su primera persona del singular del presente de indicativo: «lamento». Cada vez que utiliza esta forma verbal lo hace de forma satírica, como si mostrara empatía hacia un lector con el que en realidad no comparte opiniones. De este modo, transgrede el concepto de lamentar gracias al enfoque irónico con el que dota su discurso. Elvira Lindo critica la condescendencia y la falta de comprensión con la que un determinado tipo de lector masculino habla de las reivindicaciones de las mujeres. No obstante, la escritora no está individualizando al lector, sino que, para ella, esta imagen del lector opera como una aproximada representación de la sociedad, de la que ha podido escuchar las sentencias más manidas del machismo más rancio.

Elvira Lindo critica las opiniones manifestadas por algunos hombres de forma despectiva sobre aquello que deberían o no deberían publicar las columnistas. Lindo se refiere en este caso al tópico extendido en el mundo de la cultura según el cual las periodistas tan solo escriben «cositas de mujeres» (Lindo, 2018a). Este empleo del diminutivo enfatiza aún más el matiz irónico, y así subvierte el tono paternalista con el que los hombres hablan de este asunto, y nos hace reflexionar sobre si la publicación de columnas escritas por mujeres en las que reflexionan sobre problemáticas femeninas hieren de algún modo la masculinidad del lector. Generalmente, este tipo de lector se siente alejado de estos temas y, por ende, los considera de menor importancia. Nada tienen que ver con otros temas relacionados con la política o la economía que, pese a tener siempre un espacio fijo en los periódicos, no cansan tanto a este lector como lo hacen los temas que afectan a la vida de las mujeres:

Lamento herir la sensibilidad de lectores que piensan que de un tiempo a esta parte las mujeres no escribimos más que de cositas de mujeres. Lamento que piensen que las cosas de mujeres son de segunda categoría o que no las consideren de interés general. Lo lamento. Lamento romperles su paz interior, esa paz que consiste en leer solo análisis políticos sobre Cataluña, la corrupción madrileña o las encuestas de intención de voto. Son temas que, por alguna misteriosa razón, los lectores pueden leer a diario sin agotarse, sin necesidad de pensar, vaya, en los últimos tiempos estos columnistas platas siempre escriben sobre lo mismo. Lamento que alguien juzgue que las columnistas estamos muy repetidas. Pero, ¿qué nos pasa?, piensan: ¿es que no tienen otros asuntos sobre los que escribir? Yo que sé: Cataluña, la corrupción madrileña, el vídeo de Cifuentes. Temas hay. ¿Por qué entonces andan dando últimamente la matraca son asuntos de chicas o de señoras? (Lindo, 2018a)

Elvira Lindo advierte cómo en la opinión pública perdura la obsoleta clasificación que se establece entre alta y baja cultura. Dentro del mundo del periodismo, alta cultura correspondería a aquellos artículos que tratan asuntos de índole política y económica, como los análisis sobre la situación política de Cataluña, la corrupción madrileña y las encuestas de voto a las que la escritora se refiere. En contrapartida, baja cultura englobaría a las columnas centradas en cuestiones de tinte social, como es el caso de las problemáticas femeninas³⁰⁰.

³⁰⁰ Ruth Mateos de Cabo coordinó en 2007 un Proyecto de Investigación bajo la financiación de la Comunidad de Madrid en el que analiza la presencia de los estereotipos de género en la prensa. En un apartado del estudio, advierte que las mujeres suelen ocupar principalmente las secciones de Sociedad, Cultura, Es-

Los artículos que se insertan en el marbete de la alta cultura, «misteriosamente», como comenta Lindo, siempre encuentran un espacio fijo en la prensa y actúan por lo tanto como temas universales y atemporales. De este modo, el lector que busque opiniones sobre estas temáticas universales siempre las podrá encontrar. Sin embargo, no dudará en criticar la afluencia de columnas escritas por mujeres en las que tratan cuestiones relacionadas con la vida de las mujeres. El lugar privilegiado que ostenta el columnista que escribe sobre los asuntos de alta cultura permite a su lector desprestigiar a las columnistas que reivindican como asunto de primer orden las temáticas sociales y que afectan al orden de la ciudadanía.

En consonancia con esta estratificación entre alta y baja cultura, la escritora relaciona el menosprecio con el que son tratados los problemas de las mujeres en prensa con el encasillamiento de la novela rosa³⁰¹ en los márgenes del canon literario occidental. Ante este panorama, propone una solución con ironía y sarcasmo, con la que indudablemente los lectores estarían de acuerdo, basada en la creación de una especie de «cuadernillo rosa» en el que se conjugaría el desprestigio con el que tanto los artículos sobre los problemas de las mujeres como la novela rosa son vistos desde una postura androcéntrica.

De este modo, ese cuadernillo rosa reuniría las características asociadas a la novela rosa –entendida como un género narrativo en el que se tratan asuntos de mujeres y, por ende, destinado a un público femenino, lo cual lo dotaría de menor relevancia social– y a su vez la noción del cuadernillo –entendido como un suplemento que vive de manera independiente al periódico– enfatiza la idea de la marginalidad a la que las columnistas estarían destinadas. Como en los anales de la Literatura occidental, no todas las mujeres serían enviadas a permanecer en los márgenes, en los cuadernillos, sino que aquellas que lo merecieran podrían formar parte del canon universal. En este caso, solo las columnistas que escribieran sobre análisis político y económico podrían formar parte del cuerpo del periódico y así evitar la exclusión a un cuadernillo destinado a la lectura femenina y, sobre todo, a la basura:

¡Que las pongan a todas en una sección y que cuando el lector compre el periódico esté sobre aviso y pueda echar el cuadernillo (rosa) a la papelera! Venga, ahí van todas. Que se queden solo una o dos, las que escriban sobre Cataluña, la corrupción madrileña, el vídeo de Cifuentes o el ascenso de Ciudadanos. (Lindo, 2018a)

pectáculos e Informaciones frente a una preponderancia de la actividad masculina en secciones como Política y Economía. Este sesgo en cuanto a los temas de los medios de comunicación denota una evidente división por géneros que las encasilla a ellas en lo que hemos denominado baja cultura en la esfera de la opinión pública (Mateos de Cabo, 2007).

³⁰¹ En «Hacia una tipología de la novela del siglo XX» (2001), Isabel Navas Ocaña define la novela rosa como un fruto de la cultura de masas (Navas Ocaña, 2001, p. 118). A su vez, en estudios más recientes, como el de Miguel Soler Gallego (2016), se han destacado como rasgos típicos de este concepto de novela el asunto narrativo ameno, sencillo y entretenido (Soler Gallego, 2016, p. 130). Navas Ocaña (2001, p. 118) señala que su antecedente más inmediato está en los melodramas románticos, lo que Soler Gallego (2016, p. 130) denomina la novela de folletín decimonónica, aunque explica que el origen de esta tipología de la novela viene dada de una colección literaria que la editorial catalana Juventud publicó en 1924 bajo el título «La Novela Rosa», donde participaron autores como Concha Espina y Gabriel Miró. No obstante, este género fue adquiriendo juicios despectivos por la baja calidad literaria de sus obras, aunque posee un alto valor como documento sociológico. De hecho, Soler Gallego (2016, p. 131) recupera las palabras de Umberto Eco, quien consideraba que la novela rosa poseía una eficacia extraordinaria para contar de manera repetida el mismo mito; de ahí que una de sus principales características fuera la redundancia en lugar de la innovación. Este tipo de narrativa podría haber formado parte de un marbete literario más amplio, la llamada literatura femenina, pero como comenta Navas Ocaña (2001, p. 122), la novela rosa no es exactamente literatura femenina ya que posee una conexión más directa con la cultura de masas.

A pesar de los deseos que el lector pudiera tener sobre agrupar las columnas escritas por mujeres en los márgenes de la prensa, la realidad es bien distinta. Elvira Lindo apunta que, por desgracia para el lector, las mujeres han ocupado los espacios de primer orden en la prensa, aunque lo hace de manera irónica, empleando para ello la metáfora de la infección, entendida como la invasión de un cuerpo extraño en un organismo cuya supervivencia pone en peligro: «No cabe duda de que vamos a acabar infectando el panorama periodístico y social con nuestra insistencia» (Lindo, 2018a). Además, esa infección se ha llevado sus primeras víctimas, como comenta la escritora: «Prueba de que así es está en el hecho de que en las manifestaciones que se sucedieron a la lectura de la sentencia del juicio de La Manada pudimos observar cómo ya hay hombres que se suman (voluntariamente y sin sentirse disminuidos) a la legión de mujeres» (Lindo, 2018a).

Es interesante cómo Lindo dota a las mujeres manifestantes de fuerza, poder y valor al presentarlas como una legión unida que lucha contra un enemigo común: la justicia patriarcal. Esta justicia que dictaminó sentencia, anclada en una visión decimonónica en lo que a la vida de las mujeres se refiere, pretende introducir en el inconsciente colectivo su propia idea de lo que es una violación, una interpretación que a ojos de la escritora resulta bastante trasnochada y pone en peligro tanto la seguridad como la integridad de las mujeres:

[...] no somos idiotas, entendemos sin dificultad alguna cuál es la diferencia entre abuso y violación y entendemos que han sido los jueces los que han sometido su juicio a una interpretación trasnochada que se acerca más a la de sociedades en las que la mujer debe resistirse hasta morir para defender su pureza que al país democrático en el que creemos habitar. (Lindo, 2018a)

A pesar de ello, Lindo intenta observar el panorama con optimismo y quiere creer que no todos los profesionales de la justicia comparten esa idea de lo que es una violación. Destaca de ellos la empatía como su principal virtud:

Hay jueces y jueces, magistrados y magistrados. Los hay que piensan que la ley es sagrada y que por tanto es su deber apostólico interpretarla en su versión más estrecha; este tipo de profesionales empeñaron esta semana todos sus esfuerzos en explicarnos algo que entendíamos a la perfección pero con lo que estábamos radicalmente en desacuerdo. Hay otros en cambio que son capaces de colgar su toga por un momento para mezclarse con los anhelos de la calle y tener una mirada crítica hacia el ejercicio de una profesión que a los ciudadanos nos afecta de manera tan sensible. (Lindo, 2018a)

La crítica al menosprecio de los lectores hacia las reivindicaciones que las mujeres llevan a cabo en los medios de comunicación ha sido empleada por la autora como una herramienta ayudará al lector a adentrarse en el tema principal de su artículo: la sentencia de La Manada. Por supuesto, existe una relación indiscutible entre el hastío que la escritora siente ante esos hombres que consideran de segunda categoría los problemas de las mujeres y el caso de La Manada, pues Elvira Lindo escribe ese inicio tras haberse hecho eco de la opinión generalizada de los lectores cuando los principales periódicos de tirada nacional colocaron en portada la resolución de la sentencia y los más prestigiosos columnistas emitieron su opinión sobre ella; un conjunto de perspectivas al que Elvira Lindo se suma al publicar esta columna. Y su intención es evidente, ya que la resolución de esta sentencia causó un impacto considerable en la sociedad española. A continuación, reconstruiremos la génesis del caso de La Manada y su posterior sentencia.

La profesora de la Universidad de Zaragoza, María Angulo Egea, en un artículo publicado en la revista *Tropelías* analiza el discurso elaborado por los medios de comunicación sobre el caso de La Manada en el que se han perpetuado los estereotipos e imaginarios patriarcales e incide en las subjetividades que han emergido «en la construcción narrativa de la cultura de la violación» (Angulo Egea, 2019, p. 87).

Angulo Egea realiza una breve cronología sobre el caso de La Manada que citaremos para presentar la génesis sociológica de este estudio. La madrugada del 7 de julio de 2016, durante la fiesta de San Fermín, en Pamplona, una mujer de dieciocho años denunció por violación a cinco hombres que hacían llamarse «La Manada» en su grupo de WhatsApp. El juicio desencadenó movilizaciones feministas en apoyo a la denunciante al ver cómo la víctima fue sometida a un juicio paralelo poniendo en duda sus declaraciones. Las movilizaciones, como la del 17 de noviembre de 2017, fueron encabezadas por el lema «Hermana, yo sí te creo» y se sucedieron a lo largo de todo 2018. Se despertó una aguda sororidad en la conciencia española y se denunció la disciplina del terror que se ejerce hacia el cuerpo femenino. Este juicio se enmarcó en un contexto caracterizado por los discursos en torno a las violaciones y los abusos sexuales, pues tan solo un mes antes estalló en Estados Unidos el movimiento #MeToo. De este modo, teniendo en cuenta estas circunstancias, es lógico que la huelga feminista del 8M de 2018 cosechara un éxito tan determinante, marcada profundamente por el caso de La Manada (Angulo Egea, 2019, p. 88). Sin embargo, más polémico y mediático que el juicio fue la sentencia. La Audiencia Provincial de Navarra condenó a los miembros de La Manada a nueve años de prisión por delito continuado de abuso sexual, ya que los jueces entendieron que no existió violencia ni intimidación, aunque sí hubo prevalimiento, «que se produce cuando el agresor se aprovecha de una situación de superioridad con respecto a la víctima» (Angulo Egea, 2019, p. 88). Al día siguiente del juicio, las calles del país se llenaron de lo que José Luis Centella Gómez (2018) denominó «marea violeta», al grito de «No es no». Por si fuera, poco, el entonces Ministro de Justicia del Partido Popular, Rafael Catalá, llegó a plantear una reforma del Código Penal ante la duda manifestada por la sociedad española de si los delitos sexuales estaban bien tipificados (Angulo Egea, 2019, p. 89).

La indignación se acentuó más si cabe cuando el 21 de junio de 2018, la Audiencia Provincial de Navarra puso en libertad provisional a los miembros de La Manada bajo fianza de 6000 euros. No obstante, la libertad les duraría poco. El 2 de agosto, Ángel Boza ingresó en prisión por robo con violencia en un Corte Inglés de Sevilla, y el 25 de octubre, Alfonso Jesús Cabezuelo fue expulsado del Ejército (Angulo Egea, 2019, p. 89). Se esperaba que la sentencia final llegara a finales de 2018, sin embargo, tuvimos que esperar hasta mediados de 2019 para conocerla. La resolución de este caso la conoceremos en el análisis de un artículo que Elvira Lindo escribió al respecto en el presente capítulo de nuestro trabajo.

Estas manifestaciones feministas que surgieron a la luz de este polémico caso no pueden entenderse sin la movilización del 8M, que supuso un impacto mayúsculo tanto a nivel social como en las estructuras de poder y en los medios de comunicación. Las feministas alzaron sus voces al advertir una falta de correlación entre el mundo jurídico y el día a día de las mujeres, pero sobre todo quisieron dejar constancia de su indignación ante el juicio paralelo al que se sometió a la víctima; síntoma de la existencia de mitos y estereotipos sexistas en la cultura que se reflejan en las sentencias (Posada, 2018). El carácter mediático y polémico del caso se fue pronunciando a medida que íbamos conociendo las declaraciones de los propios jueces, pues uno de los magistrados llegó a defender la absolución de los acusados. La Audiencia de Navarra parecía no hacerse eco del

clamor de la sociedad, que denunciaba la doble moral del Código Penal y la orientación patriarcal desde la que se entendía que una mujer agredida sexualmente debe resistirse hasta la muerte para demostrar que el acto sexual no es de mutuo acuerdo y, por tanto, es una violación (Centella Gómez, 2018).

La Audiencia Provincial de Navarra trató de justificar su decisión, pero no fue suficiente ni para los colectivos feministas españoles ni para el conjunto de la ciudadanía. Esta sentencia es, sin duda, el síntoma de que existe una desigualdad estructural que afecta a todas las capas de la sociedad, la cultura y el poder. Por ello, Elvira Lindo considera que una de las causas que justifican de alguna manera la existencia de esta desigualdad es el atraso en el que se halla inmersa la justicia española. Una posible solución, a fin de evitar que se vuelvan a dictaminar sentencias como la de La Manada, consistiría en formar a los profesionales de todos aquellos ámbitos del saber que comparten una relación estrecha con la sociedad en materia de perspectiva de género. Elvira Lindo lo sintetiza así: «A veces es la justicia la que se queda vieja, se pasa de fecha, como así puede ocurrirle a la medicina, a la docencia o a la literatura. Todos los oficios han de adecuar sus leyes a los tiempos en los que se ejercen» (Lindo, 2018a).

La escritora visibiliza además una realidad que los colectivos feministas han venido denunciando tiempo atrás y que la justicia trata de evitar: este caso de violación no sería ni el primero ni el último que se hubiera dado en una fiesta tan multitudinaria como San Fermín. Las activistas feministas que han denunciado cómo se han ignorado sus denuncias no recibieron el respaldo social y político porque en el inconsciente colectivo de una sociedad aún machista, como comenta Lindo, por encima de los problemas que afectan a la vida de las mujeres están las tradiciones de las que se debe proteger y mantener incorruptible su imagen de cara al interés principal del Estado: el atractivo turístico.

La escritora adopta una postura humilde y advierte al lector de que no pretende ofrecer con este artículo una verdad universal sobre el caso de La Manada, sino que es muy consciente de que existen otras columnas de compañeras de profesión que abordan este asunto e invita al lector a que las lea para que comprenda cómo esta sentencia ha supuesto una decepción para la sociedad. Tuvo todas las papeletas de convertirse en un hito histórico que condenara como es debido al violador y sirviera de ejemplo a otras democracias; sin embargo, como señala Elvira Lindo, esta sentencia «ha supuesto una inmerecida involución» (Lindo, 2018a) cuya causa está en la idea surrealista que los jueces atesoran sobre lo que es una violación y lo que es abuso sexual. Lindo parafrasea ese concepto de violación para a continuación rechazarlo por completo: «La violación, nos dicen, se produce si nos agarran del cuello o nos ponen un cuchillo en el pecho, si hay desgarros, si hay sangre o si hay muerte. Eso es la violencia, así la entiende la ley y algunos jueces. Lamento no compartir su concepto» (Lindo, 2018a).

Como apuntábamos anteriormente, la intención de la escritora es, además de ofrecer su punto de vista sobre la sentencia de La Manada, contribuir a las reivindicaciones de las mujeres: «Y simplemente deseo unir mi voz a la de muchas otras» (Lindo, 2018a). Además, suma a los hombres aliados como protagonistas de esas reivindicaciones: «y a la de ese tipo de hombres que ha desterrado sus viejos prejuicios y entiende también qué es agredir, vejar y aterrorizar a una mujer» (Lindo, 2018a).

La escritora celebra este nuevo modelo de masculinidad que se contrapone al modelo presentado al inicio de la columna. El primero rechaza todo aquello que tenga que ver con las problemáticas del sexo contrario y, además de ignorarlo, lo menosprecia. El segundo es capaz de ponerse de lado de las mujeres, bajarse del pedestal privilegiado y sumarse en las calles a las reivindicaciones de sus compañeras.

Elvira Lindo conoce las reflexiones teóricas acerca de los modelos de masculinidad hegemónica y nuevas masculinidades, aunque ella no emplea el lenguaje académico, sino que nombra ambas realidades con sus propias palabras. Así, nos presenta los modelos antitéticos de masculinidades existentes en la sociedad actual. Desde que en los años setenta las feministas radicales centraran su lucha en la liberación sexual de la mujer, la crítica al patriarcado y el cuestionamiento de los modelos de feminidad impuestos, nació un contexto de cambio social y de crítica que desencadenaría la crisis de la masculinidad, entendida como una situación de inseguridad que los hombres occidentales sintieron como consecuencia de las políticas feministas tales como la incorporación de las mujeres al ámbito laboral o la imposición de leyes contra la violencia machista (Sambade, 2018, p. 297).

Sería en la década de los noventa cuando las universidades norteamericanas implantaran en sus planes universitarios los estudios sobre las masculinidades, como señala Joan Sanfélix (2011): «Los *Men's Studies* favorecieron un nuevo enfoque como respuesta a los cambios acaecidos en la vida de las mujeres, a los movimientos feministas y a los propios *Women's Studies*». Estas líneas de investigación que configurarían más tarde los denominados Estudios de Género quisieron hacer hincapié en la feminidad y la masculinidad como construcciones sociales.

Como fruto de la larga tradición de investigaciones realizadas desde la perspectiva de género se ha podido establecer una clara distinción entre lo que sería «masculinidad hegemónica» y «nuevas masculinidades». La primera de ellas se clasifica en cuatro grandes manifestaciones –masculinidad hegemónica, masculinidad subordinada, masculinidad cómplice y masculinidad marginada³⁰², de entre las cuales la «masculinidad cómplice» sería la más extendida entre los hombres de las sociedades occidentales (Sanfélix, 2011). Esta clase de hombres configurarían su propia identidad mediante la negación y el rechazo de lo opuesto; por lo tanto, la masculinidad hegemónica se encarnaría en aquellos hombres que no son femeninos y que no son débiles. Además esta identidad se completaría con un enfoque centrado en la superioridad tanto profesional como física con respecto a las mujeres; es decir, el hombre debe ser más importante que la mujer y está capacitado para emplear la fuerza física si es necesario (Sambade, 2018, pp. 298-299).

En la contracultura de la masculinidad hegemónica se hallan inmersos aquellos hombres que desde los movimientos de liberación de la mujer de la década de los setenta contribuyeron a la lucha feminista (Segarra y Carabí, 2000). Estos hombres, como apunta el investigador colombiano Franklin Gil (2008), han simpatizado con el feminismo por indignación ante la desigualdad que sufren las mujeres, por injusticia sufrida a manos de otros hombres –como en casos de violencia homofóbica– o por horror ante la violencia que ejercen los hombres. Gil (2008) concluye su clasificación aludiendo a la decencia como característica elemental que todo hombre debiera poseer, pero a ese rasgo podríamos añadirle la empatía, como valor principal para comprender el sentido de la lucha feminista.

³⁰² La masculinidad hegemónica, en primer lugar, se vería representada en aquellos varones heterosexuales que monopolizan el poder, el prestigio y la autoridad legítima; sin embargo, estos serían una minoría correspondiente a los hombres que ostentan puestos de poder. La masculinidad subordinada, en segundo lugar, se refiere a aquellas masculinidades disidentes encarnadas en los hombres homosexuales, por ejemplo. La masculinidad cómplice, en tercer lugar, sería la más extendida, pues aunque no forman parte de la minoría hegemónica, sí disfruta de las ventajas del sistema patriarcal con respecto a la superioridad sobre las mujeres. Y, por último, la masculinidad marginada, que sería representada por grupos étnicos y minoritarios, como los hombres de etnia negra en Estados Unidos o los gitanos en Europa (Sanfélix, 2011).

De este modo, el hombre de masculinidad tradicional y hegemónica diría al leer esta columna de Elvira Lindo que para qué se forma tanto revuelo si ellas tienen los mismos derechos que los hombres, o como popularmente suele decirse: «Si ya lo tienen todo...». Elvira Lindo es consciente de que puede producirse esa reacción a su artículo, así que se adelanta al lector y aprovecha que tiene su atención para explicar cuál fue el sentido de la manifestación del 8 de marzo de 2018, ya que seguramente ese lector de masculinidad hegemónica ni la entienda ni la comparta. La intención de esta marcha giró en torno a la conquista de unas leyes que protejan a las mujeres. Las calles de toda España se llenaron de mujeres que acudieron al reclamo de los colectivos feministas organizadores, y con ellas los compañeros aliados. Gritaron cuáles eran sus derechos. Usaron sus voces, algo que hubiese sido imposible y peligroso cincuenta años atrás. Y Elvira Lindo sabe muy bien lo que significa que la voz de una mujer consiga ser escuchada, una voz que ella no duda en proyectar para defender y reivindicar sus derechos. Así finaliza la escritora su columna: «Lamento decir que tenemos voz para usarla, para decir, por ejemplo: no fue abuso, fue violación» (Lindo, 2018a).

Catorce meses después, Elvira Lindo retoma el caso de La Manada con motivo de la sentencia firme emitida por el Tribunal Supremo, en cuyo contenido podemos constatar que ese empleo de la voz de las mujeres como arma reivindicativa que la escritora reivindicaba en «Lamento insistir» (2018a), tuvo su efecto. Los integrantes de la Manada fueron condenados por violación, tal y como la sociedad y los colectivos feministas reclamaban.

El 22 de junio de 2019, medios de comunicación como *La Vanguardia* y *El País* reseñaban la sentencia del Supremo. A diferencia de lo que dictaminó la Audiencia Provincial de Navarra, que condenó a los violadores por abuso con prevalimiento, el Tribunal Supremo sentenció que los cinco miembros del clan sometidos a la víctima a intimidación y al menos a diez agresiones sexuales con penetraciones vaginales, anales y bucales; por tanto, cometieron un delito de violación múltiple (Lecumberri y Brunet, 2019) por el que fueron condenados a quince años de prisión (Rincón, 2019).

Por ello, Elvira Lindo celebra el acto de «llamar las cosas por su nombre. Fue violación» (Lindo, 2019c). En «Lamento insistir» (2018a) criticaba el concepto que los jueces de la Audiencia de Navarra defendían sobre lo que significaba en sí el acto de una violación y, sobre todo, la descabellada idea de que la mujer violada debe oponer resistencia a fin de que esa agresión no trascienda. Comenta Elvira Lindo, parafraseando a la fiscal del caso: «No cabe exigir a una mujer aterrada un comportamiento heroico que podría costarle la vida» (Lindo, 2019c).

Como veíamos en la anterior columna, la escritora diferenciaba entre varones que empatizaban con las demandas de las mujeres por una igualdad real y aquellos que banalizaban, criticaban e incluso menospreciaban el sentido de su lucha. En esta columna que nos ocupa podemos asistir a un proceso de completar el perfil identitario de esos hombres que en «Lamento insistir» (2018a) carecían de la empatía necesaria para comprender la afluencia de crónicas y columnas de compañeras de profesión en las que reivindicaban sus derechos. Ahora, ya no solo recelan de estos reclamos feministas, sino que guardaron un sepulcral silencio ante la sentencia definitiva de La Manada tras la excusa de no querer manifestar opinión por no haber visto el vídeo de la violación; un vídeo, sea dicho, estuvo en los titulares de los telediarios durante largo tiempo. La crítica es cada vez más firme hacia el modelo de masculinidad hegemónica en la producción periodística de nuestra autora.

Sobre el excesivo tratamiento que se dio en los medios a este caso, Elvira Lindo augura los peligros que puede acarrear pues, si por una parte, este caso avivó las reivindicaciones de las mujeres y subió al carro a muchos hombres, el relato de la violación está tan arraigado en el inconsciente colectivo que ha dado lugar a que salgan a la calle nuevas manadas que actúan sin el menor remordimiento. Pues caminan a sabiendas de que la justicia no condenará tan punitivamente sus hazañas.

Para dar fe de ello, Lindo cita el ensayo de Nerea Barjola, *Microfísica sexista del poder*, en el que la autora denuncia el carácter mediático que se dio al caso de las niñas de Alcàsser, cuya consecuencia fue que «los crímenes se produjeran una y otra vez» (Lindo, 2019c). Barjola examinó los mecanismos que provocaron esta violencia sexual junto con el papel que desempeñaron los medios de comunicación en el caso de Alcàsser, a los que denuncia por ser agentes del influjo de una idea acerca de que las mujeres para evitar estos crímenes no deben alejarse del ámbito doméstico. Con ello, el relato trajo consigo la disciplina del terror y se restó la importancia política que precisaba a la violencia sexual. Esta narrativa la continuó practicando el régimen sexista como un sistema de control sobre el cuerpo de las mujeres (Barjola, 2018, p. 279). Además, se catalogó a los culpables de enfermos mentales, pero los medios no repararon en examinar las raíces sociales y estructurales de esa violencia. Da fe de ello el caso omiso que se hizo a las feministas cuando alzaron la voz para denunciar la narrativa que los medios de comunicación estaban vertiendo sobre la sociedad española, y cuando quisieron aportar una «contranarrativa» frente a las manipulaciones mediáticas, nada se pudo hacer porque se hizo de la violencia sexual un espectáculo (Barjola, 2018, p. 275).

Retomando el caso de La Manada, anteriormente hemos visto cómo la escritora reclamaba una necesaria perspectiva de género en la práctica judicial. Esta reivindicación, como Elvira Lindo justificaba, perseguía el objetivo de sumarse a las voces de las demás mujeres para conseguir un cambio legislativo. Y se produjo, lo cual Elvira Lindo no duda en contemplar con optimismo. El mérito de ese logro se lo concede a «la presión feminista» (Lindo, 2019c). Reconoce, además, que «es saludable que la Justicia preste oídos a la sociedad en materia de derechos humanos» (Lindo, 2019c). Sin embargo, considera que no es suficiente una pena de prisión para erradicar la violencia machista ni las prácticas misóginas que se aprenden y se empiezan a manifestar en la infancia. Por ello, la cura a esta extendida epidemia, defiende, sería la educación en valores. Una educación que reivindica necesaria. Aprovecha, a su vez, para criticar las «mentiras sobre lo que se enseña en los colegios públicos y llaman adoctrinamiento a lo que los demás entendemos como educar» (Lindo, 2019c).

En definitiva, en estas dos columnas de Elvira Lindo podemos evidenciar que existe un *continuum* en su producción periodística en cuanto a temáticas abordadas. Incluso podíamos advertir un carácter visionario, pues si en la primera columna defendía que las voces de las mujeres que se alzan contra un problema estructural, en la segunda hemos podido ver que ese alzamiento popular tuvo sus consecuencias. Unos efectos que responden a una incesante lucha del feminismo. Además, resulta interesante cómo la escritora retoma de algún modo en «¿Sólo la cárcel?» los subtemas que articulaban la columna «Lamento insistir» para enriquecerlos, como la construcción que lleva a cabo de la identidad masculina hegemónica. Esto no quiere decir que Lindo se repita en sus columnas. Todo lo contrario. Es capaz de recuperar el hilo narrativo para ofrecer nuevas aportaciones. En este caso, tras más de un año asistiendo al tratamiento casi morboso que los medios han hecho del caso de La Manada, Elvira Lindo advierte al lector de los peligros que entraña esa mediatización, tal y como ocurrió con el caso de las niñas de Alcàsser.

6. La supremacía masculina

La periodista y antropóloga Nuria Alabao advirtió en un capítulo de la obra *Un feminismo del 99%*, coordinado por ella misma, que existe un auge de la extrema derecha en las sociedades occidentales del siglo XXI. Los rasgos que están permitiendo esta renovación no distan demasiado de las circunstancias que dieron lugar al fascismo y al nazismo en el siglo XX, pues defienden un tipo de identidad basada en la celebración de una masculinidad supremacista que relega a la mujer a un papel subordinado y protegen la inamovilidad de las estructuras tradicionales y la imagen de la familia como la institución esencial que perpetúa sus valores (Alabao, 2018, p. 143).

Por esta situación que azota los últimos tiempos, Elvira Lindo comienza su columna «Orgulloso de ser un hombre blanco», publicada el 30 de septiembre de 2018, con la siguiente sentencia: «Qué difícil adaptarse a estos tiempos en que las malas artes se han legitimado» (Lindo, 2018b). El tema sobre el que la escritora va a emitir su crítica está estrechamente relacionado con el auge del neofascismo en el mundo occidental. Mediante el empleo de la estrategia discursiva de la intertextualidad, Elvira Lindo hace referencia a una columna publicada tres años antes en la que comentaba con optimismo cómo la sociedad estadounidense daría la espalda al candidato republicano a la presidencia del país:

Me recuerdo a mí misma, hace apenas tres años, comentando los primeros pasos de la campaña de Trump. Pensaba que cada vez que escupía alguna barbaridad racista en los mítines, o se desvelaba algo más sobre su proverbial desprecio a las mujeres, los votantes que aún conservaran atisbo de humanidad le darían de lado. (Lindo, 2018b)

En efecto, tres años atrás, Elvira Lindo publicó un 25 de diciembre de 2015 en *Don de gentes* la columna titulada «Un año para Trump» en la que avisaba de la irrupción de Donald Trump en el panorama político estadounidense, aunque sostiene que la aparición de este personaje llevaba gestándose durante mucho tiempo, justo cuando era conocido por su elevado poder adquisitivo y por su trato despectivo hacia las mujeres; pero las acciones que Trump llevó a cabo durante su campaña política fue lo que más preocupó a la escritora. Promesas como las de elevar un muro que separase Estados Unidos de México, convertir a los latinos en enemigos haciendo creer al pueblo estadounidense que sus vecinos eran criminales así como su desvergonzada misoginia. En esta columna, Elvira Lindo advirtió que pese al optimismo con el que los demócratas contemplaban los futuros resultados de las elecciones, existía en realidad un porcentaje del pueblo americano que sentía que por fin alguien se había atrevido a decir en voz alta lo que ellos pensaban. Trump caló entre esa parte de la población con un discurso que es heredero de la ideología de Reagan y Bush, con el que defiende que tan solo el más bruto y el más ignorante puede defender a un pueblo, y como señalaba Lindo: «Trump, el payaso, cumple a rajatabla todos los requisitos».³⁰³

Y como dicta la historia, a finales de 2016 ya se conocieron los resultados de estas elecciones que hicieron ganador a Trump frente a la demócrata Hillary Clinton. Trump llegaría a principios de 2017 a la Casa Blanca con un discurso populista, xenófobo y antisistema que, no obstante, recibió un apoyo masivo de los estadounidenses blancos que

³⁰³ Lindo, Elvira. (25 de diciembre de 2015). «Un año para Trump». *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/elpais/2015/12/23/estilo/1450873815_226706.html

estaban descontentos con la política y temerosos ante los cambios demográficos. Occidente y el mundo entero esperaba la llegada de la primera mujer estadounidense a la presidencia de Estados Unidos, pero Donald Trump revivió las tradiciones más tenebrosas del país valiéndose del insulto y la descalificación. Desde entonces, en Estados Unidos se sembró el miedo respecto al futuro de las minorías, las relaciones con México y la prohibición de entrada a los musulmanes en Estados Unidos, así como el temor ante la promesa de deportar a más de once millones de inmigrantes sin papeles (Bassets, 2016).

A la vista de los resultados en las elecciones, Elvira Lindo establece en su columna una distinción entre los dos bloques predominantes en la sociedad estadounidense. Por un lado, estarían quienes no están de acuerdo con la política de Trump por la falta de humanidad que este presenta y rechazan su discurso por sus tintes racistas, misóginos y homofóbicos. Por otro lado, estarían quienes sí comparten la ideología de Trump, un sector de la sociedad «proclive al resentimiento» que sí se dejaron engatusar por un «discurso abyecto [...] de la retórica misógina, homófoba y racista» que ha conseguido expandirse hacia otros países del mundo como Brasil, con Bolsonaro a la cabeza, Hungría, con dirigentes políticos como Viktor Orbán o Polonia, representada por Kazinsky. Estos representantes políticos de alianzas de extrema derecha conciben el género binario desde un punto de vista esencialista, rechazan la homosexualidad y los derechos de las mujeres, un discurso sustentado por el pilar creado por ellos mismos de la ideología de género (Alabao, 2018, p. 143).

La manera despectiva en la que estos políticos tratan los derechos hacia las mujeres podemos verla representada en las palabras que el propio Trump ha pronunciado al respecto. Como recoge la investigadora Paula Rabinowitz:

Desde su condición de candidato republicano a la presidencia de los Estados Unidos, Donald J. Trump pregonaba su habilidad para perseguir a las mujeres, besarlas y «agarrarlas por el coño» en la infame cinta *Access Hollywood* de 2015 que apareció durante la campaña electoral. (Rabinowitz, 2017, p. 76)

Este auge de la extrema derecha en países como Estados Unidos está cobrándose sus primeras víctimas, y la principal no es otra que la puesta en tela de juicio de los derechos fundamentales de los seres humanos. En este contexto, como cabría esperar, la legitimidad que en principio debiera poseer una denuncia por abusos sexuales se está viendo mermada bajo el mandato de Donald Trump.

Elvira Lindo recupera el mediático caso de Christine Blasey Ford que a la vista de la inamovible propuesta de Brett Kavanaugh como miembro del Tribunal Supremo decidió contar su historia de abusos sexuales en la que este juez era el principal protagonista. Su fin no era otro que evitar un mal mayor y proteger la legitimidad que merecen las denunciadas por abusos sexuales.

En 2018, Blasey Ford denunció, en pleno auge del movimiento #MeToo, a Brett Kavanaugh cuando este juez fue propuesto como magistrado del Tribunal Supremo. Blasey Ford contó cómo hace más de tres décadas un adolescente borracho «trató de quitarle la ropa mientras le tapaba la boca, entre risas» (Ximénez de Sandoval, 2018).

Elvira Lindo define a Christine Blasey Ford como una «mujer valiente que aseguraba no guiarse por la venganza, sino por su deber como ciudadana, prestando su traumática experiencia para impedir que la máxima institución de su país se entregue absolutamente al poder reaccionario» (Lindo, 2018b). En efecto, Blasey Ford es experta en Psicología y Estadística, e imparte clases en la Universidad de Palo Alto (California) y como profesora invitada en Stanford. Desde que se conoció su caso, su vida cambió por completo y empezó a recibir amenazas de muerte mientras que el juez Kavanaugh ascendió al

Tribunal Supremo. No obstante, ella se convirtió en 2018 en un símbolo del cambio cultural en relación con los casos de abusos sexuales (Ximénez de Sandoval, 2018).

De nuevo Elvira Lindo alude a esa escisión de la sociedad americana para resaltar sus diferencias en cuanto al grado de empatía que presentan hacia las historias de abusos sexuales. El primer bloque, del que resaltábamos su carácter humano, siente conmoción por el relato «entrecortado por sollozos» (Lindo, 2018b), en el que la propia escritora se sitúa. El segundo bloque, el de la sociedad del resentimiento, defiende la inocencia del juez y se pregunta «¿por qué ha de pagar un hombre por un episodio ocurrido en su primera juventud? ¿cómo llamar violación a un forcejeo que tiene lugar entre miembros de una misma fiesta?» (Lindo, 2018b).

Este último sector de la sociedad se niega a analizar los valores de la cultura universitaria en la que muchos de sus integrantes se han formado, concretamente en la institución de las fraternidades, donde predomina la supremacía blanca y masculina. Lindo, de manera muy perspicaz, hace referencia a esta subcultura estadounidense a la que Kavanaugh pertenece: «es probable que la historia de muchos de los hombres de esa generación, criada al calor de las fraternidades de niños pijos instalados en sus privilegios desde la cuna, sea muy similar a la de Kavanaugh» (Lindo, 2018b). Con respecto a este tema, la periodista Edurne Portela, que trabajó durante trece años en una universidad privada de Pensilvania en la que el alumnado masculino residía en las denominadas fraternidades, publicó en octubre de 2018 un artículo en *El País* a propósito de este caso. En él expone ante el lector la existencia de una cultura de la violación en estas instituciones universitarias, un hecho que «responde a una concepción perversa de la relación de poder entre hombre y mujer basada en un machismo extremadamente violento» (Portela, 2018).

Kavanaugh, en efecto, cumple con el estereotipo del *frat boy* de manera que llega a ser caricaturesco de no ser por sus implicaciones siniestras a las que Edurne Portela (2018) hace referencia. Elvira Lindo define el sistema de las fraternidades probablemente como consecuencia de su largo periodo de residencia en los Estados Unidos, durante el cual pudo descubrir el entramado racista y misógino que latía en lo más profundo de la institución universitaria americana:

La fraternidad del futuro juez del TS se llamaba Delta Kappa Epsilon y tenía por lema “Orgullosa de ser un hombre blanco”. Los muchachos inspirados en aquella celebrada película de gamberradas estudiantiles, “Desmadre a la americana”, eran populares por ir a saco con las chicas y cuando el alcohol cumplía su efecto desinhibidor acorrallarlas sin miramientos. (Lindo, 2018b)

Estos *frat boys* contemplaban como una práctica absolutamente normalizada el adoptar «hermanas pequeñas», generalmente chicas guapas de primer año, para que participaran en sus actividades y, sobre todo, para que fueran a sus fiestas en las que deberían formar parte de rituales de consumo de alcohol y drogas inhibitoras de la voluntad. Ellas, bajo el prisma de esta cultura, se convierten en meros recipientes usados por los hombres para cumplir sus deseos y mientras ellos tienen la certeza de que alcanzarán puestos de poder, piensan que la finalidad de sus compañeras será de la ser meros ángeles del hogar (Portela, 2018).

Y aunque hayan transcurrido tres décadas desde que se diera aquel suceso y, como señala Elvira Lindo, haya salido a la luz en un contexto en que se están visibilizando casos de abusos sexuales que antes no afloraron quizá por pudor o culpabilidad por parte de las víctimas, las mujeres que declaran ante un tribunal estos sucesos están encontrando un enemigo declarado, el ya mencionado auge de la extrema derecha.

La historia de las relaciones de poder y la influencia que este ejerce en el sistema patriarcal no ocurre solo en tierras americanas, sino que también tiene su reflejo en la sociedad española: «Puede parecer que esta historia incumbe solo a un mundo separado por un océano. Pero esa reacción defensiva ya ha calado entre nosotros» (Lindo, 2018b). Ese corporativismo que Lindo critica de los compañeros jueces de Kavanaugh se refleja en España en casos como el de las grabaciones de audio de la entonces ministra de Justicia Dolores Delgado, una historia con la que Elvira Lindo, sin desvelar la identidad de la jueza, concluye su columna.

Delgado, el 23 de octubre de 2009, durante una comida en el restaurante madrileño Rianxo contó una anécdota, que fue grabada, a sus compañeros comensales, el exjuez Baltasar Garzón, el comisario retirado Manuel Villarejo y cuatro mandatos policiales. En esta conversación, Delgado relataba que cuando ella era fiscal del Tribunal Antiterrorista, viajó junto a unos compañeros de profesión a Cartagena de Indias, Colombia, a través del Programa Aula Iberoamericana, que potenciaba desde la década de los noventa el intercambio de conocimiento judicial. En ese viaje, ella y otra colega quisieron acompañar a sus compañeros varones a una cena, pero ante la negativa de ellos, decidieron salir por su cuenta y tras la cena fueron a tomar unos cócteles. Fue entonces cuando vieron a un grupo de hombres del Supremo y de la Fiscalía General con chicas menores de edad, de diecisiete años, en un trato más que amistoso (Ballesteros, Olmo y Pérez Giménez, 2018).

Por el influjo de esta cultura en la que los abusos sexuales estaban normalizados, asistimos a una defensa a ultranza del único privilegiado en el sistema patriarcal: el hombre que utiliza su clara preponderancia en el poder para tratar de manera discriminatoria a las mujeres. Concluye Elvira Lindo que, probablemente, todos estos hombres que tanto en América como en España salen a la defensa de sus compañeros de gremio, haciendo alarde de un sospechoso corporativismo, tendrán mucho por qué callar y, sobre todo, persiguen un fin último: proteger su «fuerte», es decir, mantener intacto este sistema de relaciones de poder en el que la mujer acaba siendo en la mayoría de los casos la gran perjudicada, cuyo discurso se pone en tela de juicio. Escribe Elvira Lindo: «Cuando escuchamos, por ejemplo, a una fiscal hace ocho años contar cómo presenció una fiestecilla de fiscales y jueces en Colombia ligando con menores, entendemos por qué algunos piensan que hoy, más que nunca, hay que defender el fuerte» (Lindo, 2018b).

7. Desterremos los chistes sobre las desgracias femeninas: los límites del humor

Consideramos necesario llevar a cabo la reconstrucción de un caso que azotó la conciencia de la sociedad española a finales del año 2018 para poder sumergirnos en el análisis de la columna de opinión «Tiene su gracia», que Elvira Lindo publicó en *El País* el 23 de diciembre del mismo año. Hablamos del asesinato de la joven profesora de Educación Secundaria Laula Luelmo en la localidad onubense de El Campillo. Para ello hemos recurrido a las notas de prensa y reportajes publicados en los periódicos españoles de mayor tirada, como es el reportaje de la periodista Patricia Ortega Dolz, escrito para *El País* el 27 de diciembre de 2018, que nos servirá de guía para el relato de este estremecedor suceso.

Laura Luelmo era una mujer, natural de Zaragoza, de veintiséis años que, tras haber aprobado la oposición a docente de Dibujo en Educación Secundaria Obligatoria, consiguió como primer destino el Instituto Vázquez Díez en la localidad de El Campillo, en Huelva. Llevaba tan solo una semana residiendo en la localidad. Para ello alquiló una

casa por mediación de una compañera del centro educativo. En torno a las cuatro y media de la tarde del 12 de diciembre escribió a su pareja sentimental que a diferencia de otros días no saldría a caminar porque el tiempo no acompañaba. Ese fue el último mensaje que daba fe de que Luelmo seguía con vida. Según relata Ortega Dolz (2018) la joven profesora fue a comprar a un supermercado del pueblo, y a su vuelta a casa se topó con el que sería su asesino: el exrecluso Bernardo Montoya, de 50 años, su vecino. Este hombre la metió forzosamente en su vivienda y la maniató, pero ella en un intento de escapar de su opresor le golpeó en el costado, sin embargo, éste la agarró de la cabeza y la golpeó contra el suelo, donde según revela la policía acabaría muriendo. El asesino y violador probablemente asustado, la llevó al campo y allí, tal y como prueba de ello la autopsia, la violó.

Al día siguiente, el 13 de diciembre, la compañera del instituto de Laura advirtió su ausencia y al no recibir respuesta alguna sobre su paradero avisó a la Guardia Civil de Huelva, que entró junto con la propietaria de la vivienda en la casa, donde no percibieron, sin embargo, nada extraño. En la puerta se encontraron con Montoya, quien aseguró desconocer la identidad de la persona que habitaba la vivienda. La Guardia Civil sospechó de él y cuando mandaron sus datos a la central para una identificación exhaustiva, descubrieron sus antecedentes penales: había pasado veintidós años en la cárcel y en ese momento se encontraba en libertad condicional por un robo con violencia que cometió dos años y nueve meses antes, los cuales pasó en prisión. Desde ese instante, la policía observó al vecino y sus sospechas se elevaron cuando advirtieron que éste actuaba con una actitud huidiza cada vez que se encontraba con los agentes. No obstante, la policía precintó la casa de la profesora desaparecida y siguieron el rastro de Bernardo Montoya (Ortega Dolz, 2018).

El día 14 de diciembre acudieron a la localidad onubense el padre y la pareja de Laura. Su visita fue determinante para la investigación, pues echaron en falta entre las cosas de Luelmo unas zapatillas de deporte y unas mallas con las que la profesora salía a hacer deporte. La policía entonces decidió emprender su búsqueda en los alrededores de El Campillo, y gracias al geolocalizador del teléfono móvil de Laura Luelmo descubrieron que su última conexión se realizó el miércoles día 12 en esa zona a las afueras de la localidad. Esa misma tarde, cuando la policía se hallaba en plena búsqueda junto con los GEOS, los perros policiales y helicópteros, Bernardo Montoya tomó su vehículo y se marchó en dirección a Sevilla, pero los agentes de seguridad encontraron su pista en Palos de la Frontera, donde el asesino estaría visitando a unos familiares. El día 16 se centró exclusivamente en la búsqueda de Laura Luelmo en la periferia de El Campillo, pero sería el día 17 cuando un voluntario de la Cruz Roja dio la voz de alarma tras encontrar tiradas en el campo unas prendas de ropa que llevarían a los agentes hasta el cuerpo sin vida de la profesora Laura Luelmo (Ortega Dolz, 2018).

A simple vista, el cuerpo presentaba signos de haber sufrido violencia. En efecto, como desvela Ortega Dolz (2018) en su reportaje, la tarde del 12 de diciembre Bernardo Montoya la secuestró, la golpeó y más tarde la llevó a un paraje alejado de la localidad donde la violó y abandonó su cuerpo sin vida. Hallado el cuerpo, solo quedaba dar con el asesino. Montoya se encontraba oculto, pero los agentes consiguieron la orden judicial que les permitiría entrar en la casa del asesino. Allí encontraron las pruebas que lo harían culpable hasta que tras capturarlo el 19 de diciembre él mismo confesara ser autor del crimen.

Elvira Lindo inicia su columna «Tiene su gracia» advirtiendo al lector de su consternación ante la tragedia de la joven Laura Luelmo. Además, algo que sobre todo inquieta

a la escritora es la burla que en redes sociales como Instagram se realizaron sobre el asesinato de la profesora:

El viernes por la mañana, convaleciente aún de unas jornadas en las que se sobrepasaron todos los límites del buen gusto y la pura humanidad en los comentarios públicos sobre la muerte de Laura Luelmo me encontré en la columna *Codazos* de Jorge M. Reverte con una frase que me llenó de esperanza. (Lindo, 2018c)

Como expuso meses más tarde el periodista F. Javier Barroso en un artículo del 8 de mayo de 2019, dos jóvenes de diecinueve años, naturales de Sevilla y Salamanca, crearon varios perfiles de Instagram en los que alardeaban de su alegría por la muerte de Laura Luelmo, se burlaban de los familiares de la joven asesinada e incluso felicitaban las hazañas del asesino confeso. Transcurridos varios meses se llegó se dictaminó que estos muchachos debían ser juzgados por delito de odio y contra la integridad moral de las personas, aunque acabarían en libertad con cargos (Barroso, 2019).

A pesar de este medio hostil, la escritora celebra la opinión del escritor, periodista e historiador español Jorge Martínez Reverte, que en la columna «Codazos» alude a un problema estructural que tiene sus consecuencias en lo que a violencia ejercida hacia las mujeres se refiere. M. Reverte subraya muy atinadamente que las mujeres padecen esa violencia solo por el hecho de nacer mujeres. Él, podríamos decir, desde una posición privilegiada, que no es otra que la de ser varón, blanco y con la legitimidad que le otorga una columna en el diario de más tirada de España, no duda en exponer que un caso como el de Laura Luelmo rara vez hubiese ocurrido a la inversa. Los hombres no corren el mismo peligro que las mujeres cuando salen a correr. La solución, la posible cura, a este mal tan extendido, asegura M. Reverte (2018), es la educación, el pilar fundamental de una sociedad civilizada. Solo a través de ella pueden evitarse casos parecidos, así como la extinción de esos chistes y burlas sobre mujeres que tanta fama han adquirido en los bares españoles.

Elvira Lindo agradece que el periodista llegue a tales conclusiones y sobre todo que no vacile al censurar esa tendencia tan española de hacer mofa de las desgracias femeninas. Mediante la estrategia discursiva de la intertextualidad, Elvira Lindo cita textualmente la conclusión de la columna de Reverte:

Algo hay que hacer, supongo que sobre todo en la educación. Pero también en los bares, donde los viriles codazos cómplices con los chistes sobre mujeres deberían ser sustituidos por codazos igual de viriles en la boca de los emisores de las gracietas. (Lindo, 2018c)

En anteriores análisis hemos podido comprobar que Elvira Lindo aboga por un modelo de masculinidad sensible a los anhelos de igualdad de las mujeres, y en este caso manifiesta su alegría al encontrarse entre las páginas de *El País* con hombres como M. Reverte que encarnan ese nuevo espíritu, y que además de realizar un análisis exacto sobre esta problemática ha respetado el duelo por la muerte de Laura Luelmo: «[...] se echaban en falta voces masculinas que velaran de una forma respetuosa por el duelo. En la época de la incontinencia verbal no hay silencio ni para los muertos» (Lindo, 2018c).

Aunque *a priori* pudiera parecer que no existe una relación evidente entre el caso de las burlas emitidas hacia la muerte de Laura Luelmo y el asunto que a continuación expondremos, adelantamos que ambos comparten, como común denominador, el tema en cuestión del artículo: los límites del humor. Durante las navidades de 2018, la marca de productos alimenticios *Campofrío* sacó una campaña publicitaria que, aunque se ganó la simpatía de muchos espectadores, no estuvo exenta de críticas precisamente por la banalización del feminismo en la que incurrieron.

Dicho anuncio crea una trama narrativa basada en la recreación de una distopía en la que el humor y los chistes, como consecuencia de la censura ejercida por lo políticamente correcto, pasan a ser privilegio de unos pocos bajo el lema de «hacer humor sale caro». El sistema de esta sociedad distópica censura todo lo humorístico y pasa a adquirir un coste muy elevado. Por eso, en el cortometraje, podemos ver cómo la protagonista, una mujer de clase media-alta acude a la tienda que bajo el acrónimo de LOL custodia y pone a la venta a modo de subasta todo un catálogo de chistes que traspasan los límites de la corrección política. El jefe de la tienda, representado por Antonio de la Torre, acompaña por las instalaciones de LOL a la protagonista, encarnada por la humorista Silvia Abril. A lo largo del periplo por las instalaciones de la tienda, podemos encontrar a diferentes personajes de la cultura popular que representan aquellos chistes incorrectos que, a su vez, están estrechamente ligados con la esencia que ellos poseen en la cultura española. Vemos a David Broncano bromear sobre el precio de los chistes de exhumaciones en relación con el debate en torno a la exhumación de Franco que tan mediático fue durante los últimos meses de 2018. Las hermanas *Azúcar Moreno* ironizan sobre la censura hacia los chistes de gitanos y El Langui sobre los chistes de personas con discapacidad. Pero se formó un verdadero revuelo cuando la protagonista, acompañada por el jefe y la secretaria, que es interpretada por Belén Cuesta, se encuentran con Jaime Peñafiel, que consulta cuál es el precio de los chistes sobre la monarquía, a lo que la secretaria responde que ese tipo de chistes salen más baratos que los que se hacen sobre feminismo. Finalmente, la protagonista, en busca del chiste más fuerte jamás contado accede a una cámara acorazada en la que se este se custodia. El cortometraje, dirigido por Daniel Sánchez-Arévalo, acaba con esta suerte de moraleja: «El humor debería ser un bien de primera calidad, no un lujo» (citado en Rubio Hancock, 2018).

La comparación de superioridad que se establece entre el precio a pagar por un chiste sobre la monarquía y un chiste sobre feminismo causó una gran controversia, pues a sabiendas de la existencia de un delito tipificado como «injurias a la Corona», el debate político sobre el movimiento feminista estaba candente, ya que 2018 fue uno de los años que más víctimas por violencia machista se cobró, y ese asunto es precisamente una de las batallas que el feminismo español está guerrilleando en la actualidad con más ahínco.

Elvira Lindo hace alusión de manera irónica a este anuncio. Para ello se dirige de manera directa a la empresa, a la que personifica como «señor Campofrío» (Lindo, 2018c). Mediante el empleo de la ironía critica la trivialidad con la que Campofrío habla del feminismo. Asegura que realmente no pasa nada por hacer un «chistecillo» (Lindo, 2018c) sobre las desgracias femeninas para, precisamente, denunciar este hecho, ya que las burlas hacia las mujeres violadas no reciben la importancia que realmente merecen.

En el cortometraje se dice que sale muy caro hacer chistes sobre feminismo, pero hemos podido comprobar que la escritora contradice este argumento, pues este tipo de chistes están profundamente arraigados a la cultura popular española. Responden a «un hábito muy trillado» asegura Elvira Lindo (2018e). Critica, además, que ese tipo de burlas son pronunciadas en la mayoría de los casos por hombres que poco tienen que ver con el anteriormente citado M. Reverte. Éstos hacen alarde de esa masculinidad tradicional que les impide desligarse de una costumbre tan misógina para mantener intacta así su virilidad.

Lo explica Elvira Lindo de manera muy acertada: «[...] siguen siendo un clásico que algunos se resisten a perder, como si con la pérdida de ese género se les fuera por el sumidero parte de su masculinidad» (Lindo, 2018c). Y ya no solo critica esa tendencia de la sociedad española a hacer sarna de las desgracias femeninas, sino que además dispara

contra el doble rasero que caracteriza a la Justicia española, para la que es más grave reírse de Dios o del Rey que de las víctimas por violencia machista, pese a ser esta una de las más alarmantes epidemias del momento histórico en el que nos hallamos inmersos.

Hemos consultado bibliografía especializada sobre el humor en general y los chistes en particular para conocer de primera mano el terreno en el que nos desenvolvemos. Y debemos señalar que ha llamado considerablemente nuestra atención un estudio de la investigadora Ana M. Vigara Tauste publicado en 1998 en la revista *Espéculo* sobre las características textuales del chiste como un subgénero de la macroestructura discursiva del humor.

En él, Vigara (1998) establece diferencias entre el humor, el humorismo, la comicidad y el chiste. A grandes rasgos, establece dos tipos de chistes: los humorísticos, que poseen una esencia textual en sí mismos y cuya única finalidad es la de provocar la hilaridad en el receptor, y los chistes de humor, que se producen en las situaciones de comunicación oral y destacan por su espontaneidad e improvisación.

En el marbete de los primeros, los chistes humorísticos, Vigara (1998) establece que entre el emisor y receptor han de cumplirse una serie de condiciones, una suerte de pacto entre los interlocutores, basadas en la identificación del discurso establecido, el conocimiento del mundo del que se habla y del mundo en el que se habla. De este modo se cumpliría una adecuación contextual entre texto e interlocutores.

Para ilustrar su teoría cita como ejemplo un chiste en el que se cuenta que la mejor manera de distraer a cinco negros que están violando a una mujer es dándoles una pelota de baloncesto. Acusa que el chiste es en sí mismo racista, sin embargo, no parece mostrar demasiada importancia a la cuestión de la frivolidad con la que ese chiste aborda un asunto tan serio como es el de la violación. Incluso apunta que en España este tipo de chistes son inocentes. Confiesa, no obstante, que podría ofender si el receptor del mensaje fuera una mujer víctima de una violación, pero su fin último en este estudio es el de desligar de ese chiste que cita como ejemplo las posibles connotaciones sociales y psicológicas de la intención lúdica.

Esto nos hace pensar efectivamente en los límites del humor, en qué temas pueden ser objeto de comedia y qué temas atentan contra la integridad de las personas si se someten a la caricatura o a un humor hiriente. La cultura popular española tiene un largo recorrido en cuanto a chistes sobre mujeres, sobre las violaciones que sufren, al igual que sobre homosexuales o personas con discapacidad. Sobre ello va a reflexionar Elvira Lindo en esta columna.

El caso de las burlas que se emitieron hacia la muerte de Laura Luelmo además de afectar personalmente a la autora –lo cual demuestra por otra parte que posee cualidades que todo ser humano debiera llevar adscritas a su ADN: la empatía y la solidaridad– ayuda a Lindo a reflexionar sobre la larga tradición del humorismo español que ha incurrido tantas veces en vejaciones hacia las mujeres. Las barras de los bares han sido ese lugar al que los peregrinos del humor negro han acudido para hacer alarde de él sin tener tras sus espaldas la vigilancia de la corrección política. Posiblemente porque el humor, como cualquier otra manifestación de la cultura, debe acoplarse al momento histórico en el que habita. Y en los últimos años, a pesar de haber conseguido que la sociedad se sensibilice con estos temas que atentan contra la vida de las mujeres, aún sigue habiendo individuos, generalmente varones, que no están dispuestos a amoldarse al tiempo en el que viven.

Sin desviarse del tono reivindicativo y de denuncia, Elvira Lindo no puede dejar en un compartimento estanco de su actividad creadora su tendencia a emitir una crítica mediante el empleo del humor. En esta columna somete a la caricatura al personaje de

Arévalo, cuyo catálogo de chistes sobre mujeres y homosexuales tanto indigna a la escritora. Trae renovada la figura del humorista que vio su esplendor en la década de los ochenta, cuya imagen actual sigue la estética *híster*. Lindo escribe esto para evidenciar cómo el humor hiriente que parecía haber quedado desfasado vuelve a resurgir. Esa concepción del humor según la cual el humorista se permitía el lujo de agredir verbalmente y ofender al otro tras la excusa de llevar a cabo una transgresión en el inconsciente colectivo no es compartida por la escritora, pues si para algo Lindo emplea el humor es bien para emitir una crítica social, bien para hacer burla de sí misma, como ocurría en *Tinto de verano*, y nunca para ofender a quienes no pueden defenderse: «El viejo catálogo del humor español sigue intacto. Arévalo se nos presenta ahora con patillas *híster*. Lo único que puede ocurrir es que se te enfaden algunas mujeres, pero, a fin de cuentas, ¿no se trata de transgredir y provocar?» (Lindo, 2018c).

A continuación, Elvira Lindo dedica el final de su columna a teorizar sobre su propia concepción del humor y la situación que atraviesa este género de la cultura española en pleno siglo XXI.

La escritora percibe que los humoristas que defienden a capa y espada el humor negro han dado la voz de alarma ante la supuesta pérdida del sentido del humor en la sociedad española. Lindo considera, en cambio, que están equivocados y que ese tipo de argumentos están más próximos a una falacia que a una tesis fundamentada. Lejos de acercarse a un tono pesimista, sumido en la victimización, propio de esos protectores del humor, defiende con optimismo que aquellos que realmente practican el humor en su manifestación más sana, entre los que se incluye ella misma, representan una resistencia que se erige en pie pese a las desagradables circunstancias y la hostilidad del ambiente político y social que atraviesa el país.

El humor, para Elvira Lindo, no consiste solo en provocar a toda costa la carcajada en el oyente, ya que el humor ha de estar sustentado por tres máximas que la escritora defiende como características esenciales del género: «la compasión, la piedad o la empatía» (Lindo, 2018c). Y apuesta por un mayor empleo de la última palabra, aunque probablemente esté insinuando que más que aumentar el uso del vocablo, lo que realmente da a entender es que la sociedad que ríe los chistes sobre mujeres violadas es quien necesita una mayor dosis de empatía. Además, siembra en el lector la semilla de la duda al hacer referencia a la belleza y la precisión con la que la empatía aparece reseñada en el diccionario. Así, quizá consiga que si entre sus lectores se halla alguno que asocia la transgresión del humor con la ofensa, éste pueda llegar a reflexionar sobre el papel que la empatía desempeña en su vida.

Hacíamos alusión, anteriormente, a esa suerte de resistencia que elige con qué reírse. De entre todos los integrantes de ese colectivo, Elvira Lindo resalta el papel de las mujeres, a quienes empodera, ya que, pese a haber permitido que sus desgracias y sus miedos hayan sido objeto de burla durante largo tiempo, ahora tienen la palabra y han tomado las riendas para señalar dónde están los límites del humor. Avisa, además, de que ello no implica que hayan perdido el sentido del humor, sino que se han desligado de una tendencia aún latente a celebrar las burlas de los que creen poseer el gen de la gracia: «Somos unas resistentes, nosotras en concreto, permítaseme el plural [...]. La vida da muchos motivos para llorar, pero las razones para reír las estamos empezando a elegir nosotras» (Lindo, 2018c).

En definitiva, las mujeres se han cansado de soportar bromas, burlas y mofas sobre tragedias que les afectan directamente, como es el caso de la violación o la violencia ma-

chista en general. En España, afortunadamente, se está poniendo sobre la palestra el debate en torno a este tema. Sin embargo, esta tendencia no afecta solo en territorio nacional. La abogada costarricense especialista en Derechos Humanos y Género Larisa Arroyo publicó en 2017 un artículo en los *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* en el que denuncia cómo los medios de comunicación y la publicidad emplean los casos de violaciones para hacer mofa de ellos. Con una cita que podría resumir de forma muy clara la esencia de la columna de Elvira Lindo cerramos este análisis:

Se parte de la hipótesis de que, aunque el respeto a la libertad de expresión es fundamental para asegurar las democracias, sin que por ello esta deba ser entendida como irrestricta o ilimitada, el ejercicio de dicha libertad individual puede llegar a violentar derechos fundamentales y humanos como, por ejemplo, el de vivir una vida libre de violencia, la igualdad y la no discriminación. (Arroyo Navarrete, 2017, p. 33)

8. El peligro al que se enfrenta la Ley de Violencia de Género

El 15 de enero de 2019, el líder del Partido Popular por Andalucía, Juan Manuel Moreno, fue nombrado presidente de la Junta. La fuerza política de Moreno obtuvo en las elecciones andaluzas de diciembre de 2018 26 escaños que junto con los 21 de Ciudadanos y los 12 del partido de ultraderecha, Vox, superaron la mayoría absoluta de 55 escaños necesaria para gobernar. Esa sesión de investidura coincidió con una manifestación de las asociaciones feministas a las puertas del Parlamento reivindicando las políticas de igualdad y el mantenimiento de la Ley Integral de Violencia de Género que Vox pretendía suprimir (Saiz, 2019).

Como refleja la página oficial del partido de extrema derecha, están en contra de leyes ideológicas que, según ellos, están basadas en el falso concepto de género y vulneran los derechos fundamentales de la mitad de la población. Este tipo de leyes, sostienen, solucionan problemas inexistentes, fortalecen los grupos feministas y atentan contra la protección legal de los hombres³⁰⁴. Por ello, en la misma página, la responsable de prensa, Elena Moreno, recogió los resultados de una ponencia que se impartió el 10 de abril de 2015 en la que Rocío Monasterio, responsable de Asuntos Sociales de Vox, proponía como medida más efectiva una ley de Violencia Intrafamiliar que castigue por igual a hombres y a mujeres, ya que la Ley de Violencia de Género impone una barrera ideológica que enfrenta a hombres y a mujeres³⁰⁵.

Los resultados de las elecciones andaluzas y el 21 aniversario del asesinato de Ana Orantes, que marcó un antes y un después en la historia de la violencia machista en España, motivaron la publicación de la columna «Vais provocando» de Elvira Lindo, que figuró en la sección de Opinión de *El País* el 6 de enero de 2019. Con esta columna, la escritora madrileña alerta a la población del peligro que supone la entrada de la fuerza ultraderechista al Parlamento de Andalucía por la reforma radical que quieren llevar a cabo de la Ley de Violencia de Género y, al mismo tiempo, pretende que los lectores recuerden ese brutal crimen del año 97 que marcaría un antes y un después en España para que reflexionen sobre el sinsentido de esta medida que Vox pretende implantar en la vida política y social española. Lo que Lindo desconocía, como es evidente, es que meses des-

³⁰⁴ Puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.voxespana.es/noticias/comunicado-de-vox-sobre-la-mal-llamada-violencia-de-genero-20180717>

³⁰⁵ Puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.voxespana.es/noticias/ponencia-de-violencia-intrafamiliar-20150430>

pués, pese a las reivindicaciones sociales, una marcha feminista en el 8 de marzo que centró su agenda en la resistencia hacia estas políticas extremistas y la publicación de columnas como la que nos ocupa, en junio de 2019, Vox anunció que el primer presupuesto del Ejecutivo andaluz del Partido Popular y Ciudadanos de cara a 2020 sería la lucha contra la violencia intrafamiliar, «una terminología con la que esta fuerza política trata de desnaturalizar la violencia machista» (Camacho, 2019), pues como declaraba el portavoz de Vox, Alejandro Hernández, su partido político considera que la violencia «no tiene género, por eso hablamos siempre de la violencia intrafamiliar» (Ramajo, 2019).

Elvira Lindo inicia su columna haciendo alusión a la larga historia del movimiento feminista español y a sus esfuerzos hasta haber conseguido que las instituciones establecieran una ley específica para los casos de violencia machista:

No fue fácil llegar hasta el día en que se reconoció que había una violencia específica que afectaba a las mujeres. Una violencia que no solo se remitía a la vida privada, ya que el maltratador, el acosador, el asesino no siempre convivía con la víctima. No fue fácil conseguir la aprobación de una ley concreta en 2004. (Lindo, 2019a)

El término *violencia de género* fue utilizado en la IV Conferencia Mundial de Mujeres de Pekín, auspiciada por la ONU, en 1995, y se basa en factores de carácter cultural y no puramente biológicos (Sanz Mulas, 2019, p. 44). Remitimos, pues, a la definición que da la *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* que Áurea Sánchez Puente recoge en su tesis doctoral de 2015, *Trascendencia y repercusión en la información periodística de las leyes de igualdad y violencia de género*:

La violencia de género [...] se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión. (citado en Sánchez Puente, 2015, p. 116)

A su vez, Isabel Valdés, redactora de género de *El País*, define la violencia de género como cualquier otra violencia física, psíquica o sexual ejercida contra alguien solo por su género. La Ley, conocida como Ley Integral, fue aprobada por unanimidad durante la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero en 2004 (Martínez Crespo y De la Rúa, 2019). Se obtuvieron 320 votos a favor para poner en marcha una ley que protegiera a las mujeres maltratadas por su pareja o expareja agravando las penas a los agresores. Aunque en principio el Partido Popular votó a favor, no tardó en criticar que con esa ley existiría un sexismo penal que habría de evitarse agravando las condenas por violencia doméstica independientemente del sexo del agresor, y al mismo tiempo se opuso a que se crearan juzgados especialistas en violencia de género (Nogueira, 2004).

Diversos sectores interpusieron casi 200 denuncias por inconstitucionalidad de la Ley Integral, pues sostenían que vulneraba el artículo 14 de la Constitución Española, según el cual todos los españoles son iguales ante la Ley sin que prevalezca discriminación alguna por lugar de nacimiento, etnia, sexo, religión, opinión o cualquier otra circunstancia social o personal. El principal argumento que aportaban era que cuando un hombre ejerce violencia hacia una mujer con la que ha tenido una relación sentimental, sí sería tipificado como violencia de género, mientras que si ocurre a la inversa o entre parejas del mismo sexo, la tipificación del delito pasaría a hacer referencia a la violencia ejercida en el ámbito doméstico. Sin embargo, en 2005 el Tribunal Constitucional avaló por siete

votos frente a cinco la constitucionalidad de la Ley y destacó su compatibilidad con el citado artículo de la Constitución (Gimeno y Barrientos, 2009, p. 32).

Las reacciones en contra de la Ley Integral se basan en la utilización de un discurso posmachista, caracterizado no por utilizar los argumentos obsoletos de la superioridad masculina, sino que, posicionándose supuestamente a favor de la igualdad, desgasta el discurso feminista cuestionándolo política y socialmente ante el peligro que supone que sus privilegios tradicionales puedan verse debilitados. Victimizan a los hombres mediante argumentos del discurso posmoderno, como la pérdida de las subjetividades y de las identidades. Por ello, exageran la posibilidad de que alguna mujer pueda poner una denuncia falsa y critican que las mujeres, provistas ya de una igualdad conquistada, están aprovechándose de la ley (Gimeno y Barrientos, 2009, pp. 33-34).

Resulta necesario, por tanto, hacer referencia a las diferencias entre este tipo de violencia y la violencia doméstica o la violencia intrafamiliar que las fuerzas políticas conservadoras defienden como única noción fiable.

Hasta no hace mucho, la violencia ejercida contra las mujeres en el hogar se concebía como una manifestación más de la convivencia e incluso se toleraba. Esta visión, propia de un modelo cultural androcéntrico y patriarcal, está paulatinamente evolucionando en pos de un modelo que predica la igualdad, aunque este tipo de leyes no haya terminado de impregnarse por completo en el espectro social (Sanz Mulas, 2019, p. 14). La violencia doméstica, a diferencia de la violencia de género, hace referencia al lugar en el que se produce, es decir, el hogar; pero no siempre es así en el caso de la violencia ejercida contra las mujeres, por lo que esta expresión desviaría la atención de la agresión al lugar. En la década de los noventa se asoció a los «malos tratos» cuando se pusieron en marcha los planes de acción contra la violencia ejercida contra las mujeres en el hogar. Tan solo identificaban en el espacio en que tenía lugar la agresión, pero no ahondaba en el estudio del agresor (Sánchez Puente, 2015, p. 118).

Del mismo modo, el término *violencia intrafamiliar* se refiere a la violencia ejercida entre los miembros de la familia, y su implantación como ley única para este tipo de casos diluiría la agresión ejercida contra la mujer (Sanz Mulas, 2019, p. 44).

Es más, la violencia doméstica, que se encuentra recogida en los artículos 153 y 173 del Código Penal, no ha de confundirse con la violencia de género, ya que como señala Miguel Lorente, delegado del gobierno para la violencia de género, al relegar este tipo de violencia al ámbito doméstico estaríamos ocultando que existe un problema sistemático y estructural (Martínez Crespo y De la Rúa, 2019). Al diferenciar punitivamente la violencia doméstica de la violencia de género estamos asumiendo una clara perspectiva de género y la violencia que sufren las mujeres dejaría de ser un asunto privado (Sanz Mulas, 2019, p. 22).

Señala Celia Amorós (2008, pp. 282-299) en *Mujeres e imaginarios de la globalización: reflexiones para una agenda teórica global del feminismo* que cuando hablamos de violencia de género no debemos olvidar que esta posee un matiz sexual que empiezan por el piropo y acaba con la muerte de la mujer, una escala donde la violación se encuentra muy próxima al asesinato y que se caracteriza por el sometimiento erótico de la mujer, como consecuencia del ideario machista de la superioridad física del hombre y la debilidad de la mujer.

Elvira Lindo ha sido testigo del devenir de la agenda política del feminismo y de la lucha incansable hasta haber conseguido la implantación de esta ley. Como podemos observar en la cita anteriormente expuesta, Lindo reconoce la violencia ejercida contra las mujeres como un tipo específico de violencia, por lo que necesitaría unas leyes concretas

que sancionen a los agresores y unos juzgados especializados que no caigan en estereotipos machistas y androcéntricos que resten valor a la voz de la mujer agredida.

A su vez, Lindo recoge un suceso que marcó un antes y un después en la vida política y social española. El asesinato de Ana Orantes en 1997 fue el detonante para que años más tarde, en 2004, se aprobara la Ley Integral. El objetivo de la escritora es evidente: pretende que, ante la amenaza que supone Vox, la sociedad española recuerde este crimen que ha pasado a formar parte del inconsciente colectivo por la brutalidad de su asesinato. Señala la escritora de manera muy poética, que contrasta con la dureza del tema, que ni la política ni la justicia ahondaba en la existencia de un problema sistemático y estructural de opresión hacia las mujeres que el patriarcado puso en manos de los hombres y que calaba en todos los campos de la vida pública y política:

Se trató de un camino tortuoso en el que intervino, sin lugar a dudas, un crimen que sacudiría los cimientos de un sistema político y judicial, que hasta el momento se había resistido a admitir que estos crímenes estaban cosidos con el hilo que teje la concepción misma que de la mujer se tiene en una sociedad. Fue en 1997. Aquella mujer se llamaba Ana Orantes. (Lindo, 2019a)

Existen numerosas noticias y artículos en prensa donde relatan la cronología de este asesinato, algunos aparecen sin firma y otros fueron escritos en el mismo momento en que sucedió, como es el caso de los reportajes de Juan Arias y Alejandro V. García. Ana Orantes acudió el 4 de diciembre de 1997 al programa *De tarde en tarde* presentado por Irma Soriano en Canal Sur donde relató los más de cuarenta años de maltrato al que su marido, José Parejo, la sometió.

Cuando Ana tenía 19 años acudió a una fiesta del Corpus de Granada con una vecina. Allí, bailando, se enamoró del que sería su futuro marido. A los tres meses de noviazgo, decidieron casarse, pese a lo profundamente apenado que se sintió el padre de Ana por la partida tan temprana de su hija de la casa familiar. Cuando obtuvieron el beneplácito de la familia de su marido, tuvo lugar la ceremonia. El idilio fue breve, pues a los tres meses de estar casados su marido le pegó. Ana había ido a casa de sus padres a lavar unas sábanas, y a su vuelta, cuando fue al taller de su marido a avisarle de que había regresado a casa, éste la maltrató físicamente. Contó con la defensa de su suegro, pero la madre de su marido defendió la hazaña de su hijo y aconsejó a su marido que no se metiera en las cuestiones matrimoniales de su retoño. El marido de Ana era alcohólico y ludópata, le pegaba por cualquier cosa, por arbitraria que pareciera, incluso había ocasiones en las que la ataba a una silla y le pegaba con un palo hasta que conseguía que ella le diera la razón en todo. Al principio, Ana no denunciaba porque en la sociedad española de entonces este asunto era tabú y no se interponían denuncias. Sin embargo, cuando al final de su matrimonio decidió denunciar, no contó con el respaldo policial y judicial, sectores que trataron de restarle importancia dado que veían los malos tratos como cuestiones naturales dentro de un matrimonio. Maltrataba incluso a sus ocho hijos, a algunos los echaba de casa cuando solo tenían 16 años, e intentaba abusar sexualmente de una de sus hijas. El detonante para pedir el divorcio fue un intento de estrangulamiento. Agarró a Ana por el cuello para asfixiarla y la amenazaba de muerte. Cuando el divorcio fue concedido, Ana tuvo que compartir la casa familiar con su maltratador. La planta de arriba fue ocupada por ella, y en la planta de abajo se estableció él, pero no tardó mucho en abandonar la casa tras haber conocido a otra mujer, aunque de vez en cuando hacía alguna visita en la que volvía a sumir el hogar en un profundo temor (S. f., 2017).

Ana denunció en más de quince ocasiones a su marido, pero poco menos de dos semanas después de su aparición en televisión, Juan Arias y Alejandro V. García escribían

en *El País* un 19 de diciembre del mismo año sobre el asesinato de Ana Orantes Ruiz. La granadina fue maniatada, arrastrada hasta el jardín y quemada viva por su exmarido en su casa de Cúllar Vega (Granada), un crimen que fue expuesto por la prensa del momento bajo el titular de violencia doméstica. Parejo fue una hora antes del asesinato a ver al juez de paz porque debía presentarse ante un juzgado de la localidad de Santa Fe por una nueva denuncia. Estuvo nervioso por la aparición de Ana en Canal Sur y se mostraba irritado. El juez le recomendó que acudiera a televisión a replicar, pero horas después se dirigió a su casa a cometer el crimen y tras cerciorarse de que estaba muerta, José Parejo se entregó a la Guardia Civil de Las Gabias (Arias y V. García, 1998). Una hora antes del sepelio, a las tres de la tarde, en el cementerio de San José de Granada, más de cien mujeres, entre ellas Carmen Olmedo – entonces directora del Instituto Andaluz de la Mujer– se concentraron antes de que el cortejo fúnebre se pusiera en marcha y pronunciaron un ensordecedor aplauso.

El 16 de diciembre se conoció la sentencia del jurado popular, que declaró culpable a José Parejo, quien no acudió al juicio. El fiscal y la acusación solicitaron 17 años de prisión, pero la defensa del asesino pidió una rebaja a quince años por los atenuantes de haberse entregado a las fuerzas de seguridad y por el arrepentimiento que demostró (V. García, 1998). Finalmente, Parejo debería pagar una indemnización de 30 millones de pesetas y cumplir con la máxima condena que la acusación y la fiscalía pedían. Años más tarde, en 2004, murió en el Hospital Ruiz de Alda tras un infarto que sufrió en la prisión granadina de Albolote (S. f., 2004).

Como escribió Nuria Varela³⁰⁶ en su blog el 16 de diciembre de 2012 recordando la memoria de Ana Orantes, quince años después de su asesinato, nadie dio demasiada importancia a la denuncia de Ana Orantes en Canal Sur, excepto su marido. Sin embargo, la atrocidad del crimen sacudió de su letargo a los medios de comunicación, que silenciaron durante largo tiempo la violencia contra las mujeres. Su asesinato provocó la revolución en la legislación, que comenzó con la reforma del Código Penal y cesó con la Ley Integral aprobada por unanimidad en 2004. Sin embargo, desde el asesinato de Ana Orantes hasta la aprobación de la Ley Integral, 1035 mujeres fueron asesinadas por violencia machista. Lo explica de manera muy atinada Sánchez Puente (2015, pp. 153-154) en su tesis doctoral anteriormente citada:

La muerte de Ana Orantes en diciembre de 1997 marca un punto de inflexión en la toma de decisiones políticas sobre la violencia de género en España. La pérdida de esta vida humana marca un antes y un después porque es la primera mujer que es asesinada tras denunciar los malos tratos de su marido en un programa de televisión. Además, llamó especialmente la atención el método empleado, quemada tras ser rociada con gasolina, lo que despertó gran expectación mediática. Se añade al hecho la circunstancia de que el marido ya había sido condenado por malos tratos, pero la sentencia condenatoria le permitía vivir en el hogar con la agredida. Tras producirse el asesinato, los poderes del Estado toman conciencia del problema de la violencia contra las mujeres que ya venían denunciando las asociaciones en defensa de las víctimas. Una de las decisiones que se toman tras la muerte de la mujer andaluza es la elaboración de listas de denuncias y fallecimientos por este tipo de violencia. Por ello, contamos con datos de mujeres asesinadas por sus parejas o exparejas desde el año 1999.

³⁰⁶ Nuria Varela publicó además en 2012 un libro titulado *La voz ignorada* donde rinde homenaje a Ana Orantes como símbolo de un profundo cambio en la concepción de la violencia machista en España.

La columna de Elvira Lindo se inserta en un conjunto de artículos escritos en prensa que recuerdan la memoria de Ana Orantes³⁰⁷, pero «Vais provocando» pretende ofrecer una visión personal de la escritora madrileña sobre este asunto. En ocasiones, cuando Elvira Lindo escribe sobre un asunto de actualidad que está en boca de diversos columnistas, reivindicamos su visión particular de la realidad como signo de originalidad. En el caso que nos ocupa, Elvira Lindo manifiesta que la figura de Ana Orantes ha pasado a formar parte de la cultura española, pero se ha acabado asociando a la criminalidad de su asesinato. Por ello, la periodista defiende que debemos recordar a Orantes por quien fue antes de conocer a su verdugo, por la madre entregada a sus hijos para protegerlos de los peligros a los que estaban enfrentados compartiendo techo con Parejo. Una visión de la víctima que Lindo recomienda que conozcamos en la serie documental *Lo conocí en un Corpus*³⁰⁸ de Noemí López Trujillo, grabada en formato podcast y retransmitida entre los días 4, 11, 18 y 21 de diciembre de 2017, cuando se cumplieron veinte años del asesinato de la granadina.

En esta serie documental, la periodista López Trujillo realiza una investigación sobre quién fue Ana Orantes antes de conocer a su exmarido y asesino, José Parejo. En él da voz a diferentes testimonios, entre ellos el de la hija de la difunta, Raquel Orantes, que servirá de apoyo para reconstruir los hechos del caso y descubrir qué falló en el sistema. En él, López Trujillo, narradora, simula un diálogo con Orantes del que obtenemos un ensordecedor silencio por parte de la víctima que no nos impide, sin embargo, sentir cercana su historia. Elvira Lindo reivindica la Ana Orantes del documental, una mujer coqueta desde la infancia, que fue la alegría de la casa de sus padres, inteligente, pese a no tener estudios, y con inquietudes, con una fortaleza abrumadora que desarrollaría a lo largo de los cuarenta años de matrimonio que la alejaron de su familia y mermaron su autoestima, pero sobre todo fue valiente, la primera mujer en denunciar públicamente el maltrato al que su exmarido la sometía en un momento en el que, como Pepa Bueno recuerda en el cuarto episodio de la serie, se reía la banalización que el programa humorístico de TVE *Martes y Trece* hacía de la violencia de género.

Elvira Lindo se dirige al lector y pide que hagamos, englobándonos bajo un plural inclusivo, que no caiga en vano el asesinato de Ana Orantes. Reconoce el avance legislativo que ha experimentado la justicia española y asegura que en la actualidad un juez jamás habría permitido que un maltratador conviviera bajo el mismo techo con su víctima y critica duramente la resolución de la sentencia a José Parejo, de la que se excluyeron los 40 años de maltrato físico y psicológico. Además, se muestra profundamente indignada por las palabras del defensor de Parejo, que podemos escuchar en el tercer capítulo de la serie documental de López Trujillo, de las que denuncia esa estrategia tan arraigada a la cultura patriarcal de considerar responsable a la víctima, de culpabilizarla por haber provocado al asesino, de ahí el titular que recibe esta columna. La defensa de Parejo, Jesús Huertas Morales, trata de defenderlo y lo considera víctima de un episodio de enorme emotividad como consecuencia de la forma en la que Orantes lo expuso ante las cámaras

³⁰⁷ Algunos de ellos son el de Antonio J. Mora, que puede consultarse en el siguiente enlace: https://elpais.com/sociedad/2019/01/16/actualidad/1547636168_983838.html y el de Isabel Valdés, disponible también en línea a través del siguiente hipervínculo: https://elpais.com/sociedad/2019/01/21/actualidad/1548064879_632793.html

³⁰⁸ La serie, compuesta por cuatro episodios –«Bajo el níspero», «Naciste en la calle Elvira», «Villa Ana» y «Veinte años sin Ana»– puede escucharse a través del siguiente enlace: <https://www.podiumpodcast.com/lo-conoci-en-un-corpus/>

de televisión. Huertas Morales le cuenta a López Trujillo que jamás entenderá qué llevó a Ana a contar la historia a la televisión. Por suerte, en el mismo capítulo de la serie documental tenemos el testimonio de la psicóloga Marta Ramos, que explica qué mecanismos de la ideología patriarcal llevan a justificar el comportamiento violento del asesino responsabilizando a la víctima de los actos de su verdugo. Se llega, incluso, a victimizar al asesino (López Trujillo, 2017c).

Como señalábamos anteriormente, las leyes cambian, pero algo totalmente distinto ocurre en el tejido social, siempre reacio a reconocer sus errores y a someterse a un proceso de reeducación y sensibilización que determinadas problemáticas sociales requieren para su futura erradicación, como señala la escritora: «Mucho camino hemos de recorrer para que no haya mujeres muertas de miedo» (Lindo, 2019a). En la época en que Ana Orantes denunciaba el maltrato por el que le hacía pasar su marido, *Martes y Trece* hacía reír a los españoles con sus chistes sobre mujeres maltratadas en el Especial de Navidad de 1990 emitido en TVE. Recuperamos así una temática que analizamos en anteriores columnas de la escritora madrileña, los límites del humor. Aunque, como reconoce Elvira Lindo, Millán Salcedo se avergüenza profundamente de ese sketch, es necesario ejercitar la empatía también por parte de la sociedad que reía esas burlas, una sociedad de la que Lindo se distancia, pues alude a los españoles en tercera persona, probablemente porque en su idea del humor no concibe el sufrimiento ajeno como materia prima para provocar la risa.

En esta columna Elvira Lindo no adopta un registro irónico del que en ocasiones se resiste a desligarse. Su tono es serio, crítico y firme. Podemos comprobarlo a lo largo de todo el texto, pero esa rotundidad se incrementa en el último párrafo, en el que ya habla directamente de las medidas que Vox quiere llevar a cabo en el Gobierno andaluz. La crítica al partido de ultraderecha es mordaz, fruto de una indignación ante posturas que atentan contra la seguridad y los derechos de las mujeres, un discurso que parecía haber quedado obsoleto, pero que con su descaro ha reactivado ese sentir reaccionario de una parte de la población que no es susceptible a los cambios y que ante casos como el de Ana Orantes siempre tenderán a culpar a la víctima por haber provocado a su asesino. Concluye Elvira Lindo:

Vox no es susceptible a esas correcciones y se alimenta de la inquina social: su táctica es meter la mano en un lodazal y revolverlo para que acabemos todos llenos de mierda, hasta el punto de que haya hombres que nos estén diciendo que de alguna manera nosotras somos responsables. Por haberlos provocado. (Lindo, 2019a)

9. Un alegato feminista de carácter intercultural

La columna «Se llama feminicidio» publicada por Elvira Lindo el 10 de febrero de 2019 en la sección de Opinión de *El País*, pese a la brevedad característica del subgénero periodístico, posee de manera subyacente una tesis de gran complejidad teórica que evidencia la constante actualización a la que nuestra autora se somete a la hora de escribir sobre un asunto de actualidad. Hablamos de densidad epistemológica como consecuencia de haber llevado a cabo un incesante rastreo en torno al vasto y mudable estado de la cuestión que existe sobre la temática principal de esta columna: el carácter intercultural del feminismo. Esta perspectiva feminista es defendida por Lindo debido a su finalidad intrínseca de promover un diálogo entre las diferentes culturas que cohabitan en la era que Celia Amorós (2005) llamaría «de la globalización» para, de este modo, visibilizar las

demandas, reivindicaciones y denuncias que los colectivos feministas de países no occidentales llevan a cabo con el fin de mejorar la vida de sus mujeres, como es el caso de la denuncia de los feminicidios en el texto que nos ocupa.

Elvira Lindo es consciente de que la espesura de esta mezcolanza de presupuestos teóricos podría suponer un obstáculo para el lector. Por ello lo introduce en su tesis a través de un tema estrechamente vinculado a algunas de las demandas que el denominado feminismo del Tercer Mundo proclama necesarias, la legalización del aborto –cuya ilegalización corresponde a una manifestación más de los feminicidios–. Todo ello siguiendo la máxima que nuestra escritora defiende sobre hablar del feminismo con sus propias palabras sin necesidad de verse contagiada de algún modo del lenguaje académico. Como decíamos, para facilitarle al lector la comprensión del texto utiliza como guía las palabras que el secretario general del Partido Popular, Pablo Casado, pronunció sobre el aborto. Nuestra autora indica sutilmente al lector el camino que ha de emprender hasta llegar al tema clave, la condena que las feministas del Tercer Mundo piden para los feminicidios.

No obstante, que Lindo escriba en esta ocasión sobre los feminicidios, un tema que –sea dicho de paso– ha sido llevado de manera escueta a la agenda política mundial, no responde a un impulso injustificado. La escritora madrileña asistió a principios de febrero del mismo año en Alicante al Encuentro de Mujeres por la Paz, coordinado por distintas activistas del ya mencionado feminismo del Tercer Mundo, en el que conoció de primera mano la brutalidad de los crímenes contra las mujeres que la teoría feminista, sobre todo latinoamericana, ha categorizado como *feminicidio*. En las restantes páginas nos detendremos en reseñar el objetivo de este Encuentro y la etimología del vocablo así como su significado conceptual.

Es por todas estas circunstancias que en el inicio de la columna Elvira Lindo habla de «casualidades reveladoras» (Lindo, 2019b), unas eventualidades en la que se vieron conectadas las trasnochadas declaraciones de Pablo Casado sobre el aborto y la denuncia de los feminicidios abordada en el Encuentro de Mujeres por la Paz. Dos hechos que sucedieron el mismo día y que de haber cobrado el último un mayor protagonismo en los medios de comunicación habría generado un necesario debate que dividiría a la población española entre los afines al «exaltado Casado», como irónicamente lo califica Elvira Lindo (2019b), y los defensores del argumentario de las feministas organizadoras del evento.

Seguramente, el lector promedio de *El País* que presuponemos de cultura media-alta supiera identificar este suceso al que Lindo se refiere en el momento en que se publicó la columna. No obstante, la alusión que Elvira Lindo hace a las palabras de Pablo Casado nos ha llevado a investigar sobre las mismas para así construir nuestro análisis sin dejar ningún cabo suelto.

Medios de comunicación como *El País* o *Eldiario.es* se hicieron eco de ellas, al igual que las principales televisiones estatales. A. Marcos escribía el 7 de febrero de 2019, un día después de esta intervención pública de Casado, para *El País* sobre la intención del secretario general del Partido Popular de derogar la actual ley de aborto a plazos que se aprobó en el año 2010 bajo la legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero. Casado considera que esta ley, que en sus propias palabras dividió a la sociedad española, fue impulsada para así disimular la incapacidad del gobierno socialista de solucionar sus problemas económicos. Por ello, Pablo Casado aboga por una ley que según él proporcionará mayor cohesión social: la de supuestos de 1985 que pervivió hasta 2010, como señalan las periodistas Ana Requena y Marta Borraz (2019).

Durante el mandato socialista de Felipe González se despenalizó el aborto en supuestos de violación, riesgo para la salud física y psíquica de la madre o la malformación

del feto. No estuvo esta ley exenta de adversarios, por supuesto. Coalición Popular, la formación que evolucionaría a Alianza Popular y de ahí al actual Partido Popular, opuso una férrea oposición a la ley e interpuso un recurso ante el Tribunal Constitucional que finalmente fue aceptado, por lo que González tuvo que incluir las enmiendas señaladas, basadas en la mediación de un médico para que no hubiera extralimitaciones (Requena Aguilar y Borraz, 2019).

Pero con el gobierno de Zapatero se amplió esta ley permitiendo así a las mujeres poder abortar de manera libre en las catorce primeras semanas de gestación. Probablemente con el fin de generar el debate de cara a unas cercanas elecciones generales, Casado aludió a un problema que azota a la sociedad española al que él denominó *invierno demográfico* cuya esencia no puede sino recordarnos la tesis defendida por los hijos de Jacob de la novela de la canadiense Margaret Atwood, *El cuento de la criada*, con la que consiguieron tomar el poder e instaurar en los Estados Unidos un régimen totalitario bajo el nombre de Gilead. Las palabras de Pablo Casado podrían ser perfectamente transmutables a la voz del comandante Fred de dicha novela: «Creo que tenemos que hacer un análisis de qué sociedad estamos construyendo y, sobre todo, que eso a la izquierda se le da muy mal, si queremos financiar las pensiones y la salud debemos pensar en cómo tener más niños y no en cómo los abortamos» (Marcos, 2019).

El mismo día, en este caso en Alicante, se celebró el Encuentro de Mujeres por la Paz. Estuvo organizado por la Consellería de Transparencia, Responsabilidad Social, Participación y Cooperación de la Generalitat Valenciana junto con la Fundación Mujeres por África, presidida por María Teresa Fernández de la Vega, y la Casa del Mediterráneo. La finalidad que persiguió este evento fue dar visibilidad y reflexionar sobre el liderazgo femenino en los procesos de paz y atajar las consecuencias que los conflictos armados tienen sobre las mujeres y las niñas. En él participaron expertas en derechos humanos, género y violencia de género, como Mercedes Hernández (Guatemala) o Morena Herrera (El Salvador), presidenta de la Agrupación Ciudadana por la despenalización del aborto en El Salvador. Subrayaron la importancia que tiene la creación de redes efectivas entre feministas de todas partes del mundo para así crear una conexión entre feminismo y culturas que opere como una alianza de civilizaciones (S.f., 2019). Esta crónica, escrita para el medio digital *La Crónica Virtual* días antes de que se celebrara el encuentro, es el único testimonio que hemos obtenido en prensa escrita y audiovisual sobre la celebración de esta jornada. Por ello aludíamos a la escasa representación que estas temáticas presentan en los medios de comunicación españoles, en particular, y occidentales, en general.

Este encuentro al que acude Elvira Lindo centró su agenda en la visibilización de la problemática de los feminicidios en los países del denominado Tercer Mundo. La escritora describe a las ponentes como «brillantes, valerosas activistas provenientes de diversos países en los que por conflicto armado o nivel de desahogo cotidiano las mujeres se convierten en botín de guerra, objeto de venganza, desahogo de odio» (Lindo, 2019b). Frente a los discursos deslegitimadores del feminismo y las constantes vejaciones que determinados grupos afines a la derecha política y al conservadurismo más radical proyectan sobre las activistas del feminismo, Elvira Lindo, haciendo uso del poder que le confiere ser una de las voces que conforman la realidad cultural a través de la prensa, convierte a estas mujeres en heroínas de sus propias historias. Unos relatos que pese a su crudeza no han tenido el reconocimiento político ni social que precisaban precisamente porque sus discursos provenían de los países del Tercer Mundo, donde se ha gestado un devenir de corrientes feministas que se han contrapuesto al feminismo hegemónico, entendido como el feminismo europeo y norteamericano –en definitiva, occidental–.

A continuación, para situar la corriente feminista de las activistas del Encuentro al que asiste Lindo, debemos realizar una síntesis del proceso cultural que se inicia en la dialéctica entre multiculturalismo y feminismo que discurre hasta sus interpretaciones poscoloniales para desembocar en el denominado feminismo del Tercer Mundo, cuyo argumentario político es el que defienden las mujeres sobre las que escribe Elvira Lindo. Para hablar sobre multiculturalismo debemos en primer lugar definir cuatro conceptos clave: multiculturalidad, multiculturalismo, interculturalidad e interculturalismo. Sobre ello ha escrito muy atinadamente la socióloga Rosa Cobo (2006).

La autora define la multiculturalidad como el principio que regula las diferentes comunidades culturales en un espacio político definido por el Estado nación. A diferencia del multiculturalismo, este concepto adquiere una dimensión descriptiva ya que tan solo da cuenta de las diferencias existentes entre esas culturas, pero no propone cómo debería gestionarse. Se ha asociado el hecho de la coexistencia entre diferentes culturas en un mismo espacio a un síntoma de modernidad; sin embargo, Rosa Cobo (2006, pp. 15-16) considera que esa convivencia no es rasgo esencial de la cultura moderna, sino de toda cultura en cualquier momento de la historia.

El multiculturalismo adquiere, en contrapartida, una dimensión normativa, es decir, opera como una herramienta teórica que defiende que las diferencias culturales son buenas en sí mismas y que, por ende, han de respetarse. En otras palabras, exalta y celebra las diferencias ya que el concepto de identidad en el pensamiento multicultural posee un carácter sagrado. Desde esta perspectiva, los grupos culturales conforman las sociedades por encima de los propios individuos, por ello subrayan la bondad de esas diferencias (Cobo, 2006, pp. 17-19). Su origen se remonta a Canadá en el año 1988 donde se vio por primera vez en el *Act for the Preservation and Enhancement of Multiculturalism in Canada*, una política que promovía el respeto hacia las culturas inmigrantes (Bernabé Villore, 2010, pp. 69-70). La teoría feminista se ha mostrado especialmente crítica con estos postulados, ya que no cualquier cultura por el hecho de serlo ha de ser respetada si vulnera los derechos individuales de las mujeres. Esta tensa relación ha sido ampliamente desarrollada por teóricas feministas de la talla de Celia Amorós en la que más adelante nos detendremos (Cobo, 2006, p. 19).

La interculturalidad alude a una síntesis cultural, una apuesta por el mestizaje y el reconocimiento del otro. Acepta la inevitable multiculturalidad social, pero manteniéndose en una postura antiesencialista desde la que rechaza la segregación. Defiende, no obstante, la necesidad de un diálogo transcultural del que se debe extraer formas complejas de convivencia social lejos de cualquier intento de segregar las culturas. En definitiva, respeta las culturas, pero no cree en su pureza, por lo que entre sus objetivos se encuentra la búsqueda de nuevas síntesis culturales (Cobo, 2006, pp. 16-17).

Por último, el interculturalismo es un proyecto político que persigue el desarrollo de una cultura cívica común basada en valores democráticos de libertad y derechos humanos que han de respetarse por encima de cualquier circunstancia mientras que se fomenta la interacción entre las diferentes comunidades. Mientras que, a diferencia del multiculturalismo, no promueve la persistencia de la diversidad cultural, defiende que la sociedad entera ha de adherirse a un código moral y ético de derechos civiles (Costa y Boatca, 2010, pp. 338-339).

La teoría feminista se ha mostrado reticente a aceptar los postulados del multiculturalismo, tal y como evidencian diversos estudios académicos como «Feminismo y multiculturalismo: una tensa relación» (2002) de María José Guerra Palmero. Dicha autora se posiciona favorable al ideario del multiculturalismo, ya que considera que, frente a los

discursos feministas dominantes, las feministas de otros enclaves geográficos sienten extrañeza ante lo que se dice de ellas. Defiende, por tanto, una lectura exhaustiva de todo aquello que ha quedado en los márgenes de la cultura occidental dado que estas realidades periféricas no han formado parte de las asignaturas del feminismo occidental (Guerra Palmero, 2002, p. 10).

Teresa Maldonado Barahona (2003, pp. 42-50) considera que, si se adopta la postura del relativismo cultural, de la que bebe el multiculturalismo, padecería un notable paternalismo y se considerarían las culturas como algo natural y esencialmente impuesto. Estas posturas son herencia de la cultura posmoderna, que niega las nociones de sujeto, progreso o universalidad de la razón. Pero quien ha desarrollado con mayor profundidad este debate entre multiculturalismo y feminismo ha sido la teórica Celia Amorós.

Celia Amorós (2005) denuncia que si se asume desde el feminismo el pensamiento multiculturalista, que comparte presupuestos con el discurso comunitario representado por C. Taylor, habría que entender la categoría mujer como una cultura específica, y esto entrañaría problemas para el feminismo, ya que solo hay que ver cómo en el siglo XIX las mujeres fueron asociadas a la cultura de la subjetividad frente a la cultura universalista, neutra y objetiva que encarnaban los hombres. En suma, Celia Amorós teme que con la asunción de los planteamientos multiculturalistas se defina la identidad femenina como tradicionalmente se ha hecho. Critica de estos postulados la concepción de la cultura como un bloque monolítico, homogéneo y estático. Por ello defiende que las feministas deberían proponer una estrategia basada en no acotar las culturas como ámbitos sacrosantos, sino fomentando y promoviendo la interpelación intercultural en todas las direcciones. En ese diálogo, por tanto, se descubrirán los diferentes procesos de Ilustración a los que han llegado los feminismos de diferentes culturas. Habla, a propósito de ello, de las «vetas de la Ilustración». Hace uso de esta metáfora de las vetas de los minerales para señalar que, en las culturas, donde existen bloques conformados por hábitos y costumbres que no se someten a la reflexión, se producen unos procesos críticos reflexivos que cuestionan la legitimidad de sus instituciones, son procesos que Amorós denomina «de Ilustración» (Amorós, 2005, pp. 217-264).

Elvira Lindo en esta columna sostiene que los feminismos, sin importar los países en los que se practiquen, deben retroalimentarse los unos de los otros. Por ello consideramos que la escritora no asume una postura multiculturalista, sino que aboga por el carácter intercultural del feminismo, el diálogo entre diferentes culturas para abordar las demandas feministas que deberían incluirse en la agenda política global. Se adscribe, en suma, a la corriente de las vetas de Ilustración que promuevan el diálogo y el consenso entre culturas inaugurada por Celia Amorós. Como fruto de este diálogo que presencia, Elvira Lindo descubre la dura realidad de los feminicidios. Por ello toma conciencia de un problema que afecta a una parte significativa del mundo y cuyo denominador común no dista demasiado de la alarmante violencia machista que azota los países occidentales. Además, Elvira Lindo critica la escasa presencia masculina en estos debates y teoriza sobre la posible causa que explique esa ausencia. La escritora considera que los hombres no se hacen eco de este tipo de discusiones porque se sienten interpelados de manera negativa y haciendo uso de la intertextualidad los califica como «enfurruñados», es decir, de la manera en que muy certeramente denominó en su columna «Hombres enfurruñados» (2018) a aquellos que cuestionan el sentido de las manifestaciones feministas. Dice Elvira Lindo:

A muchos hombres no les gusta escuchar esto porque se sienten señalados, se enfurruñan. Tan molesto les debe de resultar reconocer que allá donde hay violencia es el hombre

quien la ejerce, que en este encuentro internacional donde se tenía la oportunidad única de escuchar voces excepcionales la presencia masculina escaseaba, casi brillaba por su ausencia. (Lindo, 2019b)

Será, pues, a través de los procesos de Ilustración a los que se refiere Celia Amorós (2005) como se conformarán los feminismos del Tercer Mundo donde se adscriben las activistas que Elvira Lindo describe en su columna. El proceso de formación de esa perspectiva feminista posee un amplio recorrido que se inaugura en el llamado feminismo poscolonialista y evoluciona hasta el feminismo africano o el feminismo latinoamericano.

Partiendo de la denominación que Ron Erráez (2014, p. 40) hace del feminismo poscolonialista, podríamos definirlo como un conjunto de movimientos políticos y sociales en incesante movimiento cuyo objetivo reside en transformar las relaciones asimétricas de opresión entre los sexos cuestionando categorías en relación con el género, como la raza o etnia, para proponer nuevos significados contando con las experiencias de mujeres de realidades invisibilizadas o marginadas. Por ello, teóricas feministas como Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández (2008, p. 11) consideran que es crucial construir puentes de comunicación entre diferentes tradiciones feministas que no han estado lo suficientemente representadas por la Academia del feminismo hegemónico.

El feminismo poscolonial se sitúa, por tanto, en la periferia. Por ello, será desde los márgenes donde se criticarán los postulados analíticos y conceptuales impuestos por el feminismo de Occidente con carácter universalista y ahistórico. Entre esas críticas se encuentra la denuncia al intento de universalizar su análisis y su actuación como forma opresora hacia las mujeres que habitan en lugares marginales (Peres Díaz, 2017, pp. 158-160). Como consecuencia, las feministas poscoloniales no han encontrado respuestas a sus necesidades feministas particulares en una lucha que se autodetermina global y que no presta atención a los efectos del colonialismo en la vida de las mujeres (Suárez Navaz y Hernández, 2008, pp. 15-17).

Entre las voces más influyentes del feminismo poscolonial se encuentran la vietnamita Trinh T. Minh-na y las indias Chandra Mohanty, Sara Suleri y Gayatri Spivak, quienes han subyugado la amenaza que supone el feminismo occidental para las mujeres del tercer mundo por la imposición de una identidad esencialista de la mujer poscolonial (Carrera Suárez, 2000, pp. 80-82). Chandra Mohanty (2008, pp. 118-122) llevó a cabo un análisis de las producciones que las feministas de Occidente han hecho sobre la imagen de la mujer del tercer mundo como un todo monolítico, construido de forma arbitraria y colonizando discursivamente la complejidad de la vida de las mujeres de estos lugares del planeta. Sienten, como consecuencia, que han sido exotizadas y que se han aproximado sus identidades a la naturaleza, lo cual ha contribuido a que se invisibilice a las verdaderas mujeres, reforzando así su condición de subalternidad (Femenías, 2005, p. 164).

Pese a ese proceso de crítica y discusión entre el feminismo hegemónico y el poscolonial, ambas tendencias comparten la posición de alteridad y otredad impuesta tanto por el patriarcado como por el pensamiento occidental (Carrera Suárez, 2000, p. 75). En otras palabras, se asemejan en la situación histórica de la mujer como sujeto oprimido y la condición de inferioridad de las personas colonizadas (Segarra, 2000, p. 84).

Como apunta Marta Segarra (2000), la crítica poscolonial está estrechamente ligada al feminismo del Tercer Mundo, cuya condición necesaria para su viabilidad según Chandra Mohanty (2008, p. 117) es la formulación de intereses y estrategias feministas basados en la autonomía, la geografía y la historia desde una perspectiva constructivista

bajo una crítica interna a los feminismos occidentales desde un punto de vista deconstruccionista. Así, asumiendo los postulados del poscolonialismo – entendido no como una referencia al momento histórico de imperialismo colonial sino como una propuesta epistemológica que persigue descolonizar el pensamiento heredado de Occidente (Suárez Navaz y Hernández, 2008, p. 13)–, países como los de América Latina han elaborado un discurso feminista que sí tiene en cuenta el propio desarrollo histórico y recuperan voces que fueron silenciadas por el pensamiento hegemónico para crear un feminismo inclusivo y dialógico que sí incorpore las experiencias de las mujeres de los países que fueron colonizados, que se vieron obligados a asumir el sistema capitalista y a padecer las guerras de dominación (Castillo Herrera y Vélchez, 2013, p. 272 y Peres Díaz, 2017, p. 164).

Entre los feminismos del Tercer Mundo, el Latinoamericano, que será el que presente una de las activistas del Encuentro Mujeres por la Paz cuyo discurso llamó poderosamente la atención de Elvira Lindo, denunció el proceso de globalización que consiguió destruir las culturas locales; reaccionó críticamente a la occidentalización de América, cuyas consecuencias se vieron reflejadas en un aumento del racismo y la violencia contra las mujeres y la apropiación sexual de las mismas (Gargallo, 2007, pp. 20-21). María Luisa Femenías (2006, p. 49) destaca entre las aportaciones más significativas del feminismo latinoamericano la creación del concepto de *frontera* de Gloria Anzaldúa y el problema de la violencia, entre otras, descrito por Rita Segato a raíz de las violaciones y asesinatos cometidos en Ciudad Juárez (México). Según Segato (como se citó en Femenías, 2006), no se tratan de meros asesinatos llevados a cabo por el móvil sexual, sino que simbolizan un mensaje encriptado del que se descifra un exceso de crueldad, el uso y el abuso de las mujeres, la aniquilación de la voluntad femenina y la expropiación de sus cuerpos. Es precisamente en la cuestión de la violencia contra las mujeres en lo que se centra mayoritariamente el feminismo latinoamericano. Entre sus máximas representantes se encuentra Marcela Lagarde, que acuñó el término *feminicidio*.

Con todo, los feminismos del Tercer Mundo, ante la pregunta de si el colonialismo acaba con la emancipación política de los países colonizados, responden negativamente con rotundidad, pues a la vista está que hay que cuestionar y deconstruir el relato colonial, que se reproduce en prácticas sociales que atentan contra la vida de las mujeres (Peres Díaz, 2017, p. 161). El objetivo, por tanto, de estos denominados feminismos del Tercer Mundo es conseguir una *cultura de paz* que comprenda valores, actitudes y estilos de vida que rechacen la violencia y que traten de evitarla a través del diálogo y la negociación entre individuos, grupos y estados (Castillo Herrera y Vélchez, 2013, p. 269).

Elvira Lindo se detiene en este concepto de *cultura de paz* y visibiliza las reivindicaciones del feminismo latinoamericano sobre la importancia que supone que en esos procesos se incluyan las experiencias de las mujeres:

¿Por qué, entonces, si son las que más padecen las consecuencias de una cultura abusadora y violenta son excluidas después de los procesos de paz? Las guerras, nos contaban, no se acaban cuando se firman los acuerdos. [...] La verdadera paz se reconstruye muy poco a poco, y si en esa delicada reconstrucción no se cuenta con las mujeres no hay sociedad que se reponga del trauma. (Lindo, 2019b)

La escritora denuncia que, en los países del Tercer Mundo, las mujeres son quienes sufren en mayor medida los efectos de la cultura de la colonización o de los conflictos armados. Pero lo que más indigna a Elvira Lindo es que pese a la incesante lucha de las feministas de estos enclaves geográficos, no se cuente con sus vindicaciones para construir la denominada *cultura de paz*. No es de extrañar que la defensa de la paz venga de manos de las mujeres si tenemos en cuenta que, como sostiene Cándida Martínez (2010, p. 58),

«el propio concepto de paz haya sido femenino desde los orígenes de nuestra historia» y aún en la actualidad pervive «la íntima relación existente entre los primeros movimientos de mujeres que luchaban por el derecho al voto y su acción a favor de la paz»³⁰⁹. Para Lindo no habrá una paz real si no se escuchan estas experiencias y, como sostenía Peres Díaz (2017), la guerra, la colonización, no acaba con los acuerdos y las independencias a nivel gubernamental; las guerras acaban cuando se erradican las prácticas sociales heredadas que subordinan a las mujeres, usan sus cuerpos y se abusa de ellas.

Comentábamos anteriormente que en esta columna Elvira Lindo convertía en heroínas a estas activistas cuyos relatos se tejían con el hilo de los feminicidios en los países del Tercer Mundo y, en concreto, de América Latina: «Una tras otra enlazaban el relato aterrador del feminicidio, del Congo a El Salvador, de Guatemala a Túnez» (Lindo, 2019b). La historia de los feminicidios es, como apunta nuestra escritora, estremecedora. Su origen se remonta al año 1976 cuando la socióloga feminista Diana Russell lo expuso durante el simbólico *Tribunal Internacional de crímenes contra la mujer* acuñó el término *femicide*, que más tarde se consolidaría en el libro *Femicide: The Politics of Woman Killing* (1992) en el que colaboró con Jill Radford. El objetivo de las autoras fue dar visibilidad a un problema extendido a nivel global al que no se le había prestado demasiada atención; es decir, asesinatos a mujeres y niñas motivados por una profunda y arraigada misoginia, el odio, el desprecio y el sentimiento de posesión con el que determinados hombres tratan de una manera extremadamente violenta a las mujeres en la sociedad patriarcal (Laurenzo Copello, 2012, p. 120).

Resulta interesante esta columna de Elvira Lindo porque evidencia la semejanza entre lo que en Occidente denominamos *violencia de género* y en Latinoamérica *feminicidio*. En términos semánticos, el Diccionario de la Lengua Española (2018) define el *feminicidio* como «Asesinato de una mujer a manos de un hombre por machismo o misoginia». El mismo sentido posee entonces el término *violencia de género*, entendida como el símbolo más brutal de la desigualdad entre hombres y mujeres que se ejerce sobre las mujeres por el hecho mero de serlo, por ser consideradas inferiores en derechos (citado en Sánchez Puente, 2015, p. 116). Últimamente, se ha extendido la manipulación del término *violencia intrafamiliar* impulsada por partidos de ideología ultraconservadora, como es el caso de Vox en España. En anteriores análisis aludíamos a este problema. Según figura en la página oficial del partido político, éstos defienden estar en contra de toda ley ideológica que promueva la discriminación entre los sexos. Resulta paradójico, pues, que no reconozcan que la violencia contra las mujeres se sustenta precisamente sobre un problema estructural de discriminación. Desde este posicionamiento político se considera que la violencia no tiene género, y por ello hablan de violencia intrafamiliar, ya que aseguran que hay que condenar tanto a hombres que agreden e incluso asesinan a sus mujeres como a aquellas mujeres, según ellos más de las que se conocen, que maltratan a sus maridos o interponen denuncias falsas. Toda una amalgama de argumentos populistas y poco fundamentados que pretenden poner a una sociedad cada vez más concienciada con los problemas de género en contra del discurso de la igualdad (Ramajo, 2019).

³⁰⁹ En “Mujeres y diosas mediadoras de la paz” (2010), Cándida Martínez López realiza un recorrido historiográfico por la relación existente entre la paz y la acción femenina. Desde la antigüedad grecorromana hasta los primeros movimientos sufragistas, que tanta relación tuvieron con el pacifismo por su oposición a la Primera Guerra Mundial, pasando por el resto de etapas, como la Ilustración, donde, al despojar a la mujer de la capacidad de raciocinio, tal y como sostenía Kant en *La paz perpetua*, se las consideraba incapaces de proporcionar la paz, concebida como fruto de un elevado ejercicio de la razón.

Tras este paréntesis y retomando el origen del término *feminicidio*, debemos señalar que la definición conceptual de Russell fue el punto de partida sobre el que se construyó una elaborada teoría sobre el feminicidio (Vera Romero, 2012, p. 38). La teoría feminista latinoamericana reformuló el concepto anglosajón *femicide* por el de *feminicidio*, acuñado por la mexicana Marcela Lagarde, cuya lucha política consiguió que el reconocimiento de los crímenes contra mujeres y niñas como actos violentos que no solo tenían que ver con las atrocidades ocurridas en Ciudad Juárez (México), sino que ocurría en muchos otros lugares del país. La comisión, que en un principio se denominó *de los homicidios de niñas y mujeres* pasó a tener un concepto propio y fundamental, el de los *feminicidios* (Lagarde, 2006a, p. 217).

Los feminicidios, como sostiene Margarita Bejarano Celaya (2014), responden al nivel de violencia más extrema hacia las mujeres, con el que se imposibilita que transgredan el orden social y se mantengan en el lugar de subordinación ante el poder masculino. Como explica la autora, el concepto de *feminicidio* desmonta la popular idea de que los asesinatos contra mujeres y niñas son sucesos aislados o privados. Bejarano Celaya (2014, pp. 14-19) aboga por la concepción del feminicidio como un *continuum* de violencia dentro de la vida de las mujeres, tanto en el ámbito íntimo y doméstico, como en el público. La violencia física es la más visible, pero la moral es la más eficiente a la hora de reproducir las desigualdades y los mecanismos de control sin dejar huella alguna.

La crítica feminista de los noventa reclamaba que los feminicidios fueran incluidos en la tipificación de los delitos de odio, ya que están basados en razones discriminatorias apoyadas en prejuicios de distinta índole cultural y social. Con la inclusión de los feminicidios en la tipología de delito de odio se alcanzaría un reconocimiento social del origen sexista de estos crímenes, pero esta propuesta no fue acogida como se esperaba. Resulta llamativo cómo en la columna Elvira Lindo los califica explícitamente como delitos de odio con el objetivo de que la sociedad entera conozca y reconozca la gravedad de los feminicidios cuando se produzcan crímenes de este tipo. Como argumenta la catedrática de Derecho Penal Patricia Laurenzo Copello (2012, pp. 121-122), con la inclusión de los feminicidios en los delitos de odio se conseguirá resignificar la muerte violenta de las mujeres desde una necesaria perspectiva de género para dar cuenta de que ocurren como consecuencia de un problema estructural y sistemático. En palabras de Elvira Lindo: «[...] parecía que las distancias y las peculiaridades geográficas no contaban, ya que los crímenes de odio contra las mujeres guardan un pavoroso parecido: una parte de la población los comete contra la otra» (Lindo, 2019b).

De entre todos los relatos que Elvira Lindo escuchó en el Encuentro de Alicante, la historia de Morena Herrera le llama especialmente la atención, ya que se adentra en una tipología de feminicidio que a continuación abordaremos. Recuperando los apuntes sobre feminicidio que realiza Laurenzo Copello (2012), existen dos grandes clases de feminicidios. Los primeros corresponden a aquellas muertes violentas de mujeres por causas delictivas, los casos más visibles y brutales que pueden darse en el ámbito privado y en el ámbito público, como es el caso de los crímenes en Ciudad Juárez. Los segundos, reconocidos como fruto de haberse producido una amplitud de miras en torno al concepto de feminicidio, recogen todas aquellas muertes evitables de mujeres motivadas por la subordinación patriarcal y que con una necesaria perspectiva feminista podrían erradicarse, como las muertes por partos inseguros derivadas de pésimas condiciones higiénicas o en especial, dado que es este relato el que acapara la atención de nuestra escritora, las muertes por abortos caseros en países donde esta práctica está penalizada (Laurenzo Copello, 2012, pp. 124-126).

Elvira Lindo se detiene en la historia de Morena Herrera a la que contrapone con las declaraciones de Pablo Casado, el «dirigente sin complejos» (Lindo, 2019b), a quien vuelve a caricaturizar mediante la ironía. Critica a Casado sutil y elegantemente llevando su discurso al plano del humor en un relato de gran crudeza. Así, Elvira Lindo conjuga lo cómico con lo melancólico; mezcla su inevitable manera de mirar el mundo desde la ironía con el tono serio y de denuncia que ha ido cosechando a lo largo de los años y que la ha convertido en una de las voces más guerrilleras de la prensa española. Como decíamos, al hablar del secretario general del Partido Popular como un «dirigente sin complejos» transgrede la manera en que tanto él como sus camaradas de partido –así como sus afines ideológicos– se denominan para hacer alarde de un patriotismo tradicionalista que les da la potestad de no someterse a un proceso de reeducación en materias tan sensibles como la igualdad entre mujeres y hombres.

De este modo, mediante la contraposición, legitima el relato de Morena Herrera, la heroína de El Salvador a la que define como: «activista salvadoreña, de enorme prestigio en la lucha feminista, presidenta de la Agrupación Ciudadana por la despenalización del aborto en su país» (Lindo, 2019b). El tema del aborto ha sido ampliamente tratado por Elvira Lindo en su producción periodística. No obstante, en este análisis daremos algunas pinceladas de su postura ante el debate de los defensores de la vida, como se suelen denominar, y los defensores del aborto, grupo al que Lindo pertenece.

La penalización por el aborto, entendida como una manifestación de los feminicidios, se extiende a lo largo y ancho de América Latina. Como explica Tatiana Rebeca Umaña en su tesis doctoral *La necesaria despenalización del aborto voluntario* (2017), en un capítulo centrado en el estudio comparativo entre las legislaciones occidentales y las legislaciones de países con otras realidades culturales y sociales, el aborto en América Latina se considera absolutamente ilegal en cualquier caso, incluso cuando la vida de las mujeres embarazadas está en peligro. Elvira Lindo nos aporta en su columna datos estadísticos en torno a la gravedad del asunto en El Salvador: «más del 30% de las embarazadas en El Salvador son niñas entre 9 y 14 años» (Lindo, 2019b). Como hemos podido comprobar, en El Salvador, el Código Penal en su artículo 133 recoge la prohibición absoluta del aborto cuya condena si se practica oscila entre los seis meses y décadas de prisión (Umaña, 2017).

Elvira Lindo aporta un dato clave para comprender las circunstancias que llevan a países latinoamericanos a prohibir tan tajantemente la práctica del aborto: la influencia religiosa. La escritora lo explica de la siguiente manera: «No hay prácticamente denuncias por abusos porque la situación se asume como un mandato de Dios» (Lindo, 2019b). En efecto, Elvira Lindo conoce la situación política y social en Latinoamérica, donde esta prohibición debe mucho al influjo de la religión católica y evangélica, pues la presencia de los fundamentalistas religiosos halla cabida más allá del espectro social, apareciendo incluso entre las filas de los principales partidos políticos. Resulta alarmante saber que en El Salvador desde 1973 hasta 1997 el aborto fue legal, pero desapareció cuando entró en vigor el actual Código Penal, cuya reforma fue apoyada por el sector católico de la Asamblea Legislativa, los grupos pro-vida y los grupos de derechas (Umaña, 2017, pp. 473-494). En suma, lo que más indigna a Elvira Lindo es la forma en que el gobierno salvadoreño se lava las manos ante el incesante aumento de mujeres jóvenes que mueren por causa materna y denuncia abiertamente los eufemismos que emplean para correr un tupido velo sobre una realidad que habrían de atajar de inmediato para proteger así a las mujeres salvadoreñas:

Como consecuencia, el aumento de muertes por causa materna entre las niñas y jóvenes ha crecido de forma alarmante. Se definen estos fallecimientos con un eufemismo, intoxicación por ingesta de determinado producto, pero se trata de suicidios de niñas angustiadas que no pueden encarar la situación y echan mano del matarratas. (Lindo, 2019b)

Tras este alegato que Elvira Lindo pronuncia en «Se llama feminicidio» a favor de un carácter intercultural del feminismo para que la agenda política global se haga eco de las demandas de las feministas de otros lugares no occidentales, como la realidad de los feminicidios, la escritora concluye su columna con una mordaz crítica al discurso procedente de la derecha para desacreditar el feminismo. Estos, sobre todo sus dirigentes políticos, instan a las feministas occidentales a que se ocupen de los derechos de las mujeres en países en guerra. Tras la publicación de esta columna, el discurso conservador tendrá que tomar otra táctica para deslegitimar la lucha feminista, pues el hecho de que Elvira Lindo acudiera a un encuentro en el que se debatieron estos reclamos políticos ha tenido como consecuencia la visibilización a través del medio de comunicación español más influyente. La escritora, consciente de la recepción que tendría este texto, anima a todas las mujeres a sentirse identificadas con las historias que ha relatado, pues toda violencia ejercida hacia las mujeres se produce por razones de género. Así, Lindo apoya el diálogo que promueve el carácter intercultural del feminismo y en el colofón de la columna se dirige tanto a los hombres que recelan del discurso feminista y que sienten que sus conquistas les restan poder, como a las mujeres que no contemplan como asunto de primer orden la demanda feminista de erradicar un problema que en España se denomina «violencia de género» y en Latinoamérica «feminicidio», pero que comparten la misoginia como elemento activador de una maquinaria perversa. En definitiva, como asevera Elvira Lindo (2019b): «Si eres mujer y prefieres ignorarlo, eres insensata. Si eres hombre y te sientes atacado, tú sabrás por qué».

El machismo estructural

1. Espejo de generaciones, espíritu de renovación y habitaciones propias

El miércoles 12 de marzo de 2003, Elvira Lindo publicó para la edición impresa de *El País* la columna «Una madre» en la que, tras la reciente celebración del día 8 de marzo del mismo año, ensalza la figura de las mujeres de la generación anterior a la suya, la de las madres de la posguerra y la dictadura, a quienes convierte en heroínas de una historia de superación dedicándole una especial atención al final del texto a Pilar Ruiz, la madre del jefe de policía vasco Pagazaurtunda, asesinado por la banda terrorista ETA en febrero de dicho año.

Lindo comienza su columna señalando la brecha generacional que separa a las mujeres que se criaron en la recién instaurada democracia y sus madres, que tuvieron que cargar sobre sus hombros la represión franquista. Dice la escritora: «Nosotras somos lo que soñaron nuestras madres» (Lindo, 2003). El empleo del verbo *soñar* nos hace ver cómo muchas de aquellas mujeres tuvieron que asumir un rol social contra su propia voluntad. Una sumisión cuya dureza se acentúa más si vivieron en primera persona la conquista de derechos que la Segunda República consiguió para las mujeres, como el derecho al voto, al divorcio o a la educación, entre otros. Mujeres de la generación de Elvira Lindo que comenzaron a desarrollar su actividad profesional durante la etapa de la Transición operan como fieles testigos del cambio que supuso para la vida de las mujeres el fin de la dictadura, cuyo régimen apoyado por las instituciones eclesíásticas recluía a la mujer en el ámbito doméstico y su autonomía se vio anulada en pos de la pertenencia al dominio masculino, primero del padre y más tarde del marido. Ellas no pudieron estudiar, no pudieron desarrollar su vocación y tuvieron que centrar todos sus esfuerzos en el cuidado de los hijos y el mantenimiento del hogar. Como dice Elvira Lindo: «Hemos estudiado como ellas no pudieron, nos hemos casado pero no por ello renunciado a nuestra profesión, hemos tenido vocación pero no por ello hemos renunciado a tener hijos» (Lindo, 2003).

Durante esta etapa, la única salida viable para la mujer fue el matrimonio. Mujeres que en muchos casos habían alcanzado la independencia económica y personal durante la República. En el seno del hogar, las relaciones entre los sexos se articulaban en torno a una relación de dependencia y subordinación de la esposa frente al esposo como si acataran una ley natural. En el hombre predominaron las facultades mentales como la inteligencia, la reflexión, etc., mientras que en las mujeres predominaron las facultades afectivas y la función complementaria para con el varón (Folguera, 1997a, pp. 528-529).

En cuanto a la educación, las niñas recibieron un tipo de conocimientos que las prepararía para desarrollarse con soltura en la vida doméstica y se las enseñaba a asumir los valores de obediencia y subordinación ensalzando su papel como esposas y madres.

Toda esta formación estuvo basada en la doctrina cristiana y en los principios nacionales. No obstante, el régimen era consciente de que no todas las mujeres podían estar recluidas en el hogar, pues deberían ayudar a mantener la economía familiar. De ahí que se impulsase una formación profesional que se encasillaría al arquetipo dominante de las mujeres en la sociedad franquista (Folguera, 1997a, pp. 535-537). En esta línea, las mujeres trabajadoras recibían unos salarios que no eran equiparables al número de horas que trabajaban y, por supuesto, sus ingresos eran inferiores a los de sus compañeros varones. Trabajaron en la recolección de la aceituna, la vendimia, el despunte o la recolección de árboles frutales, entre otros trabajos propios del sector primario. A partir de los años cincuenta, empezaron a formar parte de la mano de obra de las industrias, en la enseñanza, la sanidad, la banca y el comercio, en el caso de aquellas mujeres que hubieran podido permitirse acceder a unos estudios básicos que las impulsasen hacia estos puestos de trabajo. Con la llegada de los años sesenta, la Sección Femenina elaboró una proposición de ley con el fin de que las mujeres pudieran ejercer toda clase de actividades políticas y profesionales salvo excepciones, como en los cuerpos de seguridad. No obstante, siempre necesitaron la autorización marital, una ley que se mantuvo hasta el año 1976 (Folguera, 1997a, pp. 540-543).

A partir de la muerte de Franco, desde el año 1975, el nivel de instrucción femenina aumentó, aunque siguió siendo inferior al de los hombres. Conforme fue aumentando el número de mujeres que accedían a estudios superiores, se acentuaron los patrones marcados por el género en cuanto a la elección de estudios. La mejora en el nivel educativo tuvo su inmediato reflejo en las actividades laborales de las mujeres. Nació así una nueva generación de mujeres que habían accedido al mundo laboral con similares niveles educativos a los de sus compañeros varones. Sin embargo, incorporadas a la plena actividad laboral, surgió una nueva vertiente de análisis de sus actividades económicas: el trabajo extradoméstico de numerosas mujeres se situó en terrenos marginales donde eran fácilmente explotables. A esto se une una actividad económica realizada en los hogares que hasta que los análisis de corte feminista no reivindicaron su visibilidad, permanecieron recluidos en la oscuridad. Para quienes consiguieron alcanzar puestos en trabajos que tradicionalmente fueron masculinos experimentaron una forma de desigualdad basada en las características del empleo, pues se las contrataba a media jornada para que pudieran lidiar con las obligaciones familiares, y sus salarios eran un 20% inferiores a los de los hombres (Folguera, 1997b, pp. 553-558).

Retomando el estudio del cuerpo de la columna, esta mirada que Elvira Lindo proyecta hacia las mujeres de su generación predecesora, madres y abuelas, responde a una técnica recurrente en la escritura femenina que Biruté Ciplijauskaitė ha estudiado en profundidad en el año 1989. Es el denominado «espejo de las generaciones», nombre con el que titula una comunicación al IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.

Señala Ciplijauskaitė (1989, p. 201) que la figura del espejo es muy característica de la escritura de las mujeres. Ya Virginia Woolf advirtió sobre la existencia de esta técnica cuando hizo hincapié en la existencia de una continuidad de las representaciones femeninas en el proceso de autoconocimiento, pues ella observó que estas mujeres bien tomaban a sus antecesoras como ejemplo de continuidad, bien como rechazo; un juego que sería fundamental en la construcción identitaria y en la acentuación de la dicotomía *yo/otra*.

La narrativa femenina de la posguerra quiso romper el marco del espejo, es decir, la imposición de la figura masculina en sus tramas, y dotó de una mayor importancia a la

figura de la mujer, valiéndose de un espejo que posee tres tipos de interpretaciones. En primer lugar, podemos encontrar el llamado *espejo sin marcos* que, como señalábamos anteriormente, se caracteriza por la poca importancia que se le otorga a la figura masculina y la mirada se centra exclusivamente en el centro, en la experiencia de la maternidad. A través de este espejo la relación madre e hija se aborda de manera sincrónica y la sucesión de las generaciones se sustituye por la expresión de la maternidad. En el reflejo, la mujer se ve inmersa en un dilema que enfoca con sana autoironía, este es, la dialéctica entre la maternidad o trabajo. Por otra parte, el *espejo positivo* reproduce el seguimiento del modelo que representaban la madre y la abuela, un modelo que se acepta como algo impuesto por el destino y la sociedad. La mujer no se ve como un individuo único y no posee complejidad interior, entre otras características. Por último, el *espejo negativo* se caracteriza por el rechazo y la crítica cuando la mujer se ve reflejada en su madre. Rechaza la experiencia de la maternidad ante el deseo de que sus posibles hijas no repitan su propia experiencia. Ve en la madre un elemento alineador, que subraya la ausencia de individualidad y desarrollo. Así, mediante la rebelión personal y la ironía como elemento discursivo crítico, la mujer se desdobra, se mira en el espejo y en lugar de seguir abnegada el modelo de las mujeres del pasado, activan su voz crítica para ver la realidad (Ciplijauskaitė, 1989, p. 202-205).

Como podremos comprobar a lo largo del texto, la presencia masculina es escasa, tan solo una referencia a un político al que critica por paternalista. Por ello, este espejo en el que la columnista se mira para ver tras de sí la historia de las mujeres que la precedieron es un espejo que ha roto el marco. El reflejo no es *positivo*, en palabras de Ciplijauskaitė, ya que la protagonista, que reflexiona a través de la voz de Elvira Lindo, no ha seguido con abnegación el modelo tradicional impuesto a las mujeres. Al no seguirlo, podemos deducir que lo rechaza, critica ese modelo, se aleja de unas prácticas que alineaban a las mujeres y comienza a desarrollar su vida con autonomía. Evidencia una ruptura, un símbolo de rebeldía hacia el papel social que les fue impuesto a las madres y abuelas de la generación anterior y que mujeres de la edad de la escritora no quisieron asumir. Podemos verlo en palabras como: «nos hemos casado pero no por ello renunciado a nuestra profesión» (Lindo, 2003). Además, vemos algunos rasgos de ese espejo que ha roto el marco, no ya en la poca presencia masculina, sino en la experiencia de la maternidad, como podemos verlo en «hemos tenido vocación pero no por ello hemos renunciado a tener hijos» (Lindo, 2003). El espejo en el que se mira Lindo es negativo y sin marcos, razón que no le impide observar con piedad y empatía la vida que sus antecesoras tuvieron que asumir.

Mirarse en el espejo le sirve a Elvira Lindo para valorar positivamente aquello que hoy día las mujeres tienen, aquello con lo que sus antecesoras soñaron. En definitiva, aquello que, una vez asumido como derecho inamovible, se ha dejado de valorar. De ahí que Lindo hable de «sueños románticos». De entre todos esos sueños, Elvira Lindo resalta uno que ya fue advertido por Virginia Woolf en su célebre ensayo *Una habitación propia* (1929), una obra fundacional del feminismo a la que cita: «soñaron con tener una cuenta propia en el banco (la habitación propia de Virginia Woolf), con tener dinero sin necesidad de sisar al marido, con decidir su destino, ser tomadas como adultas» (Lindo, 2003).

En *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf esboza los primeros problemas sobre los que posteriormente debatiría la crítica feminista: las imágenes de mujeres en la literatura de hombres, la escritura femenina, etc., a partir del análisis de la marginación económica y social de la mujer, cuyo dinero les pertenece a sus maridos (Navas Ocaña, 2000, p. 371). Tres décadas antes de que Lindo escribiera esta columna advirtiendo de lo

que mujeres de la generación de su madre hubieran necesitado para ser individuos de pleno derecho, la escritora británica lo plasmaba así en su ensayo:

Cuanto podía ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir novelas. [...] Las mujeres han gozado de menos libertad que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia. [...] De modo que cuando os pido que ganéis dinero y tengáis una habitación propia, os pido que viváis en presencia de la realidad, que llevéis una vida, al parecer, estimulante os sea o no os sea posible comunicarla. (Woolf, 1929, pp. 6, 77, 79)

La necesidad de que las mujeres contaran con una cuenta bancaria propia, que tuvieran sus propios recursos, sería una señal de emancipación. Las mujeres de la dictadura tuvieron terminantemente prohibido por ley poseer una cuenta a su nombre. El dinero que incluso ellas mismas ganaban pertenecía al marido. La reivindicación de Woolf en los años treinta del siglo XX sería fácilmente extrapolable a las reivindicaciones feministas que tuvieron lugar en los años setenta del siglo XX en España. La lucha por una independencia y una autonomía que se inició durante la Segunda República se vio pausada durante los cuarenta años de letargo que vivió el país bajo el régimen de Franco.

Existen diversas interpretaciones de *Una habitación propia* (1929) desde el prisma de la crítica feminista. Podríamos decir que la interpretación que Lindo lleva a cabo de la imagen woolfiana de la habitación propia se suma a aquellas que la vieron como una metáfora que encierra, como necesidad de primer orden, la autonomía económica de las mujeres, una tierra firme en la que pisar para poder escalar hacia una igualdad real. Dichas interpretaciones que el feminismo ha hecho de este ensayo han comenzado por el propio título, cuya imagen es una de las metáforas que más fortuna ha hecho entre el público de todo el mundo. Cabe destacar la lectura de Sally Alexander, quien ve en esta imagen el lugar anhelado donde poder escribir y reflexionar, una suerte de utopía feminista. Siguiendo con las interpretaciones, Giulia Colaizzi ve en la imagen de la habitación una reivindicación de la emancipación de la mujer en la sociedad victoriana inglesa del primer tercio del siglo XX, que tiene más que ver con el derecho a la propiedad. Otras interpretaciones ven en la habitación propia una demanda de intimidad para las mujeres, un espacio que pese a estar dentro del ámbito doméstico pueda ser para ellas. Como contrapunto, Soledad Murillo cree que el cultivo de una misma es incompatible con el espacio doméstico. En lo que estas lecturas coinciden es en la importancia que se le concede a la necesidad de independencia económica, pues sin ella es imposible desarrollar la capacidad intelectual y artística (Fuster García, 2010, pp. 212-213).

Llegados a este punto, cabría preguntarse por qué Elvira Lindo ha comenzado su columna con esta suerte de análisis intergeneracional en lo que a la vida de las mujeres se refiere. La fecha de publicación del artículo data del 12 de marzo, tanto solo cuatro días después de la manifestación del 8 de marzo, el Día Internacional de la Mujer. Si la fecha nos aporta una pista, Lindo lo confirmará en el propio texto aludiendo explícitamente a esta efeméride: «Es en ellas en quien pensé el día de la mujer trabajadora» (Lindo, 2003).

La escritora pensó en la historia de estas mujeres, en su voluntad de renovación, de subirse al carro de los nuevos tiempos. Construye de ellas un retrato positivo, las convierte en heroínas de su propia historia transcurrida gran parte de ella en convulsos años de represión. Citamos a Lindo: «De pronto, en la vejez, han descubierto una libertad tardía. Las puede uno ver en la calle, andando a paso ligero, en una lucha feroz contra el

envejecimiento de esos huesos que aguantaron trabajos ingratos, repetitivos o no remunerados» (Lindo, 2003). Y destaca de ellas su labor incondicional de compromiso con la cultura. La periodista Ana Pérez-Bryan (2017) escribió en un artículo del medio *Diario Sur* que, en efecto, hay más lectoras que lectores y que éstas son mayoría en las salas de exposiciones, datos revelados por el Ministerio de Cultura. Por su parte, Remedios Zafra (2017) apunta que, si nos detenemos a analizar las tradiciones de Occidente, la lectura de las mujeres se ha enmarcado como una forma de educación limitada y limitadora. En la España de finales del XIX, la mitad de los hombres sabía leer frente a un tercio de las mujeres. La igualación de esta cifra llegó en el siglo XX, de tal modo que en los últimos años ha tenido una transformación vertiginosa en términos cuantitativos el panorama de mujeres lectoras, pudiendo afirmar que «hoy las mujeres leen más» (Zafra, 2017, pp. 108-109).

Elvira Lindo, fruto de su incesante actividad de observación que le permite construir sus textos sin importar el formato en el que se enmarquen, corrobora esta realidad y reivindica que gran parte de esa mayoría de mujeres lectoras está protagonizada por aquellas que no pudieron perseguir sus aspiraciones y vocaciones tiempo atrás: «las puede uno ver en los centros culturales, apuntándose a clases de arte, de historia, asistiendo a actos literarios, y en gimnasios, en las colas de los cines, del teatro. Han decidido no perderse una, ya que perdieron tanto» (Lindo, 2003).

Además, la escritora reflexiona sobre cómo hubiese sido hoy nuestra sociedad si décadas atrás las mujeres hubieran podido estudiar, trabajar en los mismos oficios que los hombres, si hubiesen podido desarrollar sus vidas con plenitud de derechos. Esta divagación utópica de Elvira Lindo encierra un profundo anhelo feminista, alentado por la convicción de que el mundo habría sido un lugar mejor si la lucha contra la discriminación de las mujeres se hubiera mantenido desde que la Segunda República plantó esa semilla:

Qué hubiese sido de este país si esas mujeres bravas que tienen tanta voluntad de aprender hubieran desarrollado su vida plenamente. [...] Lo esencial es entender que una mujer mayor que se dejó la vida trabajando, aunque fuera en la “retaguardia”, se merece gratitud y respeto. (Lindo, 2003)

Es llamativa la metáfora de la retaguardia. Ejemplifica muy atinadamente una característica compartida por muchas de estas mujeres que durante la contienda tuvieron que ocupar los puestos de trabajo de los varones que marcharon a las filas. Durante la guerra se las dotó sin pretenderlo de una autorrealización que, una vez bajadas las armas, les fue arrebatada. Entonces, lucharon en la retaguardia. Pero en los años del régimen trabajaron en el rincón más oculto del campo de batalla, donde nadie pudiera verlas ni valorarlas.

De entre esas mujeres a las que Elvira Lindo rinde homenaje en esta columna con motivo de la celebración del 8 de marzo, la escritora se centra, en particular, en una de ellas. Una mujer de «aspecto frágil y dignidad de acero» (Lindo, 2003), como ella misma la define. Esta mujer es Pilar Ruiz, la madre del jefe de policía local de la localidad vasca de Andoain, Joseba Pagazaurtunda, que fue asesinado por la banda terrorista ETA en febrero de 2003. Pilar Ruiz intervino públicamente pidiendo responsabilidades a las clases políticas por el asesinato de su hijo. Tras una de esas intervenciones, el presidente del Partido Nacionalista Vasco (PNV), Xavier Arzalluz, sentenció que aquello que Pilar decía no era de su propia cosecha, sino que la estaban manejando como un títere con el fin de hacer campaña política contra su partido. Así, Pilar Ruiz le invitó a que públicamente cara a cara le formulara esa acusación. En esas palabras, Pilar Ruiz decía con lágrimas en los

ojos que su hijo se vio obligado a volver a Andoain porque era consciente de que ETA lo había marcado como próximo objetivo (S.f., 2003).

Elvira Lindo reacciona ante estas palabras y critica al político, al que califica de «perverso ¡y terriblemente machista!» (Lindo, 2003). Además celebra las palabras que Pilar Ruiz le dedicó en defensa propia: «No ha nacido todavía quien me escriba a mí lo que tengo que decir» (Lindo, 2003). Esta frase, a la que Lindo atribuye un potente carácter reivindicativo y panfletario, cala profundamente en la escritora y decide recordarla siempre que tenga que escribir un artículo, como si esta firme sentencia de Pilar Ruiz se hubiese convertido para Elvira Lindo en el consejo alentador de una madre ante las adversidades paternalistas, machistas y denigrantes que a veces las mujeres han de soportar tan solo por el hecho de serlo: «La quiero tener presente, como ejemplo a seguir, cada vez que empiece a escribir un artículo» (Lindo, 2003).

2. ¿Un regalo o un derecho para las mujeres? Reflexiones sobre la democracia paritaria

El 21 de abril de 2004, Elvira Lindo publicó la columna «La cuota». En ella, la escritora reflexiona sobre el sistema de cuotas implantado en la política española tras la elección del Partido Socialista a la presidencia del gobierno. Además, de plasmar su visión crítica, pretende derribar ciertos prejuicios que pesan sobre las medidas escogidas por las denominadas democracias paritarias. De igual modo, denuncia la exhibición desmesurada de los logros alcanzados por las cuotas de género por parte de los medios de comunicación.

En 1999, Asunción Ventura Franch comentaba que previo a la incorporación de las cuotas de género en el sistema político español, era necesario incorporar al propio análisis político la perspectiva de género para desvelar cómo los poderes públicos tienen una composición exclusiva de hombres (Ventura, 1999, p. 382). Y, en efecto, que las mujeres hayan tenido una escasa proyección exterior desde la política no significa que no hayan sido especialmente activas en la organización de los propios partidos políticos (Sevilla, 2006, p. 51). Los obstáculos con los que las mujeres se encuentran en las estructuras jerárquicas de poder tienen que ver con la existencia de un marco cultural y de valores que subestima la capacidad y el empleo de las mujeres. Pesa, además, la responsabilidad familiar, que limita su participación en la política y las excluye de los mecanismos informales de la toma de decisiones. Y, sobre todo, influye la preponderancia masculina, ya que los hombres que están en puestos de poder conocen y escogen a otros hombres a los que proponen como candidatos. Todas estas circunstancias son, en sí mismas, contradictorias con el ejercicio de los derechos humanos y con la propia idea de democracia (Torres, 2010). En España, pese a un aumento significativo en el porcentaje de participación de las mujeres en el ámbito laboral, la tasa de participación femenina era en 2010, según los datos avalados por el Instituto Nacional de Estadística, inferior en 18 puntos porcentuales. Como apunta Cristiane Aquino de Souza (2011, pp. 123-127), si se hace un análisis más preciso se puede constatar que la igualdad real aún no existe, ni siquiera en la clase política, puesto que el porcentaje de mujeres en el Senado era muy bajo en 2011, en torno al 28,24%, que sumado al 36,3% del Congreso daba una media de 32,3% y no corresponde con el mínimo del 40% requerido por la legislación española, una medida en la que más adelante nos detendremos.

Amelia Valcárcel (2008) ha estudiado en profundidad este fenómeno y apunta que gracias a las feministas de la tercera ola se demostró que las mujeres en cualquier escala jerárquica laboral tendían a ocupar puestos inferiores, a lo que se le denominó *techo de cristal*, que «no solo afectaba a los poderes, sino también a los saberes» (Valcárcel, 2008, p. 137), cuya única variable que explica la existencia de este obstáculo es, sin ir más lejos, el género. Para evitar este sesgo se acuñó el término *paridad*, que se convirtió en una de las metas más buscadas por las democracias avanzadas, ya que, en efecto, la democracia exige paridad; es decir, una participación equilibrada de hombres y mujeres en los poderes públicos (Valcárcel, 2008, pp. 163-164). La democracia paritaria entiende que las mujeres constituyen el 50% de la sociedad y, por tanto, la mitad de las inteligencias, por lo que su infrarrepresentación constituye una pérdida para el conjunto de la humanidad (Sevilla, 2006, p. 57). A fin de lograrlo, en algunos países se aplican los denominados *sistemas de cuotas* (Valcárcel, 2008, pp. 163-164). Las cuotas representarían la herramienta empleada en la construcción de unas acciones encaminadas a corregir una asimetría entre la representación masculina y femenina en los poderes público. Dichas acciones han sido denominadas *políticas para la igualdad o medidas de acción afirmativa*, la conocida *discriminación positiva*³¹⁰ (Torres, 2010).

En España, el debate en torno a la viabilidad de las cuotas de género es una discusión importada, ya que se viene produciendo en Occidente desde finales de los setenta. A finales de los noventa se veía con cierto escepticismo el sistema de cuotas y las posiciones que se adoptaban en torno a él iban a ser siempre polémicas (Ventura, 1999, pp. 382-384). No obstante, desde las elecciones autonómicas de 1995, el porcentaje de mujeres comienza a ser altamente significativo, pero será en las elecciones de 2003 cuando la cuestión de parificar las listas se convirtió en un reclamo necesario. Por supuesto, dentro del propio sexo femenino las opiniones al respecto fueron diversas, pero existía una cierta mayoría de mujeres que consideraban las cuotas como un mecanismo necesario para que su presencia trascendiera más allá del nivel simbólico (Sevilla, 2006, p. 57).

Asimismo, existe en España dos tipos de cuotas electorales por razón de sexo. Estas pueden consistir en la reserva de un número o porcentaje de escaños en el Parlamento o en las candidaturas electorales de cada partido (Aquino de Souza, 2011, p. 131). El objetivo de las cuotas, como apunta Asunción Ventura (1999, p. 383), reside en:

Obtener un resultado equilibrado en la representación entre hombres y mujeres, aunque indirectamente pueden también incentivar la participación de las mujeres, hecho que en sí mismo ya es importante, en cuanto qué elemento legitimador del sistema democrático. Pero, en realidad, estas medidas están encaminadas fundamentalmente a buscar un resultado igualitario.

³¹⁰ La discriminación positiva propone aplicar medidas políticas destinadas a favorecer a colectivos minoritarios que hayan sido marginados históricamente por razones ajenas a sus capacidades. Así, las democracias paritarias tratan de buscar un equilibrio entre las condiciones de vida de su ciudadanía. Autores como Juan Carlos Velasco arroyo (2007, p. 143) defienden que las políticas de afirmación positiva ponen en marcha una serie de medidas formalmente discriminatorias que pretenden corregir desigualdades fácticas. Por otra parte, Amelia Valcárcel (2008, pp. 163-165) considera que no debe confundirse la discriminación positiva con la paridad. Esta última actúa sobre el individuo que tiene las mismas cualificaciones que otro cuya única diferencia reside en el género. Los objetivos de la discriminación positiva no son los mismos que los de la paridad. Por un lado, la discriminación positiva salvaguarda el bien mayor de la integración social, eliminando las discapacidades que una persona hubiera podido acumular por su nacimiento, etnia, clase social, etc. Por otro lado, la paridad se compromete con el asunto de los resultados. Ambos fenómenos se comprometen con la justicia pública y social que promueve la igualdad de logros y oportunidades, requisitos imprescindibles para cualquier democracia.

En estudios posteriores, como el de Isabel Torres (2010), se evidencia que las cuotas, entendidas como un mecanismo de aplicación de la discriminación positiva, procuran la igualdad de resultados mediante mecanismo correctivos y temporales que disminuyen los abismos económicos y sociales entre los integrantes de una sociedad. En cuanto a las cuotas de participación política, éstas son un mecanismo inclusivo para el fortalecimiento de la democracia, reguladas por la legislación nacional y su aplicación se enmarca en el ámbito institucional relativo a la regulación de los procesos electorales. En España, los partidos que han adoptado estas medidas han sido PSOE e Izquierda Unida según los estudios consultados datados a finales de los noventa. En el año 97, el PSOE estableció que la representación de hombres y mujeres en las listas electorales no fuera superior al 60% ni inferior al 40% para cada sexo. Mientras que Izquierda Unida en 1990 incorporó la obligatoriedad de que ninguno de los sexos superase el 50% de los puestos a elegir (Ventura, 1999, pp. 389-390). Pues bien pese a que los debates en España se iniciasen a principios de los noventa no fue hasta el año 2001 cuando el PSOE presentó una Proposición de Ley de reforma de la Ley Orgánica 5/1985, del 19 de junio, del Régimen Electoral General, que encerraba la reivindicación de que ninguno de los dos sexos tuviera más del 60 ni menos del 40% de representación (Sevilla, 2006, p. 59).

Autoras como Cristiane Aquino de Souza dedicaron estudios más exhaustivos a la implantación de un sistema de cuotas en España. Como versa en su tesis doctoral *Las cuotas electorales para la igualdad entre hombres y mujeres*, publicada en 2011, las primeras legislaciones que se adoptaron en torno a las cuotas por razón de sexo se dieron en las comunidades autónomas, siendo las Islas Baleares las pioneras. Aunque en la actualidad se apliquen, tuvieron suspendida su vigencia desde la interposición de un recurso de inconstitucionalidad por parte del PP. Con la victoria del PSOE en 2004 se aprobaron dos leyes autonómicas que adoptaron cuotas electorales. Pero fue a partir de julio del 2006 con el Proyecto de Ley Orgánica para la Igualdad cuando se aprobó la actual Ley Orgánica 3/2007, del 22 de marzo, que establece que los poderes públicos han de estar representados por hombres y mujeres entre un 60% y un 40% para cada sexo (Aquino de Souza, 2011, pp. 168-170).

El artículo de Elvira Lindo es anterior a la implantación definitiva de esta Ley Orgánica. Sin embargo, ya se había inaugurado muchos años antes el debate en torno a la ley de cuotas. La opinión de la escritora es firme. Reconoce la legitimidad de las cuotas y su propósito corrector de una anomalía en los poderes públicos que desemboca en la infrarrepresentación femenina. Parte, además, de un análisis político con perspectiva de género y de la defensa de la paridad democrática según la cual el porcentaje de mujeres profesionales es tan elevado como el de varones y, por tanto, tienen el mismo derecho que ellos a acceder a la jerarquía de poderes. Dice así Lindo:

Puedo entender la existencia de las cuotas que corrigen los desequilibrios en el poder entre la presencia femenina y la masculina, porque de hecho constata una realidad, que el número de mujeres profesionales es tan alto como el de hombres y, como consecuencia, las mujeres tienen un derecho legítimo a llegar a ser tan brillantes o tan estúpidas como lo fueron algunos ministros históricos, o algunas ministras. (Lindo, 2004)

En contrapartida, encontramos opiniones como las de Alfonso Ruiz Miguel (2007). Según el catedrático de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid, las cuotas son convenientes, justas y constitucionales, aunque no son necesarias, ya que España se sitúa en el puesto 16 en la clasificación mundial en cuanto a la presencia de las mujeres en los parlamentos (Ruiz Miguel, 2007, pp. 61-62).

Elvira Lindo hace hincapié en que este tipo de medidas han de tener un carácter transitorio. Isabel Torres en su estudio de 2010 destaca también que estas cuotas de participación política han de ser temporales y en artículos más recientes, como el de Carmen Sánchez-Silva, para *El País*, de 2016, corroboran esta característica de las cuotas. Lindo desentraña el sentido de por qué estas medidas deben ser temporales, cuyo fin último es que ayuden a que la sociedad se reconozca como parte de un sistema igualitario y, entonces, se pueda prescindir de estas medidas. En palabras de la propia Elvira Lindo, en referencia a la exposición mediática que tuvieron las ocho ministras del recién instaurado gobierno socialista de Zapatero como resultado de las medidas encaminadas a la aplicación de las acciones positivas:

Ahora que demuestren lo que saben, que manden, que están en su derecho como hacen ellos. Y que contribuyan en lo posible a que la realidad cambie de tal modo que en un futuro sean innecesarias las cuotas porque sea la sociedad la que refleje la existencia de un mundo igualitario. (Lindo, 2004)

Además de defender con ahínco el carácter transitorio de las cuotas, pretende derribar valiéndose de la ironía algunos prejuicios y tópicos que se ciernen sobre la legitimidad de las cuotas de género. Existe en el inconsciente colectivo la idea de que las mujeres que, a través de la aplicación de las cuotas, acceden a puestos de poder no lo hacen por méritos propios, sino por el mero hecho de ser mujeres, contribuyendo así a una discriminación que pone su foco esta vez sobre el sexo masculino. La escritora recupera esta opinión generalizada y de manera irónica realiza una crítica social hacia aquellas personas, tanto integrantes de la propia ciudadanía como representantes políticos, que invaden el inconsciente colectivo con falacias en torno al sistema de cuotas. La opinión de Elvira Lindo puede resumirse en la siguiente cita:

Digo yo que estas magníficas señoras estarán ahí con su cartera y su despacho porque han hecho un despliegue de sus méritos profesionales, porque tuvieron una ambición legítima y lucharon honradamente por su cargo, o bien, por qué no, porque treparon y tuvieron una ambición desmedida y pusieron tres o cuatro zancadillas. Cada cual consigue las cosas a su manera. (Lindo, 2004)

Desafortunadamente, avanzada la primera década del siglo XXI, esta sospecha sigue vigente. Carmen Sánchez-Silva (2016) defiende que existe mucha doctrina instigada por los detractores de las cuotas, unas acusaciones que no siempre son demostrables. Por ello, la consultora Comerciando Global junto con el catedrático de Administración y Buen Gobierno de la Universidad Witten/Herdoche Morten Huse realizaron un estudio titulado *La creación del valor en las empresas cotizadas y la diversidad de género* en el que entrevistaron a un millar de profesionales en puestos de poder con el objetivo de derribar falsas creencias que se ciernen en torno a las cuotas de género. Entre otros datos, este estudio desveló que no ascienden a puestos de poder mujeres incapaces, sino que las cuotas las ayudan a alcanzar dichos cargos que por razones de género les serían difícil de conquistar. Además, expone que es habitual encontrar a quienes dicen que las mujeres deben acceder por méritos propios y no por el beneficio de las cuotas. Sin embargo, Sánchez-Silva (2016) denuncia que hay hombres que llegan a consejos de administración por formar parte del círculo de confianza de los que ostentan los cargos de poder, lo cual evidencia que los criterios no son muy objetivos cuando solo entre el 20% y el 30% de los miembros de los órganos de decisión son escogidos por criterios profesionales.

No creemos que la escritora se posiciona contraria a la legitimidad de las cuotas. La cita anteriormente mencionada que inaugura su columna da fe de que entiende y defiende la existencia de estas cuotas, ya que contempla una realidad que no todos los sectores de la política española están dispuestos a reconocer, la desigualdad estructural entre hombres y mujeres que se extiende por las capas de la ciudadanía y cala en las administraciones públicas y los órganos de poder. Pero eso no la exime de manifestar su desencanto hacia el tratamiento que los medios de comunicación hacen de los logros alcanzados gracias a las cuotas electorales por razón de género.

Dicha crítica se ve impulsada por su conciencia de mujer. Una opinión situada que nos ayuda a entender la diversidad de valoraciones en torno a un asunto que atañe, en exclusiva, a las mujeres. Dice la escritora: «Pero como mujer (permítanme este recordatorio imperdonable de mi condición) me produce cierta molestia esa exhibición continua de la cuota en los medios» (Lindo, 2004). Esa acotación que incluye Elvira Lindo en su discurso pretende dar a entender una disculpa hacia su lector por exponer que quien habla es, en efecto, una mujer, y que esa condición es la que le permite exponer su punto de vista. Destila, por supuesto, una ironía que tiene como fin último la crítica hacia quienes menosprecian que este medio de comunicación dé la importancia que merece a asuntos relativos a la vida de las mujeres.

Pese a ello, lo que indigna a la escritora es el énfasis exagerado que los medios hacen de las mujeres que acceden a puestos de poder, que pudiera desembocar en la concepción de la mujer que alcanza lugares tradicionalmente como una anomalía, un hecho exótico: «[...] esa especie de folklore con que se ilustra la noticia: la foto del presidente con sus ministras, la repetición constante del número, ¡ocho, que son ocho!, el elogio desmedido de esa decisión» (Lindo, 2004). En efecto, Elvira Lindo observa en el tratamiento mediático de los medios de comunicación una manera de contemplar los logros de las mujeres con cierto paternalismo: «Y una súplica: dejemos de poner el acento en el número de ministras, que tan ofensivo es a veces el impropio machista como el tono paternal con que algunos periodistas jalean la buena nueva» (Lindo, 2004).

Podríamos haber sintetizado el tema de esta columna a partir de una acertada reflexión que aporta Elvira Lindo con respecto a la manera en que los medios cubren la llegada de un número significativo de mujeres al Parlamento. Dice así la escritora: «Es algo que hace pensar que a las mujeres en vez de un derecho se nos concede un regalo» (Lindo, 2004).

Por último, Elvira Lindo cierra su texto con una pregunta retórica cargada de humor e ironía. La escritora, como consecuencia del tratamiento masivo que los medios de comunicación han hecho sobre el sistema de cuotas y la llegada de este debate a capas de la sociedad más allá del discurso político, asegura sentirse sobrepasada por ello, lo cual le hace preguntarse: «Se vuelve una paranoica y piensa: ¿esta columna me la presta mi periódico por méritos propios o por cumplir con la cuota?» (Lindo, 2004). Lindo tira de la falacia que pesa sobre el sistema de cuotas que páginas atrás hemos reseñado y subvierte ese tópico para provocar el humor en el lector a través de una ironía que no incita a la carcajada, pero sí esboza una sonrisa cómplice.

3. ¿Misoginia o libertad de expresión?

El 12 de marzo de 2006, Elvira Lindo publica en *Don de gentes* la columna «No hagas el indio», en la que hace un análisis de los excesos de la corrección política. Primero

se centra en cómo afectó a la sociedad estadounidense para más tarde hablar sobre su llegada al panorama político y cultural español, donde su escritura fue una de las principales víctimas. Haremos hincapié en la acusación de misoginia que Anna Caballé le dedica en su célebre estudio *Breve historia de la misoginia* (2006), de la cual Lindo se defiende en el presente texto.

Existe en este texto un tema que opera como hilo conductor a lo largo de toda la narración: la corrección política. A modo introductorio, la escritora recupera la visión que tenía sobre este asunto a principios de los años noventa, etapa en la que empezó a visitar la ciudad neoyorquina. Entonces, lo políticamente correcto parecía característica intrínseca al espíritu norteamericano. Lindo contemplaba esta realidad estadounidense con asombro, como si visitara un país exótico o si asistiese a la proyección de una película de ciencia-ficción, y con una firme convicción de que no calaría en el alma de las instituciones españolas: «Yo escuchaba esas historias y me divertía porque me parecían cosas ajenas, cosas de los americanos» (Lindo, 2006).

Los efectos de la corrección política los reconocía Elvira Lindo en las experiencias de profesores universitarios, quienes relataban cómo hacían malabares para no ser acusados de sexistas, racistas o, incluso, abusadores. Gestos tan simples como dejar la puerta del despacho abierta cuando una alumna tenía tutoría con un profesor se convirtieron en una tabla de salvación para estos amigos de cuya integridad parece no desconfiar la escritora. Percibimos en el texto cómo Elvira Lindo lo expresa con cierto asombro, incluso atrapada por la incredulidad de que Estados Unidos se haya convertido en un país en el que se debiera medir al milímetro cada acción.

Años más tarde, Lindo ha reconocido que, en efecto, la corrección política gestada en Estados Unidos nació como una herramienta necesaria para acabar con la discriminación hacia minorías raciales y sexuales, aunque se muestra reacia a que limite la libertad de expresión. Elvira Lindo defiende que el humor no debe cargarse de descalificativos y desprecio hacia quien es diferente, sino de una sana ironía. Contempla la corrección política en la literatura como una «policía del pensamiento» (Argüeso Pérez, 2000, p. 48), pero no llega a comprender por qué hay hombres que no han tenido que dar explicaciones por lo que han creado y, en cambio, ella sí.

En octubre de 2019, Lindo recibió el Premio BBK Ja! Bilbao y, con motivo del galardón, concedió una entrevista que aparecería publicada el 2 de octubre en *Babelia*, donde dice que no todo en la vida puede ser empleado como material humorístico:

A nadie le gusta que se burlen de su desgracia, incluido el humorista, que debe tomar nota de esa premisa cuando empieza su oficio, porque a menudo se da el caso de que el cruel suele tener la piel muy fina. Como decía Gila, la burla es dañina y el humor mejora el mundo. (Babelia, 2019)

Siguiendo con el tema de la columna, la escritora no solo pudo descubrir los excesos de la corrección política en las universidades americanas, sino que además supo entrañar la presencia de lo políticamente correcto en la política estadounidense. Entonces Bill Clinton era presidente de los Estados Unidos, y a su sombra se erigía la figura de una mujer, Hillary, a quien Elvira Lindo no dudará en ensalzar. La escritora vio que la corrección política se coló en la ceremonia de posesión, donde se forzó la presencia de diferentes «grupos de presión», como ella los llama, para dar una imagen de progresía de cara a la ciudadanía norteamericana: «las mujeres, las mujeres negras, los hispanos, judíos y musulmanes; los latinos... Por Dios, que no faltara nadie» (Lindo, 2006).

Sin embargo, este intento de exponer la conquista de una paridad democrática acaba fracasando según la escritora cuando se sigue premiando la supremacía masculina de cara a la presidencia de una nación y se relega a un plano secundario a la figura femenina que, como es el caso de Hillary, sobrepasa en inteligencia al varón electo. Que sea Bill y no Hillary quien esté al mando de la presidencia del gobierno lo considera «un malentendido de base» (Lindo, 2006), y demuestra una honda hipocresía en el sistema político estadounidense en el que sigue prevaleciendo la figura masculina:

A mí, Clinton me parecía que tenía un fondo de chisgarabís y que estaba casado con una mujer más inteligente y ambiciosa que él. No es que ella fuera la mujer que mandaba a la sombra, sino que había un malentendido de base: era ella la que debía haber mandado. Tanta escenificación paritaria de cara a la galería y había una enorme contradicción en todo aquello. (Lindo, 2006)

El machismo latente en la política estadounidense, además de ser visible a través de contradicciones al intentar vender una imagen de democracia paritaria cuando ese ideal se aleja bastante de la realidad, se ve influido también por los clásicos prejuicios misóginos sobre las mujeres que tienen una representación pública o un cargo político. Como apuntaba en 1995 Irene Lozano Domingo en su interesante estudio *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*, la expectativa que se crea en torno al comportamiento de cada sexo lleva a que una misma acción se valore de manera diferente en hombres y mujeres, pues el ideal de feminidad representa la dulzura, la delicadeza, la suavidad y no el enfado o la agresividad verbal, por lo que un comportamiento estricto, serio y contundente por parte de una mujer sería interpretado como rasgos de una persona agria, desabrida y altiva, mientras que en un hombre se contempla como una demostración de autoridad y firmeza (Lozano Domingo, 1995, p. 20).

En el caso que nos ocupa, Hillary Clinton también ha sufrido críticas por parte de quienes opinan con una doble vara de medir, y Lindo da prueba de ello: «Desde siempre la tildan de soberbia, arrogante, clasista y pedante» (Lindo, 2006). Sin embargo, la escritora recoge esos calificativos, articulados sobre todo por varones, para transformar la óptica desde la que mirar a Hillary; es decir, estas características no jugarían a su contra, sino que la empoderan: «Lo curioso es que los que sí la quieren están de acuerdo. Hillary es terriblemente egocéntrica, así la interpreta una actriz en el programa humorístico *Saturday Night Live*. Eso sí, nadie duda de su inteligencia» (Lindo, 2006).

Contra todo pronóstico y, sobre todo, contra la voluntad de la propia Elvira Lindo, la corrección política caló en el espectro social español. La escritora recibió este fenómeno cuando aterrizaron numerosas estudiosas americanas de la literatura infantil y juvenil con motivo de un congreso, con quienes vivió una tensa confrontación. Ya Lindo sintió los síntomas de que esa policía del pensamiento había pisado suelo español cuando las académicas contemplaron una campaña publicitaria que hacía uso de una expresión asentada en la fraseología española, interpretaron que el pensamiento español aún arrastraba comportamientos de la época colonial:

El primer aviso de que ese mundo llegaba a España fue una reunión que tuve con un batallón de estudiosas de la literatura infantil. Venían muy cabreadas porque nada más pisar nuestro país se habían encontrado en la calle con un eslogan publicitario que rezaba: “¡No hagas el indio!”, el cual les había confirmado que en el inconsciente de los españoles aún seguía latiendo una mentalidad de superioridad colonial. (Lindo, 2006)

La escritora y las académicas vivieron una tensa disputa, y es que Elvira Lindo fue una de las primeras víctimas que se cobró la corrección política a su llegada a España:

«Después de hacer un juicio sumarísimo a la psicología colectiva española, la emprendieron conmigo, contra la ideología que se desprendía de mis cuentos» (Lindo, 2006).

En muchas ocasiones, la escritora se ha mostrado crítica con los colectivos, con los grupos que, unidos por un afán ideológico, ponen en evidencia los supuestos defectos de lo que se escribe sin llegar a un análisis profundo. Resultaría, a nuestro juicio, demasiado simplista quedarnos con la portada de un libro sin buscar el sentido entre las líneas de su contenido. Por ello, la literatura de Elvira Lindo, quizá por su claridad y sencillez, no ha sido estudiada con una profundidad epistemológica que sea capaz de sacar a relucir el sentido crítico de gran parte de su producción. De ahí que se la haya acusado de racista o sexista: «Eran unas treinta contra mí, así que cuando conseguía recuperarme de una acusación de racismo que me dejaba en el suelo, ¡pumba!, otra de aquellas mujeres sin piedad me atizaba con otro puñetazo moral que me hacía morder el polvo» (Lindo, 2006).

Además, Lindo ha renegado del gremialismo. No solo por la incapacidad de quienes adoptan esta postura de ser críticos con los suyos, sino porque cuando dentro de un grupo de personas que se dedican al mismo oficio el peso de las críticas destructivas caen sobre las mujeres, los compañeros varones no suelen dar la cara por ellas, tal y como le ocurrió a Elvira Lindo en esta ocasión:

Mis compañeros escritores se quedaron callados. Por un lado, aliviados de no ser ninguno de ellos el pelele elegido, un poco resentidos porque se centrara en mí todo el asunto e íntimamente alegres de que la chica famosa se llevara un mal rato. “Menos mal que nunca he creído en el gremialismo”, pensé. (Lindo, 2006)

Y no solo Elvira Lindo ha sido acusada de racista por lo que escribe, sino también de misógina, algo que la ha indignado profundamente, pues son conscientes tanto ella como quienes siguen su rastro en las páginas del periódico de que Lindo jamás ha ocultado de cara a la opinión pública su firme compromiso con el feminismo. Ha escrito sobre libertad sexual, ha denunciado con rotundidad los casos de violencia machista y, sobre todo, ha escrito sobre mujeres, sobre lo que han tenido que pasar para no ser ninguneadas, mostrando sus facetas más guerrilleras y contradictorias, pues la contradicción es para Elvira Lindo un rasgo de todo ser humano, algo que no debe poner en tela de juicio su compromiso con los derechos sociales.

En 2006, bajo el sello de Lumen, Anna Caballé, profesora de literatura de la Universidad de Barcelona, publicó el ensayo *Breve historia de la misoginia*, donde aborda la representación literaria de la misoginia en España desde la Edad Media hasta el siglo XX a través del análisis de textos en los que se exhibe el odio y la descalificación hacia las mujeres. Entre esos textos se encuentran algunos escritos por Jaume Roig, Pere Toroella, Quevedo, Ortega y Gasset, Francisco Umbral, Miguel de Unamuno o Gregorio Marañón, entre otros. No obstante, también podemos encontrar nombres femeninos, mujeres a las que describe como hipócritas y complacientes con el sistema, entre las que se encuentran Pilar Primo de Rivera, Carmen Martín Gaité o Almudena Grandes, de quien expone unas declaraciones en las que afirmaba que las escritoras de su generación eran unas «petardas» que solo reclamaban la atención de los críticos por el mero hecho de ser mujeres debido al escaso valor de su literatura (Suárez de Garay, 2007, pp. 247-250). Además, entre ellas se encuentra Elvira Lindo, contra quien arremete por la construcción del personaje feme-

nino de los *Tinto de verano* Dice Anna Caballé sobre Elvira Lindo a propósito de la columna «Eco en el campo» publicada en *El País* en su sección *Tinto de verano* en agosto de 2001³¹¹:

Tal vez tenga tanta fuerza la hegemonía masculina que a las mujeres nos es suficiente a veces con soñar que formamos parte de ella. ¿Es por ello que algunas se esfuerzan por demostrar lo mordaces que pueden llegar a ser con su propio sexo? Existe una clase de ligereza que, por más que quiera camuflarse, en mi opinión, bajo el sentido del humor y de la ironía encubre una servidumbre ideológica, un temible discurso descalificador que resulta inquietante. (Caballé, 2006, p. 34)

Elvira Lindo refleja en la columna el asombro que le produce haber descubierto que la académica la haya incluido en su estudio e ironiza con el hecho de que Caballé haya escrito en otra ocasión sobre ella para resaltar la herencia de la escritura columnística de Francisco Umbral³¹². Tanto si es para evidenciar el influjo del escritor en un intento de restar valor a la originalidad de Lindo, como para tildar sus textos de misóginos, la escritora no parece sentirse cómoda y da fe de ello:

[...] he visto en la prensa [...] una entrevista con la profesora Anna Caballé que hace un recorrido exhaustivo por la misoginia en la literatura española. Me incluye a mí. Estoy acostumbrada a que la profesora Caballé me tenga muy presente, lo cual le agradezco en el alma. (Lindo, 2006)

Puede asaltar la duda en torno a qué tiene que ver la corrección política con el estudio de Anna Caballé. La postura desde la que Caballé enjuicia los textos de Elvira Lindo responde a un afán, por supuesto, legítimo por derribar los clásicos estereotipos machistas que han caracterizado a los personajes femeninos de la literatura española. Sin embargo, esto puede convertirse en un enfoque dogmático al censurar toda producción literaria que no encaje con dicho propósito y, sobre todo, si escogemos una selección minúscula de la obra de una escritora como Elvira Lindo para tildarla de misógina sin haber dedicado el suficiente tiempo a estudiar la construcción de sus personajes y sin prestar atención a otras muchas vertientes de su trabajo creativo en las que podemos confirmar que la misoginia no es un rasgo de la creación de la escritora madrileña.

La protagonista de las historietas es una mujer *a priori* progresista a la que le resulta imposible compaginar las labores de la vida cotidiana con el cultivo del conocimiento. Una mujer «neurótica, insatisfecha e insegura» que mantiene una relación sentimental con un hombre, apodado de manera castiza como «mi santo», donde se establece una dialéctica entre una mujer puramente urbana y el hombre apasionado por el aislamiento que proporciona el espacio rural, lo cual le sirve de espejo para contemplar el juego de roles entre hombres y mujeres (Chierichetti, 2007, pp. 263-264).

Como explica Sonia Sierra Infante en su tesis doctoral *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (2009), dedicada a dichos artículos humorísticos, esta mujer, de edad media, con una situación social y económica acomodada –tanto ella como

³¹¹ «Sé sincera contigo misma, me digo rascándome la frente en un gesto de fuerte concentración: si fueras más guapa, más delgada, más joven, ¿estarías dándole vueltas a Umberto Eco? No. Se me enciende la bombilla: ¿por qué no me opero? Me hago la pregunta que desde hace tiempo me ronda la cabeza: ¿cuántas operaciones me hacen falta para acabar siendo como Jennifer Aniston? Todavía estás a tiempo, me animo. Umberto, en cambio, lo tendría más difícil. Además, se vería obligado a cambiar de sexo. Corre. Al fin y al cabo, hay tantas presentadoras de televisión, tantas actrices, que aprovechan el verano para pegarse un estironcito...» (citado en Caballé, 2006, p. 34).

su santo son escritores– se caracteriza por tener una personalidad neurótica, contradictoria, frívola, locuaz, insoportable, divertida y altamente consumista. Se parece a Elvira Lindo, pero no es ella, sino que la construcción de este personaje, al igual que el resto, responde a una caricaturización. Es amante de los centros de estética, de las grandes ciudades y la vida urbana y fiel partidaria de la psicología, psiquiatría y las filosofías orientales. Se encuentra escindida entre la posición intelectual y los roles de ama de casa, madre de familia y, sobre todo, el arquetipo de mujer frívola y superficial. (Sierra Infante, 2009, pp. 175-261).

Por otro lado, encontramos el contrapunto de la protagonista, su santo, el marido lector compulsivo, amante del campo, que acude todos los jueves a una academia –Lindo juega con que su marido, el escritor Antonio Muñoz Molina, sea un académico de la Lengua–, racionalista, paciente, escrupuloso, que suele tratar a su esposa con paternalismo, como si la protagonista fuera una caprichosa niña, aunque se muestra como un hombre prudente al que Lindo retrata como una buena persona, buen marido, entrañable y divertido (Sierra Infante, 2009, pp. 175-261 y 450).

Lindo hace uso de la autorreferencialidad, una de las herramientas más avanzadas del discurso humorístico, para convertir a su protagonista en el objeto de risa y pone sobre la mesa la fragilidad y la humanidad que la caracteriza, una autoironía que provoca una conexión directa con el lector, al que contagia, de manera natural, el acto de reírse de su propia debilidad. Además, Lindo añade la recreación del tópico de la relación matrimonial. Sin embargo, muchos lectores de Lindo no reconocen «la estructura humorística y confunden a la autora real con la narradora homodiegética ignorando, de paso, que las personas reales del universo de Lindo coinciden con los personajes ficticiales» (Chierichetti, 2007, p. 267).

La hipótesis que propone Chierichetti (2007) para explicar por qué los *Tinto de verano* confunden a los lectores, quienes piensan que Lindo está relatando sin pudores su vida íntima, y distorsionan el mensaje humorístico está en que los relatos de verano de Lindo se insertan en el género de la columna personal. Señala la estudiosa que la columna «es la modalidad más alta del feature-story, un relato periodístico de alto valor creativo y, a veces, literario» (Chierichetti, 2007, p. 269).

La columna, por definición, se halla en el espacio del comentario, alejado del espacio de los hechos, cuya principal intención no es la de informar, sino persuadir a la audiencia. Chierichetti (2007, p. 270) señala los orígenes de la columna personal en figuras emblemáticas como Larra, al que siguieron Umbral, Gala, Vicent, Montero, etc. Los temas que abordan son variados –política, cultura, economía, religión, etc.–, aunque siempre se emiten desde el plano de la reflexión personal. Se caracterizan por el uso de la primera persona gramatical, que facilita la conexión entre el emisor y el receptor, al que hace cómplice y con el que establece una relación «paritaria, amistosa o polémica». Sin embargo, en el medio en que se publican estas columnas, suele figurar la firma del escritor, así como una fotografía suya, lo cual puede dar pie a olvidar el proceso de mimesis literaria y asumir lo que se está contando como un hecho sincero y comprometido. De este modo, el humor «autodirigido» de Lindo se ha visto desde este prisma que dificulta el reconocimiento de una de las estructuras de mayor carga intelectual dentro de la escritura del humor, es decir, la disociación, se interpretan literalmente y se denuncian por «su inconsistencia, su falta de respeto conyugal u otros defectos típicamente femeninos» (Chierichetti, 2007, p. 271).

Por todo esto, Anna Caballé considera que ese personaje perpetúa los estereotipos misóginos que pesan sobre las mujeres en la literatura española. Una acusación de la que Elvira Lindo se defiende de la siguiente forma: «En cuanto a esa acusación, porque de acusación se trata, podría responderle que por fortuna son muchas las mujeres que leen las bromas como bromas y se ríen como yo me río de mí misma (mis artículos tratan fundamentalmente de eso)» (Lindo, 2006).

Sin embargo, como sostiene Sierra Infante (2009, p. 449), Lindo subvierte estos roles burlándose de los tópicos de mujer intelectual, mater amantísima, mater nutricia y, sobre todo, aprovechando la imagen de mujer frívola para hacer lo que quiere. El personaje femenino, o yo narrativo sexuado en femenino, refleja las contradicciones del ser humano y a través de ellas consigue crear una situación humorística. Habla de asuntos que la encasillan en el tópico de mujer frívola, pero también resulta transgresor la naturalidad con la que habla libremente de las prácticas sexuales. En definitiva, la autora somete al personaje a una constante subversión del rol femenino. Se va perfilando como insegura y superficial para manifestar opiniones más o menos políticamente incorrectas. Introduce una novedad temática en la literatura española: el asunto de la depilación. En otros artículos, donde se contraponen el binomio madre-mujer intelectual, se deconstruyen ambos términos y se subvierte el tópico de la mater amantísima. Pero, aunque ella suele atribuirle el rol intelectual a su marido, aparece en algunos artículos relejendo clásicos, un acto, el de la relectura, que sirve para mofarse de la vanidad y la pedantería de algunos intelectuales. Tras el tópico extendido de que las mujeres son victimistas, ella reivindica su derecho a serlo y se justifica aludiendo a la opresión machista; es decir, critica los tópicos machistas sobre las mujeres reivindicándolos y creando comicidad (Sierra Infante, 2009, pp. 184-205).

Tanto Sierra Infante (2009) como Chierichetti (2006, 2007) salen a la defensa de Elvira Lindo cuando esta fue acusada de misógina por Anna Caballé. Por un lado, Chierichetti considera que «el hecho de que una mujer juegue metalingüísticamente con los tópicos femeninos más trillados –la irreflexión e incontinencia lingüística– supone una originalidad y una ambigüedad evidentemente difíciles de detectar y aceptar» (Chierichetti, 2007, p. 272). Por su parte, Sierra Infante expone lo siguiente:

Aunque estos artículos le han supuesto a Elvira Lindo las críticas de algunos sectores feministas, resulta evidente, si leen con un mínimo de detenimiento, que se trata de textos humorísticos en los que todos los personajes aparecen caricaturizados, esto es, exagerados para crear hilaridad. Si se analiza toda la obra de la autora –sus novelas, sus guiones cinematográficos, sus columnas de opinión– se puede asegurar que Lindo apuesta por la defensa de la mujer sin caer, eso sí, en las posiciones gregarias de las que ella huye de forma manifiesta. (Sierra Infante, 2009, pp. 203-204)

Pero lo cierto es que Elvira Lindo no necesita defensores. En la justificación que emprende Lindo en esta columna, ya lo señala Sierra Infante (2009, p. 164), podemos destacar varios aspectos importantes. Por una parte, la constatación de la dificultad que resulta ser mujer y escribir humor y, por otra parte, la definición de sí misma como feminista que aboga por un libre pensamiento alejándose de grupos y colectivos.

Que estos textos estén escritos por una mujer es relevante porque la nómina de mujeres del panorama español que escriben humor es bastante reducida. El personaje puede subvertir los tópicos sobre su género a partir de la asunción de estos, pues, como señala Ana María Vigara Tauste:

La mujer tiene una presencia (activa o pasiva) mínima en el humor; desde luego, mucho menor que la del hombre. Desconocemos si esto es también lo normal en otras culturas. Pero aquí prácticamente no existen mujeres en el oficio del humorismo gráfico ni escrito; las caricaturas –salvo honrosas excepciones, que las hay– raramente dibujan rostros femeninos, que consideran poco personales y mal definidos para la hipérbole y la deformación. (Vigara Tauste, 1994, p. 59)

Es evidente que la escritura del humor no se contempla desde la misma perspectiva cuando es practicada por una mujer que cuando la lleva a cabo un varón y, en su alegato, Elvira Lindo recurre a este argumento:

[...] le explicaría yo a la profesora Caballé la cantidad de fuerza moral que una mujer ha de tener para escribir en España una crónica humorística. Yo tengo ya caparazón, se lo aseguro, pero ha habido momentos en que la pobre persona que llevo dentro se ha puesto a llorar con la cabeza en el pupitre. (Lindo, 2006)

Resulta interesante además resaltar cómo en el año 2000 Lindo escribió sobre esta dificultad de la mujer que escribe humor en el volumen colectivo de María del Mar López-Cabrales *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*, donde dice así:

La mujer generalmente ha hecho estos comentarios satíricos en privado y si los ha hecho expresado públicamente ha tenido precaución de que la sátira no se confundiera con su propia familia. En estos artículos los esquemas se trastocaron por completo: la que crea y escribe la situación cómica es la mujer, y eso es algo que asombra hasta a las propias mujeres, porque si bien han sido muchas las que me han dicho que leyeron estos artículos con una sonrisa en los labios, también las hubo que me riñeron por pensar que había faltado el respeto a un hombre públicamente respetado. (López-Cabrales, 2000, p. 115)

Por último, como hemos podido ver en otras columnas, Lindo podría ser *una rara avis* en la tradición literaria española al definirse públicamente como feminista. Sin embargo, su forma de sentir y practicar el feminismo no responde a una concepción dogmática del movimiento, como pudimos ver en la columna «La cuota». Se pronuncia de manera crítica ante el caso de las cuotas o los colectivos. Por ello, defiende a ultranza su compromiso con el feminismo como una manera de vivir compatible con la práctica del humor y se muestra en desacuerdo con la tijera de la corrección política que pretende salvaguardar la imagen de la mujer como un todo monolítico sin contradicciones:

Y le diría que el hecho de no sentir un orgullo especial por ser mujer, ni querer formar parte de cuotas, ni ser santona de colectivos, ni de antologías, ni de foto de chicas ni de nada no me hace menos mujer, ni menos trabajadora ni menos feminista, y, por supuesto, el hecho de hacer bromas con las mujeres, señora mía, no me convierte en misógina. Me hace libre. (Lindo, 2006)

Una semana después, el 18 de marzo de 2006, Anna Caballé escribe una «Carta al Director» para *El País*, titulada «Réplica a Elvira Lindo», en la que como el titular evidencia, contesta a la defensa de la escritora madrileña. Caballé se muestra irónica ante la denuncia de Lindo sobre la persecución que la profesora hace de su escritura y expone ante la escritora y ante el público lector del medio que en ningún caso ella pretende seguir de cerca su producción creativa: «Comprendo que el sueño de un novelista pueda ser el de disponer de algún profesor persiguiéndole obsesivamente. Le aseguro que no es el caso» (Caballé, 2006b). Y, sobre todo, mantiene la opinión que ha mostrado en el estudio sobre

el personaje femenino de Elvira Lindo en los *Tinto de verano* haciendo alusión además a una de las múltiples quejas que la protagonista reproduce al sentirse ninguneada por los académicos de la Literatura, quienes no la invitan a los célebres cursos de verano de El Escorial:

Ahí entra usted con sus mujeres en estado permanentemente depilatorio, mientras “su santo” lee libros de mayor interés cultural. Usted defiende el valor de su autocrítica, y yo, mi libertad para señalar que ese tipo de mujer con el que juega en sus columnas reproduce un determinado esquema histórico. ¿O es que no se puede hablar de usted (me refiero a lo que escribe) si no es para invitarla a un curso de verano? (Caballé, 2006b)

Esta polémica cobró un interés mediático por tratarse de dos mujeres de gran prestigio de la cultura española. Quizá el sensacionalismo se viera alimentado por el clásico estereotipo machista de que las mujeres con determinado poder no son compatibles o no pueden llevarse bien, aunque ese no es el objeto de nuestro análisis. Pero, para desmontar esa sospecha, sería conveniente que reseñáramos que, once años más tarde, Caballé publicó en *Babelia* una reseña con motivo de la reedición de los *Tinto de verano* en un único volumen a través de la editorial Fulgencio Pimentel a la que titula «La chispa de la risa» (Caballé, 2017), donde demuestra que la paz está firmada:

Y es que hay recursos, comentarios, finales de artículo y expresiones tan felices, tan bien resueltas que la risa brota sin querer. Sin embargo, sus *tintos* causaron también no pocas irritaciones. ¿Por qué? Tal vez porque no podemos pensar que el humor es una especie de impermeable capaz de blindar lo que se dice solo por el hecho de que se dice riendo. Como lectores siempre podemos preguntarnos de qué nos estamos riendo. Elvira Lindo se ríe de sí misma, pero también recurre a unos estereotipos cómodos —la mujer buscando una depiladora en el pueblo de montaña o pirrándose por ir a Madrid de rebajas— para ganarse la complicidad de sus lectores, al estilo del costumbrismo clásico. En él siempre hay cosas risibles —una feminista, un adolescente con granos, una amiga petarda...—. El acierto de Elvira Lindo es que no solo recurre a ellos, sino que explota todos los registros a su alcance, y eso es lo mejor. (Caballé, 2017)

4. La crítica al ideal de feminidad

El 15 de junio de 2015, Elvira Lindo escribió la columna «Hay que hablar», en cuyo discurso articula un alegato en contra de la tradición patriarcal que ha relegado a las mujeres al silencio. Parte de la experiencia propia, de dos anécdotas, para expresar su propia reflexión teórica sobre qué deberían hacer las mujeres con el fin de romper esa barrera impuesta a la fuerza. Conoce los diferentes estereotipos que existen sobre el lenguaje de las mujeres, como es el caso de *la mujer charlatana*, y apuesta por derribarlos para reivindicar su lugar en el espacio privado y, sobre todo, en el público.

La primera anécdota a la que hace referencia tiene que ver con una charla que impartió sobre su trabajo. La escritora no solo trabaja en su *cuarto propio* creando ficción para la literatura o practicando el articulismo para la prensa, sino que también desempeña el papel de divulgadora a través de numerosísimas conferencias o encuentros con lectores que, afortunadamente, pueden encontrarse muy fácilmente en plataformas digitales. Como en toda charla, al final de esta se acerca el turno de preguntas tan ansiado por unos y temido por otros tantos. Entonces, la escritora advierte la presencia de un elemento recurrente en todas y cada una de las conferencias que imparte. La asistencia suele estar

representada mayoritariamente por mujeres, pero cuando se acerca el momento de dialogar con la autora, solo ellos toman la palabra. Su asombro no se desencadena a partir de ese acontecimiento, sino que lo que más se apodera de su atención es que, al finalizar el encuentro, las lectoras se acerquen a ella y le expresen sus inquietudes y los sentimientos que han experimentado tras la lectura de alguna de sus novelas. Lo explica así Elvira Lindo: «Aunque la audiencia es mayoritariamente femenina, solo los hombres preguntan. Sin embargo, cuando el acto termina, se me acercan varias de las mujeres que tan atentamente han escuchado a compartir de tú a tú sus pensamientos» (Lindo, 2015).

Como explicábamos en anteriores análisis, el sector cultural debe mucho a la participación femenina. Hablábamos en la columna «Una madre» de cómo aquellas mujeres que tuvieron que renunciar a tanto, con el soplo de aire fresco de la democracia se apuntaron a todo tipo de actividades que antes no pudieron realizar, exprimiendo así hasta el último sorbo de vida y recuperando todo el tiempo perdido, o prohibido. Una vez más, Elvira Lindo hace referencia al papel agente que tienen las mujeres en el mundo de la cultura, ya sea como productoras o como consumidoras, como es este caso.

En las últimas líneas de la cita, Lindo desvela uno de los tópicos más extendidos sobre el lenguaje femenino. No lo hace desde una perspectiva esencialista, sino tratando de demostrar cómo esos estándares están tan interiorizados por parte de las mujeres. Pilar García Moutón en *Así hablan las mujeres* (2003) explica que las mujeres se concentran para conversar y contarse sus experiencias y sentimientos. Sin embargo, los hombres relacionan el acto de hablar con la comunicación de información, de transmitir una idea concreta. Lo cierto es que la intención de las mujeres al iniciar una conversación no se distancia de la anterior, pero su discurso va más allá, donde tiene cabida un intercambio de posturas, opiniones, sentimientos que analizan, solidaridad, etc. (García Mouton, 2003, p. 27).

Más allá de lo que se ha escrito sobre las diferencias entre los actos comunicativos entre hombres y mujeres, cabe preguntarse a qué se debe que adopten un papel secundario cuando tienen la oportunidad de hablar en público. No tenemos más que mirar de manera crítica el pasado cultural y el tratamiento que las mujeres han recibido a lo largo de la historia por parte de los sectores de poder.

Nuestra sociedad es heredera del mandato bíblico que defiende el silencio femenino, y el papel de las mujeres en la sociedad respondía en efecto a esta imposición de permanecer calladas. De ahí que se considere transgresor que en una conversación la mujer intervenga al mismo nivel que el hombre, aunque se la suela tachar de impertinente. A ello se suma el hecho de que en las reuniones formales la presencia femenina es mucho más escasa que la masculina, en las cuales uno puede ser consciente de que nuestro papel en la sociedad puede someterse al influjo de determinados tópicos y estereotipos de género (García Mouton, 2003, p. 30). Podemos corroborarlo si asistimos a la lectura de la obra *El amor, las mujeres y la muerte* (1819), donde Schopenhauer recordaba cómo San Pablo en la I Carta a los Corintios expresaba que las mujeres tenían prohibido hablar en la iglesia, una censura que el filósofo alemán extendió a otros espacios, como el teatro (Cercera, 1996, p. 39). Esta insistencia de lo elogiado del silencio femenino por parte de instituciones de gran arraigo, como la Iglesia o la propia cultura, ha dado lugar a que siglos más tarde, pese a los fructíferos movimientos de emancipación de las mujeres, aún quede en el inconsciente colectivo esta idea firmemente enraizada.

Como explica muy atinadamente Irene Lozano Domingo en la obra ya mencionada anteriormente, *Lenguaje femenino, lenguaje masculino* (1995), la imagen del habla

de la mujer ha pervivido hasta la actualidad a través de la representación de los estereotipos configurados desde la interpretación masculina de la realidad (objetiva, racional y universal) que se ha plasmado en la literatura, en canciones, chistes y refranes (Lozano Domingo, 1995, p. 19). De este modo, la prohibición de hablar en el espacio público ha sido siempre extremadamente tajante con las mujeres, ya que sus palabras serían interpretadas como un alarde de libertad y desafío que amenazarían las normas establecidas. En el discurso público, el silencio impuesto a las mujeres se justificaba aludiendo a su inferioridad intelectual y una infantilización perpetua (Lozano Domingo, 1995, p. 29).

Pero es interesante descubrir cómo estos roles de género tan arcaicos han quedado grabados a fuego en la educación de las mujeres. Incluso en los tiempos que corren, es habitual escuchar a los adultos aconsejarle a una niña pequeña que calladita parecerá más formal y educada. Lindo sabe de lo que habla; por ello, se postula especialmente crítica con esta idea. En cambio, ella, desde joven, tomó la palabra. Solo hay que recordar que millones de españoles escuchaban los acontecimientos de actualidad nacional a través de su voz en los programas informativos de Radio Nacional de España. Pero eso no quiere decir que no conozca de primera mano lo especialmente duro que supone para una mujer adquirir una voz propia, ya sea en el ámbito personal como en el profesional. Sabe de ella, de ahí su indignación.

La acción de la segunda narración se desarrolla en un ambiente más formal e institucional, la concesión de unos premios. La escritora fue invitada a formar parte del jurado que diera el fallo, pero entre los integrantes advirtió que la presencia femenina era insignificante, tan solo correspondía a una quinta parte. Como ocurre en otros actos culturales, los hombres también toman la palabra y acaparan toda la atención del público. Mientras tanto, Elvira Lindo observa cómo las pocas mujeres que la acompañan permanecen en silencio. Lo relata así: «Hablan los hombres, hablan y habla. Nada nuevo. De vez en cuando, una de las tres mujeres apostilla. O sonrío. O asiente. O niega dulcemente» (Lindo, 2015).

Tres verbos de esta cita son especialmente reveladores: apostillar, sonreír, asentir o negar, pero, sobre todo, el adverbio «dulcemente» es el que más información nos puede ofrecer en esta secuencia. Lindo los emplea con ironía para criticar el ideal de feminidad aceptado por algunas mujeres. En nuestra tradición cultural, el ideal de feminidad responde al silencio, a la negación de la palabra. El silencio se convierte en algo elogiabile y el discurso femenino se censura sobre todo cuando se articula en grupos de mujeres. Se asocia, así, el silencio a la belleza y a la sumisión. De este modo, si ese ideal recoge como elementos esenciales la dulzura, la suavidad y la delicadeza, el dominio de la palabra para expresar con rotundidad una idea puede ser síntoma de una actitud agria y desabrida, mientras que en el hombre se interpreta como signo de autoridad y firmeza (Lozano Domingo, 1995, pp. 20-21).

En esta anécdota, podemos encontrar otro elemento fundamental. La escritora dice que, ante esta situación, prefiere no hablar demasiado para que el entorno masculino no la tache de charlatana. Con sus propias palabras, Lindo lo expresa así: «Yo trato de no hablar demasiado para no parecer la típica mujer que habla demasiado» (Lindo, 2015). La escritora conoce, por tanto, el estereotipo de *mujer charlatana* y denuncia públicamente que por el mero hecho de que una mujer tome el turno de palabra se recurra a ese tópico misógino para categorizarla.

Recurriendo una vez más a Irene Lozano Domingo, es indiscutible que el comportamiento de cada sexo se valora en función de los roles asignados. Por ello, existe una expectativa en que las mujeres y hombres han de cumplir con su cometido. Entonces, un

mismo comportamiento se interpreta de manera distinta si lo lleva a cabo un hombre o una mujer (Lozano Domingo, 1995, p. 20). Esto quiere decir que desde la óptica masculina la conversación entre mujeres o sus intervenciones públicas no pone de manifiesto que las mujeres hablen mucho, o que hablan más que los hombres, sino que hablan demasiado (Lozano Domingo, 1995, p. 33). Entonces entra en juego el ya mencionado estereotipo de la charlatanería. Lozano Domingo establece dos arquetipos diferentes: mujer siliente y mujer charlatana (Lozano Domingo, 1995), pero el tópico más extendido sobre el lenguaje femenino es el que se refiere a su incapacidad de contener el acto de comunicación; dicho de otro modo, su incontinencia verbal que, además de estar caracterizado por hablar sin parar, se relaciona con una violación de las reglas de la conversación y a la interrupción del interlocutor (García Mouton, 2003, p. 29). Esta imagen encierra mucho más que una simple burla hacia el discurso de las mujeres, pues la configura como una persona vaga, chismosa, ignorante, etc., ya que no se espera de ellas que tengan una opinión propia y, ni mucho menos, que las expongan con claridad y firmeza. Si hablan han de hacerlo dulce y afectuosamente. La charlatanería se relacionaba con lo insustancial, con lo vacío de contenido, y solo se atribuía a la acción de comunicación de las mujeres. El estereotipo de mujer charlatana pervive con mucho arraigo hasta el punto de que cuando en una conversación un hombre y una mujer intervienen de manera igualitaria, siempre se considera que quien más ha intervenido es la mujer y se califica su conversación de superflua e insustancial (Lozano Domingo, 1995, pp. 20-35).

Además, Lindo cierra la narración criticando la escasa intervención de las mujeres y el hecho de que la presencia femenina en actos culturales sea tan escasa, lo cual le hace sospechar que las mujeres más que ser invitadas para ser escuchadas, son llamadas a acudir para cumplir con una imagen de paridad: «El resultado es que intervenimos poco y nuestro papel se me hace meramente representativo» (Lindo, 2015). Y esto, desafortunadamente, es algo que sigue ocurriendo. Cristina Guirao Mirón (2018) subraya que, en los principales organismos de fomento, gestión y difusión de la cultura, como es el caso de las composiciones de jurados o de Reales Academias, la presencia femenina suele ser reducida, lo cual evidencia el predominio de una construcción cultural que cree que la producción de los hombres es la relevante, la destacable y la universal, ya que su experiencia puede englobar a todas las personas.

Tras estas anécdotas, Elvira Lindo centra el resto del artículo en su reflexión acerca del silencio de las mujeres como fruto de sus años de experiencia y, sobre todo, como consecuencia de su capacidad de observar, la herramienta principal que la escritora pone en práctica para desarrollar su actividad creativa. Avisa al lector de que quizá partiendo de la propia experiencia no se pueda teorizar, pero es a través de la mirada como ha llegado a descubrir que el silencio de las mujeres en los actos culturales responde a una constante:

Tal vez no se puedan construir teorías generales de la experiencia propia, pero tras muchos años de oficio y de haber observado el frecuente silencio de las mujeres, el voluntario y el forzado, se me vienen a la cabeza algunas preguntas que formularía a todas aquellas que tienen, tenemos, alguna posibilidad de cambiar esta inercia. (Lindo, 2015)

En lo referente a los tipos de silencios, según Pilar García Mouton (2003, pp. 62-63) existen aquellos silencios de cortesía, recomendados encarecidamente a las mujeres. A su vez podemos encontrar el silencio del sometido, del que necesita agrandar y sentirse integrado en el conjunto de quienes le rodean y, por último, un silencio de castigo, de censura, bastante frecuente en el discurso femenino. Pero lo más llamativo reside en la

voluntad de la escritora por cambiar esta costumbre, de ahí que invita a las lectoras a reflexionar sobre el porqué de ese silencio con el fin de que sean conscientes de que están adoptando el papel marcado por un estereotipo que las encasilla en un nivel secundario: «¿por qué no hablamos? ¿por qué sólo opinamos en las distancias cortas? ¿no estamos hartas de escuchar?» (Lindo, 2015).

Ceder la palabra, guardar silencio, asentir o negar dulcemente responden a, según la escritora, «esa empecinada costumbre [que] nos perjudica a todas. Y a ellos, aunque no lo sepan» (Lindo, 2015). La reflexión final que podemos subrayar del texto de Lindo es que efectivamente aún perviven los estereotipos de la mujer siliente y la mujer charlatana. Pero la única manera de derribarlos no incumbe tan solo a las mujeres, sino tanto a hombres como a mujeres. Ellos, cediendo la palabra, asumiendo que el foco de atención no siempre debe iluminarles, ya que existe una visión de la realidad que merece ser contada también. Ellas, reconociendo los rastros de una educación machista, reconstruyéndose y cultivando la voz propia. En definitiva, trabajando desde las dos orillas.

5. *Mansplaining* y *manspreading* en el mundo de la cultura

De nuevo en *Don de gentes*, Elvira Lindo publica la columna «¡Eh, que yo también leo!» el 9 de junio del año 2017, donde expone, sin recurrir a la terminología específica a la que haremos referencia más adelante, sino con sus propias palabras, en qué consisten los recientes fenómenos denominados *mansplaining* y *manspreading*. El análisis podremos dividirlo en varias secciones. La contextualización y la presentación de los temas será el primer aspecto que trataremos. Más adelante, veremos cómo Elvira Lindo percibe la manifestación del *mansplaining* en el sector cultural para, a continuación, detenernos en las reacciones de algunos hombres ante las reivindicaciones de las mujeres que batallan por ocupar un espacio que muchas veces, mediante el silenciamiento, les es vetado. Entonces, la escritora enlaza el denominado fenómeno de *manspreading*, que los colectivos feministas denuncian sobre todo en las actitudes de algunos varones en el transporte público, con el acaparamiento de las firmas masculinas en los medios de comunicación cuando se han de abordar asuntos de actualidad de gran calado. Así, Elvira Lindo resignifica este concepto y observa cómo en estos medios se encasilla a las colaboradoras en el género del humor, un hecho que conecta directamente con su experiencia profesional ante el que emite una crítica. Por último, Elvira Lindo reclamará un cambio en esta situación, denunciará aquellos modelos de masculinidad que reproducen estas conductas y celebra, como ha ocurrido en otros textos, ese otro arquetipo de varón que no encuentra obstáculos para reeducarse y concederle a las mujeres el espacio que merecen.

Lindo inicia su columna recreando una situación protagonizada, por diversas mujeres. Cuenta la escritora que ella pertenece a un grupo de mujeres que se reúnen con asiduidad en un restaurante modesto, ya que no todas tienen la misma situación económica, en especial las más jóvenes. Estas mujeres figurarían en este relato como personajes activos, ya que será la conversación de todas ellas la que Elvira Lindo proyectará a través de su propia voz en el texto. Pertenecen a mundos muy diversos: escritoras, arquitectas, sombreroeras, psiquiatras, etc., pero tienen como afinidad común la pasión por la lectura y el interés por el lugar de la mujer en la cultura. Dice así la escritora: «lo que más nos une es que todas leemos y todas, sin excepción, tenemos una inquietud por la posición de la

mujer en el mundo de la cultura» (Lindo, 2017a). No obstante, Lindo se detiene en describir este grupo como una asociación que no se caracteriza por sus tintes políticos, sino que son un grupo de amigas con una arraigada conciencia feminista.

De esas conversaciones que mantienen, Elvira Lindo saca a relucir algo que le resulta sugerente: cuando están juntas no sienten la ansiedad que experimentan cuando están charlando con hombres: «Lo que sí se palpa es la falta de ansiedad con la que tomamos o nos quitamos la palabra, algo que experimentamos con frecuencia cuando nos encontramos en una reunión con hombres» (Lindo, 2017a). Es este paternalismo con el que los hombres de la cultura tratan a sus compañeras, negándoles la posibilidad de expresarse en una conversación mediante la invisibilización, y el afán por ocupar todos los espacios lo que Elvira Lindo denunciará en este texto; esto es, en palabras de la terminología feminista norteamericana, los fenómenos de *mansplaining* y *manspreading*.

Si nos detenemos, en primer lugar, en la manifestación del *mansplaining* en el mundo de la cultura y la manera en que Elvira Lindo lo afronta, debemos detallar, brevemente, en qué consiste este fenómeno. Pues bien, la escritora norteamericana Rebecca Solnit publicó en 2012 un artículo, «Men Explain Things To Me», en la revista *Guernica*. En dicho texto, Solnit planteaba una situación, podríamos decir, cotidiana en la que ha sentido la condescendencia por parte de los varones, incapaces de reconocer que una mujer puede poseer los mismos e incluso más conocimientos que ellos en determinadas materias. Entonces, Solnit explicaba que las mujeres jóvenes necesitaban saber que el hecho de no ser escuchadas no es el resultado de una supuesta incompetencia o inferioridad, sino que existen algunos hombres que explican cosas a las mujeres, sepan o no del tema del que están hablando, y las ven como recipientes vacíos hacia los que sienten la necesidad de llenarlos con su sabiduría y sus conocimientos (Solnit, 2012).

Pocos años después, en 2014, Rebecca Solnit publicó su célebre ensayo con el título homónimo, que se tradujo al español bajo el sello de la editorial Swing, donde desarrollaría la idea de un fenómeno que las lectoras denominarían *mansplaining*. En la prensa española, generalmente en la de ideología progresista, como *El País*, se han recogido artículos en los que se aborda la explicación de este concepto. Un neologismo que se compone por las palabras *man* (hombre) y *explain* (explicar). Como explica Jaime Rubio Hancock (2016), en el *mansplaining* se pone de manifiesto el tono paternalista y condescendiente con el que se trata a las mujeres, ya que existe un infundado exceso de confianza de los hombres sobre sí mismos. Sin embargo, el *mansplaining* no solo se activa cuando un varón trata de explicar algo a una mujer, sino que en el silenciamiento forzado al que se las somete encuentra otra de sus manifestaciones. Sobre ello ha escrito Juana Gallego, coordinadora del Máster de Género y Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona, que da luz a diversos estudios que demuestran que ese concepto representa un hecho verídico, y que los hombres pasan más tiempo hablando que escuchando porque cuando un varón habla más que el resto de sus compañeros se presupone que es más competente, a diferencia de lo que ocurre con las mujeres (Rubio Hancock, 2016).

El término fue acuñado por las feministas norteamericanas tras la publicación del ensayo de Solnit. Ha sido, generalmente, en este país donde más se ha investigado al respecto y donde más visibilidad se le ha dado en la prensa. Por ejemplo, Julia Baird, colaboradora del diario *The New York Times*, explica que existe en la educación masculina la asignación de la mayor proporción del tiempo para hablar en los entornos profesionales. Así, mientras que ellos exponen y explican, las mujeres se autocensuran y se disculpan para hablar, ya que «having a seat at the table is very different than having a voice» (Baird, 2016). En efecto, decíamos que las universidades norteamericanas han sido las que más

claridad han arrojado al respecto. Por un lado, la prestigiosa revista *Journal of Language and Social Psychology* en su número 34, del año 2015, recogió un estudio elaborado por Adrienne B. Hancock y Benjamin A. Rubin, en el que demostraron que, en principio, no existen cambios significativos en el lenguaje según el género del hablante, pero sí constataron que cuando los hombres hablan con una mujer, éstos acaban interrumpiendo a sus compañeras constantemente (Hancock y Rubin, 2015). Por otro lado, la Brigham Young University elaboró un estudio titulado «Women speak less when they're outnumbered» (2012) en el que investigaron si las mujeres hablan menos cuando están rodeadas por hombres. Finalmente obtuvieron el resultado de que ellas representaban menos del 75% del tiempo que ellos empleaban para hablar.

En «¡Eh, que yo también leo!», Elvira Lindo cuenta cómo ella ha ido reclamando su espacio para hablar, del mismo modo que se ha rebelado contra quienes la ningunean a favor de su marido, el también escritor Antonio Muñoz Molina:

Yo hace tiempo que comencé a reclamar mi hueco para hablar. Con naturalidad, pero firmemente, levanto la mano: “¡Eh, que me gustaría decir algo!” De la misma forma, que cuando algún conocido le pregunta a mi marido estando yo delante si ha leído tal o cual libro, aclaro por si cabe alguna duda: “¡Eh, que yo también leo!”. (Lindo, 2017a)

Además, Elvira Lindo define esta situación de desigualdad en el trato como una experiencia compartida por muchas otras mujeres del ámbito de la cultura, que tienen que lidiar con la represión de una reivindicación de su espacio legítimo por miedo a parecer «obsesivas, envidiosas o antipáticas» (Lindo, 2017a). Y es que existe una tradición arraigada en la educación de la mujer en la que se las instruye para que no expresen si están enfadadas y a responder siempre con una sonrisa, ya que algunos hombres se incomodan cuando ellas reclaman un lugar para proyectar su voz.

No podían faltar, evidentemente, las reacciones de algunos varones a esta reivindicación de las mujeres. Quienes opinan sobre ello, cuenta Elvira Lindo, responsabilizan de ese hábito a la mala educación, pero no al machismo. Sin embargo, Elvira Lindo quiere ver más allá en el análisis de este comportamiento y concluye que esa mala educación es el resultado de unas enseñanzas en las que a los hombres se les ha dado por defecto un lugar mayor que a las mujeres: «No se trata de machismo sino de mala educación», claman. En efecto, de mala educación de quienes han sido educados desde niños para gozar de un espacio mayor que el de sus compañeras» (Lindo, 2017a).

Se activa, entonces, la victimización por parte de aquellos hombres a quienes se les llama la atención y dicen sentirse víctimas de un acoso. Como consecuencia de esa actitud victimista y ante el temor de perder su espacio, ponen en práctica, probablemente de manera inconsciente, el fenómeno del *manspreading*. Lo explica así Elvira Lindo:

A algunos hombres les molesta mucho que se les llame la atención y te hacen ver, sutil o directamente, que andas reclamando un sitio que no te mereces. [...] Me hace gracia como hay hombres que se presentan como víctimas de un acoso insoportable, y acaban reivindicando muy cómodamente un espacio grande entre sus piernas para que sus testículos no sufran y con ello la perpetuación de la especie. (Lindo, 2017a)

En su traducción al español se denominaría «hombre despatarrado» y, según los especialistas en el análisis del lenguaje no verbal como Susana Fuster, pone de manifiesto la tendencia masculina a adoptar posturas expansivas en los espacios públicos. Por ello, en lugares como Nueva York, Tokio o Madrid se han impulsado medidas para concienciar a la ciudadanía de que hay que respetar el espacio de todo el mundo. El porqué de esta costumbre, señala Susana Fuster, se debe tanto a causas biológicas, con el fin de evitar

el aplastamiento de sus genitales, como a causas etológicas, es decir, la necesidad de transmitir el poder del macho de la manada, pero lo que, en suma, transmiten es una tendencia a la dominación y al afán de conquista (Fuster, 2017).

Pero Elvira Lindo en esta columna resignifica el concepto del *manspreading*, y no solo lo aplica al afán de conquista del espacio público por parte de los varones, sino que cree que se extiende hasta el ámbito laboral y cultural: «no me refiero, es obvio, sólo al metro, sino a la conversación, a los espacios directivos o a estas tribunas que nos ceden los medios» (Lindo, 2017a).

Con ello, Elvira Lindo critica que en los medios de comunicación la presencia masculina sea potencialmente mayoritaria cuando se tratan asuntos de gran calado, mientras que a las mujeres se les suele dar un rol meramente decorativo. Esta tendencia de asignar los temas lúdicos a las mujeres es responsabilidad del sistema, pero también cree la escritora que se ha impregnado en la educación de las mujeres, quienes llegan incluso a desarrollar una timidez para adoptar un registro serio. Esto explicaría, según Lindo, la preponderancia de la presencia femenina en los textos de carácter humorístico en los medios de comunicación. Sin embargo, la escritora invita a todas aquellas mujeres que escriben humor en los periódicos a que se rebelen contra el encasillamiento si su dedicación a la escritura humorística no es por puro placer:

¿Es porque somos torpes, porque no tenemos criterio ni opinión? La respuesta es compleja: hay una cierta timidez en las mujeres jóvenes a aceptar un tono serio, a presentarse como una voz autorizada. Creo que esa es la razón por la que la escritura humorística acaba convirtiéndose en un escudo o en la trampa: escribir con humor es maravilloso cuando lo haces por puro goce, por decisión propia, pero hay que observar con cuidado si no es ese el lugar al que te relegan porque en el fondo no se fían de que tu análisis sea tan interesante como para que ocupes un lugar entre los doctos. ¡Qué puede haber más divino que una niña eterna entre los doctores! (Lindo, 2017a)

La relación entre la escritura del humor y las creadoras ha sido, no obstante, algo compleja. Apenas existen estudios especializados sobre esta relación a excepción de un artículo de Isabel Franc (2017a) en el volumen *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*, publicado por la editorial sevillana Benilde y un monográfico coordinado también por Franc titulado *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor* (2017b).

Desvela Isabel Franc que las mujeres han sido maestras en el humor desde tiempos inmemoriales. Pero la escasa presencia de ellas en el terreno del humor no se traduce en que no practiquen el género, sino en que están poco referenciadas por los especialistas en la materia (2017a, p. 10). De hecho, en antologías publicadas en España sobre la literatura humorística, como *Antología de la mejor literatura de humor de todos los tiempos* solo figura Silvina Ocampo, o en *La Mona Risa. Los mejores relatos de humor* podemos encontrar a Maruja Torres, Elvira Lindo y Miriam Alonso. Sin embargo, para Isabel Franc estas referencias son escasas, pues dichas antologías deberían contar con nombres como Sor Juana Inés de la Cruz, Rosvita de Grandersheim, Aphra Behm, Jane Austen o Nancy Mitford (Franc, 2017b, pp. 19-23).

Sobre esta ausencia repararon las feministas francesas de la diferencia en la década de los setenta. Estudiaron cómo la risa de la mujer podía ser un arma subversiva y proporcionaba un espacio de resistencia al sistema falocéntrico a través de la denominada sintaxis femenina. Por su parte, en el discurso feminista estadounidense, Judy Little publicó *Comedy and the Woman Writer* (1983) con la que abrió una vía de investigación sobre las relaciones entre el humor y la mujer. Algunos aspectos sobre los que ha reparado la crítica feminista han sido, por un lado, la defensa del sentido del humor de la mujer y

su capacidad para escribir textos cómicos y, por otro lado, la interpretación de la risa femenina como algo revolucionario e irreverente (Díaz Bild, 2000, p. 117).

Los estudios sobre los textos humorísticos se han centrado exclusivamente en autores varones, a cuyas obras se les dotó de significado universal. Asimismo, a la mujer se le desaconsejó que escribiese humor porque no estaba preparada para ello, pues ellas carecen de chispa o sentido del humor. Esta idea se sustenta sobre el hecho de que las mujeres no suelen reírse de las bromas que cuentan los hombres, pero esto ocurre porque ellas suelen ser el objeto de las burlas masculinas y, como diría Mary Crawford, la mujer se niega a reírse con los chistes que la denigran. Crawford quiere desentrañar el porqué de que se fuerce a representar a la mujer como un ser parco, sin humor. Para ello recurre a la teoría del discurso de Michael Mulkai, en la que se encuentra la distinción entre texto serio y humorístico. El primero de ellos es el que se suele practicar en la cotidianidad, en el que asumimos que hay una realidad que todos vemos y donde no hay cabida para la ambigüedad ni para la contradicción. Por ello, se destina este tipo de discurso al varón. En cambio, el discurso humorístico crea mundos donde hay más de un significado. Pese a ello, el humor ocupa un lugar subordinado en relación con otros géneros, pero en efecto no siempre es trivial y en muchas conversaciones profundas suele estar presente. Si el discurso serio era el apropiado para el hombre, se espera que la mujer se asocie al discurso humorístico, ya que es secundario por su trivialidad, su espontaneidad y su oralidad, así como por su estatus inferior –situación que se manifiesta en los medios de comunicación españoles que denuncia Elvira Lindo–. No obstante, se piensa que son las mujeres quienes no tienen creatividad para generar humor. Y es que si se silencia el humor de las mujeres se las estará manteniendo en una actitud sumisa y sin privilegios. Uno de los objetivos de la cultura patriarcal (Díaz Bild, 2000, pp. 118-122).

La crítica feminista ha dedicado especial atención a la forma en que muchos textos escritos por mujeres están repletos de cólera, rabia y humor, pues éste les permite rechazar lo que la sociedad determina para ellas y las lecciones que los hombres quieren enseñarles. De este modo, estos textos son subversivos desde el punto de vista ideológico y, por supuesto, desde el técnico, ya que transgreden las convenciones discursivas establecidas y adoptan un anarquismo textual muy sobresaliente. Pero, sobre todo, defiende la crítica feminista que la risa de las mujeres las une y las empodera para enfrentarse a un sistema opresor (Díaz Bild, 2000, pp. 123-126).

Ese encasillamiento al que se somete a la mujer en el género del humor, defiende Elvira Lindo, es resultado de una desconsideración de la periodista como analista cualificada o de una visión de su mirada sobre la realidad como si ésta no recogiese el carácter universal que los medios pretenden proyectar. Si, en efecto, el humor es un género inferior y destaca por su trivialidad, espontaneidad y oralidad, el discurso patriarcal lo destinaría a la producción de las mujeres, algo con lo que Elvira Lindo no está de acuerdo. Y no solo lo pone de manifiesto en esta columna, sino que en el «Autorretrato» que culmina su novela *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018) expone su opinión al respecto. Cuenta Elvira Lindo que cuando los lectores le recriminaban que su tono se había tornado más serio en sus artículos, contestaba diciendo que no era más serio, sino más libre porque elige la voz con la que quiere narrar determinados hechos y, así, usar el humor cuando lo considere necesario. Este sentimiento tiene su explicación en que se rebela contra el «papel tan adjudicado» de las mujeres como «la graciosa de guardia» en los medios de comunicación, pues ve en esa idea una gran «falta de consideración». Así que contra la idea de verse «encasillada» y contra que las mujeres sean «la guinda o la chispa de la actualidad» dejó los *Tintos de verano* (pág. 275).

En definitiva, Elvira Lindo cree que esta situación debería ser corregida por quienes tienen el poder en los medios de comunicación. Contempla la utilización de las cuotas como una posible solución, pero defiende que la verdadera cura se encuentra en un cambio de enfoque en la educación: «¿Qué falta haría [las cuotas] si fuéramos conscientes de que hay que compartir el espacio? ¿Qué necesidad habría si algunos hombres no tuvieran tan alta concepción de sí mismos?» (Lindo, 2017a).

Pero lo que más le asombra es que haya hombres que no sepan aceptar la reivindicación del espacio que llevan a cabo las mujeres: «Lo increíble es que haya varones que se sientan atacados como si vieran en peligro su lugar en el mundo y defienden el fuerte con semejante gasto de testosterona» (Lindo, 2017a). Una vez más volvemos a encontrarnos con una crítica a ese modelo de masculinidad tradicional, poco empática con las necesidades de sus compañeras. Pero, como ha ocurrido en otras columnas que hemos analizado, esa denuncia la pronuncia con optimismo al contraponer esas actitudes discriminatorias al otro modelo de hombre, el que es capaz de reeducarse, cuya existencia celebra Elvira Lindo sin pudores: «Lo maravilloso es que hay otros que escuchan, piensan y rectifican sin alterarse cuando con una sonrisa les sacas los colores y les dices: “¡eh, que yo también leo!”» (Lindo, 2017a).

6. La sana celebración de la belleza femenina

El 23 de junio de 2017, Elvira Lindo escribe para su sección *Don de gentes de El País* la columna «Defender la belleza» en la que elabora un discurso a favor del reconocimiento de la belleza femenina. La escritora es consciente de que este alegato puede ser polémico, pues lo escribe en un momento en que la sociedad está mucho más sensibilizada con el tratamiento denigrante hacia la mujer, a la que en multitud de ocasiones se la nombra como a un mero objeto y suele prevalecer una actitud machista mediante la cual la mujer es puro físico, emoción y sentimiento, en detrimento del reconocimiento de sus cualidades intelectuales, profesionales, artísticas, etc., que provoca, por ende, la expansión de las polaridades de género tan enrocadas en la ideología machista.

Para ello, Lindo expone en primer lugar un polémico caso de mediados de 2017 que tiene que ver con unas entrevistas que la actriz española Blanca Suárez concedió para diferentes medios. Sobre una de ellas, la escritora denuncia cómo el entrevistador, Pablo Motos, presentador del espacio de Antena 3, *El Hormiguero*, trataba a las invitadas, entre ellas Suárez, de manera superficial, ahondando en sus cualidades físicas y no en sus inquietudes profesionales, puesto que si ellas acudieron a su programa fue para promocionar la celebrada serie de Netflix que protagonizan, *Las chicas del cable*. En otra de las entrevistas, la actriz respondió a una pregunta que tenía que ver con su compromiso feminista, y Elvira Lindo critica cómo se han tergiversado las palabras de Suárez y, sobre todo, defiende que ésta pueda expresarse con sus propias palabras, algo que Lindo valora y practica. A continuación, realizará un discurso a favor de reseñar las cualidades físicas de las mujeres, en este caso del panorama cultural, siempre y cuando se parta de una admiración reconocida hacia su valía profesional.

Elvira Lindo comienza su artículo con estas palabras: «Joven, guapa, actriz. ¿Cómo no desconfiar de sus palabras? Es un clásico del género malediciente. La chica lo tiene todo» (Lindo, 2017). Esa mujer a la que se refiere Lindo, sin desvelar su nombre hasta el final del texto, es la actriz Blanca Suárez, que en 2017 se hallaba inmersa en la promoción de una serie que vería la luz ese mismo año en la plataforma audiovisual Netflix, *Las chicas*

del cable, que plantea el recorrido vital de cuatro mujeres en el Madrid de los años veinte, trabajadoras en una empresa de telefonía y luchadoras por la emancipación femenina. En este comienzo, Elvira Lindo expone su caso para evidenciar que sobre los hombros de la sociedad pesa un tópico misógino que discrimina a las mujeres hermosas. Lindo, de manera irónica, corrobora que esta actriz tiene todos los ingredientes necesarios para que sus palabras parezcan siempre vacías y así denunciar esa idea tan extendida de que de una mujer bella no se puede esperar un alto grado de inteligencia.

Continúa así Elvira Lindo: «Es culpable de prestarse a contestar gilipolleces [...] y de improvisar sobre la pregunta profundita que ahora cuadra hasta en los saraos más frívolos: ¿cómo anda en estos días tu nivel de feminismo? Y, ojo, que la muchacha ha de saber acertar todas las preguntas» (Lindo, 2017b). Cuando Elvira Lindo se refiere a «contestar gilipolleces» (Lindo, 2017b) está haciendo referencia al programa de *El Hormiguero* emitido el 24 de abril de 2017 en Antena 3, donde el presentador, Pablo Motos, entrevistaría a cuatro conocidas actrices: Blanca Suárez, Maggie Civantos, Nadia de Santiago y Ana Fernández, protagonistas de la serie de Netxif *Las chicas del cable*.

Motos basó su entrevista en preguntas y comentarios machistas, absolutamente fuera de lugar, que menospreciaban el trabajo de estas mujeres. Por citar algunas de sus intervenciones, Pablo Motos empezaba así la entrevista: «Enseguida hablamos de *Las chicas del cable*, pero tengo que comentar un tema porque si no reviento. Estábamos discutiendo en el pasillo una cosa y os la quiero preguntar, así de sopetón. Es una pregunta que todo el mundo se hace ahora mismo sobre las chicas, ¿vosotras sabéis bailar reguetón?» (Valdés, 2017). La incomodidad de las cuatro actrices era fácilmente palpable, pero Maggie Civantos salió del paso con esta respuesta: «Eso no es una cuestión de género, los hombres también pueden aprender» (Valdés, 2017). Cuando, por fin, la entrevista pareció discurrir por el sendero que debía para promocionar la serie y Blanca Suárez explicaba que este proyecto tenía una importancia radical en el panorama audiovisual en España, Pablo Motos la interrumpió saliéndose de la línea discursiva y le comentaba: «¿Cuántos pendientes calculas que te caben en la oreja? [...] Tienes una oreja muy bonita, te lo tengo que decir» (Valdés, 2017).

Cualquier esperanza depositada en que la entrevista se ciñese a la célebre serie de Netflix acabó perdiéndose cuando Pablo Motos llegó a preguntarles si era cierto que las chicas no podían ser amigas porque, por encima de la amistad, estaba la envidia hacia la belleza femenina. Civantos fue rotunda asegurando que eso era un cliché y una mentira infundada. El presentador siguió insistiendo en la veracidad de este tópico e instó a Blanca Suárez a que se imaginase que debía compartir escena con una mujer hermosa y que explicase cuál sería su reacción, a lo que Suárez respondió de manera desenfadada de la siguiente forma: «Yo lo que pienso es ‘qué guapa, la jodía’» (Valdés, 2017).

Al finalizar esta entrevista, en las redes sociales se armó un revuelo en el que Pablo Motos recibía adjetivos relacionados con su machismo, su misoginia y su inaptitud para proporcionar al espectador un espacio en el que el entretenimiento no tenga que incurrir en el absurdo.

Elvira Lindo comenta esta bochornosa entrevista, pero además cita otra escena en la que Blanca Suárez fue el objetivo de todas aquellas lenguas ávidas de emitir su crítica más destructiva. En junio del mismo año se celebraba una gala organizada por la revista femenina *Yo Dona* en la que Suárez recibía un premio por su implicación en distintas causas sociales. Europa Press formuló a la actriz una pregunta sobre si se consideraba feminista o si creía que el feminismo era una moda, a lo que Blanca Suárez respondió: «Estoy absolutamente de acuerdo en que es una moda, ahora mismo hacemos camisetas.

Creo que esto es algo que está muy bien que cobre fuerza porque nunca está de más en temas que no terminan de resolverse del todo. Se ha avanzado mucho, prefiero ver esa parte pero creo que esto viene de hace años. Por muy de moda que esté ahora, lleva muchos años» (Nieto, 2017).

Entonces, Elvira Lindo da en la clave del revuelo que generó este asunto: «Y por un lado o por otro la van a pillar, porque en el inconsciente de unos y otras está el considerar que de una cara tan bonita no puede salir nada bueno» (Lindo, 2017b). Será, a partir de este momento, cuando Elvira Lindo explique cómo se manifiesta en la actualidad ese prejuicio hacia las mujeres bellas que está tan enraizado en la cultura popular; pues en el inconsciente colectivo, sobre todo del género masculino, el talento de una mujer, sea cual sea el campo en el que lo desarrolle, está íntimamente reñido con el cuidado de su imagen.

El diagnóstico que emite Elvira Lindo es contundente: «[...] hay un prejuicio contra la belleza» (Lindo, 2017b). Pero no solo existe ese prejuicio en la mente de los varones y de las mujeres, sino que además se manifiesta en el comportamiento de algunas de ellas, que intentan reprimir sus cualidades físicas para ser tomadas en serio, como es el caso de la escritora Siri Hustvedt, a la que Lindo cita. La periodista Isabel Navarro, de la revista *Mujer Hoy*, recupera una entrevista que le hicieron a la escritora en 2017 cuando fue cabeza de cartel en el festival literario Gutum Zuria de Bilbao, en la cual Hustvedt confesaba que para ella «tener una cara más vieja ha sido una ventaja. De hecho, ahora me siento más respetada que antes [porque] a veces a la mujer le conviene hacerse mayor porque su rostro envejecido ya no encierra la amenaza del deseo erótico y gana en credibilidad» (Navarro, 2019).

Como podemos ver, este comportamiento hacia las mujeres bellas no entiende de fronteras. Se percibe en el ambiente español, europeo y norteamericano. En definitiva, en todos aquellos lugares donde el machismo está tan íntimamente ligado al sistema capitalista. Unos territorios caracterizados históricamente por la prevalencia del hombre y el menosprecio hacia las mujeres, pues son ellas quienes reciben los efectos más agresivos de la discriminación, desde la condescendencia en el trato cotidiano hasta la violencia. Si Naomi Wolf decía en *El mito de la belleza* (1991, p. 14) que «estamos en medio de una violenta reacción contra el feminismo, que utiliza imágenes de belleza femenina como arma política para frenar el progreso de la mujer» se estaba refiriendo a que vivimos en un sistema que fomenta una competitividad entre mujeres basada en alcanzar el ideal de belleza femenina tan próximo al éxito personal y profesional. Unas circunstancias que entorpecerían la puesta en práctica de la sororidad, probablemente el arma más eficaz para la lucha contra la discriminación machista. Así, en efecto, la conquista de unos derechos igualitarios encontraría unos obstáculos difíciles de sortear. Pero, quizá, debería haber añadido que, una vez alcanzada esa cúspide de belleza, sus palabras no tendrían el efecto deseado porque carecerían de credibilidad al proceder de una mujer hermosa. Por ello, mujeres como Siri Hustvedt, reconocidas en el panorama internacional tanto por su trayectoria literaria como por su implicación con la causa feminista, son conscientes de que, desafortunadamente, para hacerse un hueco respetable debían esconder sus cualidades. Un hecho que Elvira Lindo define con tristeza: «Triste desear que los años borren lo que la juventud no podía ocultar» (Lindo, 2017b).

Ante esta tendencia y el clamor de la sociedad, los medios de comunicación optaron por restringir toda referencia al físico de las mujeres. Elvira Lindo tiene, por su parte, una opinión particular: «Últimamente, he leído aquí y allá artículos que censuraban cualquier referencia física que se hiciera de una entrevistada, confundiendo el rijosismo, que lo ha habido y lo hay con frecuencia, con una saludable transmisión de lo que los ojos

ven» (Lindo, 2017b). Es preocupante para Lindo que se haya incurrido en una confusión entre una excitación sexual ante la presencia de una mujer con el hecho de celebrar de manera saludable la belleza. De este modo, cuando se habla de reconocidas mujeres del mundo de la cultura, Elvira Lindo cree que, si se empieza por reconocer su incuestionable valía profesional, no habría problema en reseñar sus cualidades físicas: «El valor artístico de todas ellas es incuestionable, por tanto, ¿qué problema hay en rendirse a su belleza?» (Lindo, 2017b). La escritora se niega en rotundo a desterrar en un cajón olvidado aquellas cualidades que han definido físicamente a célebres escritoras como Clarice Lispector, Alice Munro o Joan Didion:

¿Hay que ocultar lo que todos vemos en una foto de Clarice Lispector; hay que censurar que Alice Munro, según sus propias palabras, ha sido una mujer que deseó furiosamente ser atractiva; cómo ignorar que Joan Didion es un icono de elegancia incluso en su vejez? (Lindo, 2017b)

Elvira Lindo se detiene en una importante figura del mundo del cine del siglo XX, la actriz Marilyn Monroe. Fue una mujer hermosa y célebre, cuya trágica muerte creó un mito en torno a ella. Mantuvo una relación sentimental durante tres años con el dramaturgo Arthur Miller, entre 1957 y 1960. Pero, en 1964, cuando Miller publicó *Después de la caída* y Monroe ya había muerto, trató de abordar en clave psicoanalítica su difícil relación matrimonial con la actriz a la que dotó de unas cualidades intelectuales muy inferiores a las suyas. Precisamente por esas referencias a Marilyn, los críticos recibieron muy duramente la obra y acusaron a Miller de «querer ajustar cuentas con la actriz y aprovecharse de su trágica muerte» (Ordóñez, 2015). Como vemos, incluso en las más altas esferas de la cultura, este prejuicio hacia la belleza femenina tiene un peso notable. Y Elvira Lindo es dura contra ese intento de deslegitimar la imagen de la actriz estadounidense: «¿tengo que pensar necesariamente que Arthur Miller era el listo y la chica rubia la tonta? Porque por más empeño que puso el autor de *Después de la caída* en destacar su superioridad intelectual nadie se tragó ese juicio póstumo y cruel a quien no merecía sino piedad» (Lindo, 2017b).

Con todo, Elvira Lindo sabe que este alegato puede tener sus detractores, por ello se detiene varias veces en aclarar que «una mujer no debe ser juzgada por su físico, por supuesto», pero también es clara al definir su postura ante la restricción de cualquier cualidad física y considera que no «es lógico censurar que se celebre lo bello» tanto en las mujeres como en los hombres: «igual que ocurre si se trata de un hombre» (Lindo, 2017b). Y, contra todo pronóstico, habla del indudable atractivo de Paul Newman sin atisbo de censura: «una foto de Paul Newman [...] es sin duda una imagen excitante, deseable, que provoca esa alegría que solo los sentidos conceden» (Lindo, 2017b).

Estas referencias a las cualidades físicas de personajes célebres, en este caso las de Newman, no son una novedad en la escritura periodística de Elvira Lindo. Rescata entonces algunos ejemplos de sus crónicas sobre mujeres del mundo de la cultura, como Lauren Bacall, de quien destaca sus «ojos felinos e irónicos»; Josefina Aldecoa, que impresionaba por su «elegancia burguesa»; la escritora Idea Vilariño que a través de los ojos de Lindo tenía una «furiosa mirada sexual» o Dolly Onetti y su «adolescencia eterna» (Lindo, 2017b). En efecto, en su entrevista a Lauren Bacall para *El País Semanal*, titulada «El mito eterno», del 20 de noviembre de 2005, Elvira Lindo fue recibida en la casa de la actriz, ubicada en el mítico edificio neoyorquino Dakota, frente al Central Park, y supo conjugar el reconocimiento de su indudable talento como actriz con unas bellas referencias a su imagen. Cuando Bacall aparece ante la escritora, Lindo la describe así: «Hace la entrada de las grandes estrellas. Alta a pesar de sus 81 años, de espalda ancha y recta; esa elegancia

innata que lo supera todo, hasta ese atuendo casero con el que me recibe: pantalones cómodos, camiseta, sandalias deportivas» (Lindo, 2005). Y tras adentrarse en sus experiencias personales, Elvira Lido hace referencia a su mirada que cautivó a Hollywood y al resto del mundo: «Lauren Bacall, la joven que se enamoraba rápido, casi antes de que se enamoraran de ella, que se entregaba apasionadamente, conserva intacto ese brillo particular de la ironía que la hizo tan atractiva en el cine» (Lindo, 2005). En suma, en sus textos, Elvira Lindo no reprimió los halagos hacia la belleza de estas mujeres porque ella partía de una admiración profesional reconocida.

Para finalizar, Elvira Lindo advierte que ese prejuicio contra la belleza de las mujeres se enlaza con el estereotipo machista de la envidia femenina y la competitividad entre las mujeres motivada por la belleza de la otra. Volvemos, una vez más, a Naomi Wolf y su mito de la belleza. Ese mito o ficción social que impone a las mujeres imágenes de belleza inalcanzables comprende una serie de cualidades que varían en función de los diferentes periodos históricos en los que se manifiesta. A través de ese mito se señalan como bellas a las mujeres que se ajustan a unos símbolos creados por una realidad determinada. Y en el mito tiene cabida también el cliché de la competencia femenina para crear división entre las mujeres y así frenar el progreso del feminismo (Wolf, 1991, p. 17).

Elvira Lindo detesta ese cliché y defiende que, realmente, las posibles incomodidades que pueden generarse ante la presencia de una mujer hermosa no son motivadas por la envidia entre ellas, sino por una actitud empalagosa de algunos varones incapaces de controlar sus instintos: «son ellos los que a menudo provocan tensión al babear ante una chica deseable» (Lindo, 2017b).

Y no solo critica ese mito infundado, sino que trata de demostrarlo contando cómo compartió mesa con la actriz Blanca Suárez. En compañía de Suárez no solo pudo admirar de manera saludable su belleza, sino que también reconoció su talento e inteligencia. En definitiva, una defensa ante las críticas emitidas hacia la conocida actriz basadas en el prejuicio machista de la belleza femenina y, de paso, responde a la pregunta que Motos le formuló en *El Hormiguero* sobre si era imposible que dos mujeres hermosas compartiesen escena sin que se activara la envidia entre ellas: «Yo he estado sentada una noche al lado de Blanca Suárez y, qué quieren que les diga, es guapa, joven, es actriz. No es tonta. Y yo tengo tantos recursos como para admirar esos dones sin rastro de reserva. Ah, y es libre de expresarse en sus propios términos» (Lindo, 2017b).

En definitiva, Elvira Lindo reconoce que no hay que tratar a una mujer tan solo por lo que los ojos pueden percibir. La admiración y el reconocimiento de sus cualidades humanas, profesionales e intelectuales debe anteponerse a cualquier referencia física, pero si se parte de esta premisa, cualquier descripción física siempre será amable. Lindo admira la belleza de mujeres sin atisbo de envidia, de hombres sin rastro de cosificación, de las palabras o de la naturaleza. Por eso no podíamos cerrar este análisis sin esta cita del mismo artículo, ante cuya belleza el lector debería rendirse: «El mundo está lleno de una belleza que constituye un valor en sí misma, como un buen perfume, como una flor, como una estampa de la naturaleza de la que disfrutamos sin apenas proceso mental, como si hubiéramos nacido dotados para apreciarla» (Lindo, 2017b).

El movimiento feminista

1. La incorporación de la cuestión feminista a la agenda política

Tres días antes de la celebración del Día Internacional de la Mujer en 2008, Elvira Lindo publica la columna «8 de marzo» en la sección *Últimas* de *El País*. En este texto reivindica una incorporación veraz de la cuestión feminista en la agenda política, ya que ese año dicha efeméride coincidió con la jornada de reflexión de cara a las elecciones generales de 2008, que tuvo lugar el domingo 9 de marzo. Con todo, el análisis podríamos dividirlo en torno a dos secciones. Una primera parte hablaría de ese reclamo para que la jornada de reflexión se redirija hacia la clase política en lugar de hacia la ciudadanía con la particularidad de que la meditación tenga que ver con la situación de las mujeres en España ante el alarmante aumento de violencia machista, un asunto que entronca con la segunda parte de nuestro análisis, en la que detallaremos cuáles son los motivos que la periodista ofrece para justificar que, en efecto, dicha perspectiva de género en el nuevo quehacer político es una medida que debería adoptarse sin atisbo de vacilación.

Las concentraciones feministas del 8 de marzo de 2008 tuvieron, a nivel global, como principales reclamos la erradicación de la violencia machista y la denuncia por la ausencia de mujeres en los cargos de responsabilidad. El clamor feminista tuvo como precedente inmediato, durante el mes de febrero, el descubrimiento de una fosa clandestina con los restos mortales de diez mujeres que fueron acribilladas en el norte de Baquba. En Europa, los temas centrales tuvieron que ver con la violencia de género, el derecho al aborto y la igualdad de oportunidades laborales. Concretamente, en España, unas trescientas personas, en su mayoría mujeres, se concentraron en la plaza de Jacinto Benavente pese a la prohibición dictada por la Delegación del Gobierno de celebrar cualquier acto social el día 8 de marzo, ya que aunque fuera el Día Internacional de la Mujer, también coincidía con la jornada de reflexión de las elecciones generales de dicho año. No obstante, el feminismo salió a la calle y reclamó un aborto libre –la legislación restrictiva de 1985 seguía en vigor– y el fin de la violencia machista (S.f., 2008b).

Elvira Lindo da cuenta de esta coincidencia que ella define como una «fecha simbólica» (Lindo, 2008) y con su mensaje pretende redirigir la responsabilidad de reflexionar en lugar de hacia la ciudadanía hacia la clase política para que tomen conciencia de que en sus agendas deben incluir los derechos de las mujeres desde una perspectiva de género, situándolos en un lugar principal de las reformas que prometen llevar a cabo y así sacarlos del ostracismo: «Este sábado nuestras meditaciones bien podrían ir destinadas a ese otro asunto, el de la mujer» (Lindo, 2008).

Esto es para Lindo una necesidad de primer orden, ya que cuando el «tema de la mujer» aparece en las campañas políticas suele ser de pasada y casi siempre esa aparición está marcada por algún caso reciente de violencia machista. Lo explica así: «La realidad

palpita tozuda en la calle mientras políticos y periodistas nos enfrascamos en debates sobre victorias y derrotas» (Lindo, 2008). Así, pues, dota de importancia radical a este tema por encima de los sondeos de los resultados de las elecciones, un tema que copa todos los titulares al margen de las realidades que necesitan un abordaje más urgente.

El debate sobre la erradicación del machismo es para Elvira Lindo un asunto de primer orden. Sobre todo a la luz de las cifras tan dramáticas y escalofriantes del llamado «día negro» (Lindo, 2008). Esa fecha corresponde al 26 de febrero del mismo año. El día en que fueron cuatro las mujeres asesinadas por violencia machista. Hasta la fecha, ha sido la cifra más elevada de asesinatos de mujeres a manos de sus parejas o exparejas en un día. Laura, madrileña de 22 años, y María, gaditana de 49 años, fueron apuñaladas. Virma, valenciana de 45 años, y María José, vallisoletana de 55 años, fueron asesinadas por arma de fuego. En febrero ya fueron diecisiete las víctimas, una cifra que ascendió hasta un total de 76. El año 2008 recogió, hasta el 2019, la cifra más alta de crímenes contra las mujeres desde que en 2003 se empezó a contabilizar (S.f., 2008a). No obstante, Elvira Lindo se niega a que en España, pese a los avances cosechados desde la Transición en materia de igualdad, se siga permitiendo que esas raíces machistas que caracterizaron los periodos más inmediatos de la historia sigan vigentes: «España se ha modernizado en estos 30 años tan rápidamente que pocos estamos dispuestos a admitir que las formas de vida y de expresión siguen emparentadas con aquel país de profundas raíces machistas» (Lindo, 2008).

Pero la escritora pretende ahondar en las razones por las que llevar a cabo este debate en España resulta tan polémico. Quizá, según Elvira Lindo, es tan difícil de abordar porque las mujeres no cuentan con el apoyo de la mayoría de los varones, lo cual se evidencia en la evidente demostración de desacuerdo en torno al término *machismo*: «La misma palabra machismo es un término que molesta, sobre todo a los hombres» (Lindo, 2008). No obstante, Elvira Lindo se muestra optimista y celebra que la sociedad haya tomado conciencia respecto al tema y que, por ejemplo, ahora la actitud paternalista que infantilizaba a las mujeres es, realmente, una falta de respeto y una desconsideración hacia sus capacidades: «aquella caballerosidad paternalista que convertía a la mujer en inútil, se ha tornado en grosería» (Lindo, 2008).

Esa toma de conciencia por parte de la gente hace que algunos varones reacciones a estos cambios de manera violenta. Vejan a las mujeres como si así estuvieran luchando contra los límites que impone la corrección política, pero la sociedad ya no tolera humillaciones que ninguneen a las mujeres y las haga retroceder al pasado. Elvira Lindo, en concreto, no lo permite y utiliza su tribuna en la prensa para denunciar a un famoso tertuliano de televisión que adoptando el papel de adalid contra la corrección política humilla al sexo contrario de manera pública y sin represalias por parte de la productora televisiva: «la única razón real de que en una tele, por ejemplo, un tertuliano pueda decir “cuando estoy salido sería capaz de tirarme a una jorobada”, es que venimos de un pasado en que la mujer no era nadie» (Lindo, 2008).

2. La lucha por la igualdad, un camino a recorrer entre hombres y mujeres

El 13 de diciembre de 2009, Elvira Lindo escribe para su tribuna *Don de gentes* la columna dominical «Hombres y mujeres» cuyo tema principal es el rechazo a la segregación entre sexos en el camino hacia la conquista de la igualdad. El estudio de la columna podemos llevarlo a cabo en cuatro partes que guardan entre sí una relación estrecha. La

primera de ellas será la que nos ayude a entender qué fue lo que motivó a Elvira Lindo para escribir este texto. En la segunda analizaremos el relato personal de la escritura en el que expone cómo su compromiso feminista viene gestándose desde que era niña, ya que en la tercera parte ahondará en una crítica hacia la segregación de los sexos llevado a cabo tanto por la cultura patriarcal como por el propio movimiento feminista en los últimos años, pues Elvira Lindo está convencida de que las normas de género afectan tanto a hombres como a mujeres y por eso la lucha contra el machismo debería ser entre ellas y ellos, como sostendrá en la cuarta y última parte que estudiaremos.

El motivo por el que escribe esta columna lo expone con absoluta claridad: «A mí no me suelen satisfacer las campañas sobre asuntos sociales» (Lindo, 2009). En este caso se refiere al descontento que le produjo la campaña contra la violencia de género de 2009 cuyo eslogan rezaba la frase «ninguna mujer será menos que yo». Su insatisfacción está producida, en primer lugar, por los personajes que protagonizan estas campañas. Generalmente celebridades mediáticas que ofrecen su marca para todo tipo de campañas, algo que Elvira Lindo considera que podría ser reemplazado por otras personas pertenecientes al mundo de la cultura, cuyo discurso emanara no solo más originalidad sino mayor credibilidad y persuasión: «No sé cómo a nadie se le ocurre algo más sólido: un filósofo, una abogada, una escritora, un científico, personas que aporten un grado de excelencia a su mensaje, que no repitan lemas, que tengan autoridad para inventar su frase» (Lindo, 2009). Pero, sobre todo, lo que más hastió le produce son, precisamente, los lemas. Elvira Lindo cree que los eslóganes no son sutiles, ni concretos, que incurren en generalizaciones y demuestran ser incapaces de distinguir entre dos realidades que, como sostiene la escritora, se dan la mano pero no son iguales: «Una cosa es la violencia física y psíquica, algo tan real como el estrés postraumático, y otra las relaciones de poder que se establecen entre las parejas y que responden al ámbito soberano de la vida privada» (Lindo, 2009).

Quizá para adelantarse a una avalancha de críticas que ese juicio podría suscitar, Elvira Lindo articula una declaración de su compromiso feminista. Empieza haciendo alusión a una célebre sentencia que Jo, el personaje principal de *Mujercitas* de Louisa May Alcott, convirtió en un emblema, un signo de identidad de su historia: «Algunas veces, cuando era niña, desee ser un chico» (Lindo, 2009). Es probable que esta asociación no fuera intencionada por parte de Elvira Lindo, pero lo que está claro es que *Mujercitas* influyó en ella desde que la leyó siendo una niña, tal y como lo ha declarado en entrevistas así como en uno de los capítulos de *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018) que dedica a la escritora americana.

Probablemente fuera esta lectura la que despertase en la escritora una sensibilidad especial hacia la situación de las mujeres e iría tomando cuerpo en base a su propia experiencia y a su profesión que tanto contacto exige con la realidad circundante. Pero ese deseo de ser un chico, dice Elvira Lindo, «no estaba provocado por el viejo complejo freudiano de la falta de pene» (Lindo, 2009). Esta referencia nos conduce indiscutiblemente a la teórica feminista radical Kate Millet, que en la segunda parte de *Política sexual* (1970) dedica un capítulo a desmontar las teorías freudianas sobre la psicología femenina. La teórica americana critica de Freud que tras haber atendido a diversas pacientes por trastornos psicológicos, éste determinara que sus síntomas no eran consecuencia de las limitaciones sociales que se les imponían a las mujeres, sino que respondían a una tendencia universal que denominó *la envidia del pene*, cuyo origen remonta a la infancia de la mujer. Freud basó en ella los pilares de la psicología femenina y la caracterizó como un temperamento propenso a la pasividad, el masoquismo y el narcisismo. Ser mujer equivalía, por tanto, a no tener pene; es decir, ser mujer era no ser varón. Así, el descubrimiento de su

sexo supone para la niña una experiencia traumática que justificará su posterior carácter y le acompañará toda la vida con la convicción de que ser mujer equivale a estar castrada. Según Freud, la envidia del pene no podía superarse, pero sí reprimirse. Las mujeres deberían, por tanto, aceptar su destino y limitarse a desempeñar la función maternal, reconociendo asimismo que es una función inferior. También esta envidia del pene fundamentaría dos rasgos más de la psicología femenina: la modestia y los celos. La primera de ella explicaría la vergüenza que siente la mujer de sus propios genitales. La crítica principal de Millet a Freud se sustenta en que el psicoanalista desarrolló esta teoría en pleno apogeo de la revolución sexual, un momento inestable al que contribuyó con su teoría permitiendo al poder masculino tomar de nuevo la ofensiva contra las mujeres, encubriendo la evidente misoginia con una aparente moda caballerosa, una empatía impuesta hacia la mujer mutilada (Millet, 1970, pp. 321-322 y 332-337).

Como veremos a lo largo de este epígrafe, no podemos ubicar la postura de Elvira Lindo en torno al feminismo en un compartimento estanco. Su forma de entenderlo y practicarlo discurre por las diferentes teorías que se han elaborado a lo largo de la historia de la epistemología feminista. En este caso, la referencia al feminismo radical responde a una de tantas teorías, en ocasiones contradictorias, que la escritora defiende, lo cual nos ayuda a comprender que en ocasiones no oculte aquello con lo que está en desacuerdo.

Con todo, ese deseo venía dado de la necesidad de ser tratada en igualdad, ya que anhelaba «la libertad que les era concedida, las normas menos rígidas que establecían para ellos, el que se vieran libres de obligaciones domésticas y la condescendencia con que las madres contemplaban sus defectos» (Lindo, 2009). Con el tiempo cuenta que descubrió que realmente no era necesario ser un chico para que la trataran como era debido, con los mismos derechos y el mismo refuerzo de autoestima que recibían los niños. Por eso reivindica haber tenido un compromiso feminista desde que era pequeña, el cual sigue manteniendo y empleando como defensa ante los ataques machistas que ha recibido:

[...] yo, desde chica (y no hago épica del pasado), desarrollé un sentido implacable de la igualdad y de la justicia: no tenía ninguna tolerancia a ser ninguneada. Así sigo: no quiero ser tratada ni con ese paternalismo que infantiliza a las mujeres hasta que se caen de viejas ni con ese plus de desprecio que suelen contener las críticas que soportamos en ocasiones las mujeres públicas. (Lindo, 2009)

No obstante, Elvira Lindo no limita su mirada crítica hacia las normas y roles de género como algo único y exclusivo de las niñas, sino que defiende que esas presiones establecidas hacia ellas para encaminar su comportamiento también eran perceptibles en el caso de algunos niños que se sentían incómodos teniendo que cumplir con unas expectativas de masculinidad impuesta social y culturalmente. Lo relata así:

De la misma forma que yo me sentía incómoda en mi papel de niña de aquella España rancia, había niños a los que el exceso de hombría que se les exigía también les venía grande. Ese tipo de hombre se ha adaptado con mucha más alegría a este tiempo presente; es un tipo de hombre que escucha a las mujeres y detesta las típicas complicidades entre *machirulos*. (Lindo, 2009)

En efecto, el fenómeno al que Elvira Lindo hace referencia es demostrable. A finales de los años sesenta, la sociedad española no solo pedía un cambio político, sino también a nivel identitario. En el caso de la masculinidad se experimentó una fisura que ya se había empezado a originar durante la década anterior, y el modelo nacional-católico del hombre español empezó a resquebrajarse hasta que la ruptura sería progresivamente más notable a partir de la Transición y la Democracia e irían surgiendo modelos alternativos

(García García, 2009, pp. 266-267). Ese cambio mostraba sinergias con el espíritu de la época de transición, libertad y modernidad y el deseo por la conquista de una igualdad entre los géneros. Los hombres, sobre todo los de ideología progresista, vivieron durante esos años una suerte de presión para asumir un compromiso con la igualdad afín al discurso feminista (García García, 2009, pp. 270 y 295).

Asimismo, considera Elvira Lindo que esas personas que rechazaron las imposiciones de género hacia niños y niñas, y la segregación que se establecía entre sexos según sus supuestas capacidades, en la actualidad detestan que esa segregación se haya producido para justificar sus luchas: «Detesto de tal manera la segregación que me gustaría que hombres y mujeres pudiéramos hablar de estos asuntos sin colocarnos de inmediato en la vanguardia de nuestro grupo» (Lindo, 2009).

A propósito de ello, Elvira Lindo reseña un polémico artículo del periodista Enrique Lynch en el que define el feminismo como una condición femenina con anhelo de revancha que pretende hacer estallar la guerra entre sexos. Considera el periodista que el feminismo está «mal encarado» y critica al gobierno socialista de Zapatero, que entonces creó el Ministerio de Igualdad, por incurrir en discursos y feministas y crear campañas aberrantes contra la violencia machista, las cuales asegura han incrementado notablemente la tasa de violencia contra las mujeres (Lynch, 2009). Dicho artículo, cuenta Elvira Lindo, fue muy criticado por varios puntos insostenibles que ya criticaron algunas lectoras, como es el caso de relacionar las campañas contra la violencia de género con el alarmante ascenso de casos de homicidios contra mujeres. Milagros Pérez Oliva, en *El País*, escribió el artículo «¿Quién teme al feminismo?» en el que analiza la respuesta que ha generado el artículo por parte de las lectoras, representantes de asociaciones, etc., exigiendo al diario una rectificación porque dicho texto de Lynch constituye un alegato que justifica la violencia de género y culpabiliza a las mujeres de ser víctimas de este tipo de violencia (Pérez Oliva, 2009).

Sin embargo, Elvira Lindo se sorprende de que se haya pasado por alto una tesis que Lynch muestran con absoluta naturalidad, la de un mundo segregado, dividido en dos bandos en los que unos se criminalizan a los otros:

Pero había algo que no se ha destacado en la pieza de Lynch que curiosamente se repetía en algunas cartas de indignación de las lectoras: la aceptación de un mundo dividido en dos. Aquí estamos las mujeres y allí ellos. Nosotras somos las justas y ellos los verdugos, y a la inversa, ellas militan en el revanchismo feminista y nosotros somos las víctimas de esta nueva ola amenazante. (Lindo, 2009)

En definitiva, Elvira Lindo se niega a aceptar esa forma de concebir el mundo y por eso reivindica el feminismo como una lucha que ha de emprenderse entre hombres y mujeres: «Yo quiero creer que los hombres, los mejores, aquellos que no se sentían a gusto con ese papel de hombrecitos de la casa que solían concederles las madres, disfrutaban a diario de que las mujeres caminemos a su lado» (Lindo, 2009). Así, Lindo los incluye y aboga por un trabajo en equipo en el que los hombres empáticos y justos encuentren su lugar. Porque, defiende, siempre hubo esa clase de hombres, y lo ejemplifica trayendo a colación al cuentista ruso Chéjov, que ha sido considerado por la crítica como un escritor misógino. Rosamund Bartlett en *Chéjov: escenas de una vida* (2007) no se detiene en profundidad en este aspecto, pero puntualiza que la misoginia fue una postura del escritor para expresar las distancias que guardaba con las mujeres, pues creía que la sexualidad femenina podría amenazar su creatividad, y de manera evidente esa misoginia estaría presente en su obra. Sin embargo, muy diferente es que realmente sostuviera y aplicase para sí el código ético que creó (Bartlett, 2007, p. 94). Elvira Lindo no parece estar muy de

acuerdo con ello y dice: «Mi querido Chéjov, acusado, por cierto, injustamente de misoginia (¡lo ciegos que pueden ser los críticos!) (Lindo, 2009). Y para demostrar que Chéjov no era como lo pintaron y, sobre todo, para evidenciar que siempre ha habido hombres que han visto a las mujeres como sus semejantes recupera un fragmento de una carta que el escritor le envió a su hermano, en la que hablaba de manera muy crítica de los papeles asignados por la cultura a hombres y mujeres en el siglo XIX, unas imposiciones que sumían a las mujeres en la desigualdad y la discriminación, como él pudo comprobar en la historia vital de su propia madre:

Recuerda: fue el despotismo y la mentira lo que arruinó la juventud de nuestra madre. El despotismo mutiló de tal manera nuestra niñez que es enfermizo y aterrador pensar en eso. Recuerda el horror y el disgusto que nosotros sentíamos aquellas veces que padre montaba un follón en la cena porque la sopa tenía demasiada sal y le gritaba a madre que era idiota. No hay manera de que padre pueda perdonarse a sí mismo ahora por todo aquello. (Lindo, 2009)

Y Elvira Lindo concluye así: «Lo escribió hace más de un siglo: ya existían entonces hombres que estaban a nuestro lado» (Lindo, 2009).

3. Las asignaturas pendientes en el activismo feminista español

Esta vez para la sección *Opinión* de *El País*, Elvira Lindo comienza la columna «Quiero», del 7 de marzo de 2012, aludiendo a la legitimidad de su criterio, fruto de su trayectoria profesional, gracias a la cual ha ido descubriendo qué es lo que necesita de un cambio para que la situación de las mujeres españolas mejore. Además, sus comienzos profesionales en la radio le enseñaron a expresar toda la información necesaria en el menor número de palabras posible. Por ello dice: «Con 31 años de experiencia laboral a mis espaldas, creo que voy aprendiendo a sintetizar lo que quiero» (Lindo, 2012).

Con todo, el análisis de este breve texto podremos dividirlo en dos partes. En primer lugar, Elvira Lindo elaborará un catálogo de tareas pendientes por parte del feminismo español y la clase política, un total de cinco aspectos sobre los que nos detendremos detalladamente. Y, en segundo lugar, la escritora se centra en un asunto que, a su parecer, no precisa un cambio tan urgente: la cuestión del sexismo lingüístico.

Elvira Lindo elabora un catálogo de cinco tareas de suma importancia que tanto el feminismo español, como la clase política y otras instituciones que ostentan un determinado poder deberían incluirlas entre sus asignaturas pendientes.

En primer lugar, Elvira Lindo señala que debería erradicarse «la chulería y el desprecio hacia la condición femenina», pues «aún tiene un sorprendente hueco celebradísimo en el columnismo español» (Lindo, 2012). Al igual que en la columna «Quiero» decía que España arrastra un pasado de raíces machistas, ese machismo aún sigue teniendo cabida en la cultura, como es el caso del periodismo de opinión. Podríamos empezar un breve repaso por la historia, aún sin explorar, de la misoginia en el columnismo español desde la Transición. La primera personalidad que rescataríamos sería Francisco Umbral. Sin pudores, el escritor se reconocía sexista, como ya hizo en su columna «La musa de las reformas», publicada en este mismo diario el 30 de enero de 1977. Como sostiene Álvaro de Diego (2007, pp. 227-228), el sexismo y la misoginia de Umbral son fruto de su obsesión por el género femenino, la cual demuestra haciendo alarde de una vanidad masculina desbordante. Además, añade Álvaro de Diego:

[...] el sexismo de las columnas de Umbral debe enclavarse en su deseo de frivolar la crónica social y política, lo que él estima como una renovación del género. Afecta éste al lenguaje utilizado pero tiene su raíz primera en una actitud muy personal previa y confesa. Su prepotencia masculina apenas enmascara una impar vanidad. Su machismo recalci-trante y autocomplaciente se revela en vocablos habituales como “mujerío”, “*jais*”, “hembras”, etc. El columnista se refiere habitualmente a “las mujeres” sin que exista un corre-lato con “los hombres”. (Diego, 2007, p. 236)

O si nos acercamos más al tiempo presente podríamos leer algunas columnas de Javier Marías, como «A quien tan bien había amado», en la que se adentra sin mucho tacto en un intento por comprender por qué algunas mujeres maltratadas siguen con sus maltratadores hasta que llega a la conclusión de que éstas poseen una esperanza en el cambio, algo que el escritor cree que un instinto irracional propio de la naturaleza feme-nina (Jiménez Correa, 2017, p. 300).

En segundo lugar, Elvira Lindo suma a esta lista de necesidades de primer orden la eliminación de la brecha salarial y el techo de cristal: «Me gustaría que los sueldos de las mujeres igualaran a los de los hombres, que se considerara la promoción de las mujeres a puestos directivos si éstas cuentan con los mismos méritos que los hombres» (Lindo, 2012). Afortunadamente, las feministas de la tercera ola en la década de los ochenta de-mostraron que las mujeres en cualquier escala jerárquica laboral tienden a ocupar los tra-mos inferiores, un fenómeno al que llamaron *techo de cristal* que, como sostiene Amelia Valcárcel (2008, p. 137) «no sólo afectaba a los poderes, sino también a los saberes». En suma, el techo de cristal explica las dificultades que tienen las mujeres para acceder a puestos de poder (Varela, 2008), y aunque el feminismo institucional fue el encargado de regular esta situación de desigualdad implementando leyes antidiscriminatorias y creando instituciones que controlaran su cumplimiento, este feminismo aún no ha sido capaz de conseguir que se corrija la sutil discriminación que generan el techo de cristal y la brecha salarial (Maldonado y Sanz, 2004, p. 110).

En tercer lugar, Elvira Lindo aboga por una revalorización de la maternidad para que no sea un obstáculo en la vida profesional de las mujeres: «Quiero que se respete la maternidad en los centros laborales porque es algo que, entre otras cosas, nos beneficia a todos» (Lindo, 2012). La bibliografía especializada (Sánchez Pérez, 2019) ha demostrado que desde la perspectiva empresarial se piensa que la maternidad supone una distracción en las labores de sus empleadas, a lo que se suma el prejuicio de que una baja maternal puede acarrear gastos adicionales, como la formación prestada a la persona encargada de sustituir a la embarazada. En este sentido, se reclama un modelo estatal de apoyo a la maternidad, como el desarrollo de medidas complementarias para la vida de la mujer tra-bajadora, ayudas destinadas al gasto en guarderías, ayudas para familias numerosas o par-tos múltiples y prestaciones de maternidad (Sánchez Pérez, 2019, pp. 355-356).

A continuación, Lindo plantea uno de sus reclamos más sonados en las columnas que hemos estudiado, sea cual fuera su temática principal, es decir, la necesaria reeduca-ción por parte de los hombres con el fin de deconstruir una masculinidad tradicional ob-soleta y así acabar con el trato paternalista y condescendiente con el que muchos varones tratan a las mujeres: «Es posible que los varones no sean conscientes de ello pero es habi-tual percibir un trato condescendiente o paternalista que se nos concede, para colmo, como un regalo» (Lindo, 2012). A lo largo de esta parte de nuestro estudio hemos rese-ñado todas aquellas ocasiones en las que la escritora ha denunciado este tipo de actitudes por parte de hombres de la cultura. Sin embargo, en esta cita, en la que compara ese trato de superioridad con la concesión de un regalo recordamos la descripción acertada de Kate

Millet en *Política sexual* (1970), donde supo explicar cómo esa caballerosidad o paternalismo no representaba más que una concesión generosa que se le ofrece a la mujer para guardar las apariencias; así, la galantería sería «un paliativo y un disfraz de la injusticia inherente a la posición social de la mujer» (Millet, 1970, p. 90).

Tras esto, Elvira Lindo reclama mayor honestidad por parte de la Real Academia Española, que pese a tener una postura sobre el lenguaje no sexista con la que ella parece estar de acuerdo, critica abiertamente el machismo enrocado a sus estructuras de poder pues es, sin duda, una de las instituciones en las que la presencia femenina está más reducida: «[...] entre elegir a un nuevo ilustre mediocre o a una nueva ilustre mediocre se suelen decantar con demasiada frecuencia por la primera opción. Es decir, que traten de predicar con los hechos» (Lindo, 2012). En 2010, por ejemplo, había un total de 46 académicos y académicas, entre los cuales tan solo cinco eran mujeres. Entonces, Carmen Iglesias ocupaba la silla E, Ana María Matute la silla K, Inés Fernández-Ordóñez la silla P, Soledad Puértolas la silla g, Margarita Salas la silla i, que quedó vacante en 2019 tras su fallecimiento. Esta escasa presencia femenina tiene su sentido si tenemos en cuenta que es una institución caracterizada por su conservadurismo y su apego a la tradición. Fue en el año 78 cuando Carmen Conde se convertiría en la primera mujer académica de número y en pleno 2019, el número de académicas solo ha ascendido cuatro puestos con la incorporación en 2013 de Carme Riera, de Aurora Egido en 2014, Clara Janés en 2016 y Paz Battaner en 2017 (Osuna Cabezas y Osuna Cabezas, 2010, pp. 800-801).

Llegados a este punto, Elvira Lindo manifiesta su opinión en torno a la cuestión del sexismo en el lenguaje. Ante la publicación de numerosas guías de estilo contra el sexismo en el lenguaje y la respuesta por parte de la RAE en 2012, fecha de publicación de esta columna, Lindo considera que hay asuntos de mayor importancia, como los anteriormente referidos, que el hecho de cambiar el masculino genérico. Recapitulando, brevemente, la polémica en torno a esta cuestión, Ignacio Bosque escribió a principios de marzo de 2012 el informe «Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer» respondiendo a la publicación de las guías de lenguaje no sexista. Las obras estudiadas, un total de nueve, fueron editadas por universidades, comunidades autónomas, sindicatos y otras instituciones. La principal crítica de Bosque reside en que no contaron con la opinión de especialistas para determinar si los usos verbales son o no sexistas. Afirma, además, que esas reglas propuestas contravienen las normas gramaticales, las guías de la propia RAE y de los libros de estilo de los medios de comunicación del mismo modo que vulneran aspectos gramaticales asentados en el sistema lingüístico español. Critica Bosque que a excepción de una de las guías, el resto no aceptan el uso del masculino genérico y recomiendan evitarlo. Esto no le impide, sin embargo, reconocer que existe discriminación hacia la mujer y que hay comportamientos verbales sexistas, pero sostiene que no tiene sentido forzar las estructuras lingüísticas para ofrecer un reflejo de la realidad (Bosque, 2012).

Elvira Lindo parece posicionarse del lado de la Real Academia en lo que a la presencia del sexismo en el lenguaje se refiere. Lindo no niega que exista un catálogo de frases que poseen un poso misógino y discriminatorio, pues su crítica hacia estas guías se centra exclusivamente en la imposición de desterrar el masculino genérico: «Son tan fundamentales los aspectos que las mujeres deseamos mejorar que, francamente, estar incluida en un plural masculino que se entiende como genérico me importa bien poco» (Lindo, 2012). En definitiva, este tema generó gran revuelo que, hoy en día, sigue vigente. Un año después, en 2013, Anna Caballé publicó el monográfico *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*, donde dedica algunas páginas la cuestión de la RAE y el sexismo lingüístico. Sostiene Caballé que la Real Academia no tendría que estar denunciando que

las guías promovieran confusión en el hablante si desde un primer momento hubiera escuchado las protestas contra el sexismo lingüístico y hubiera aconsejado y efectuado en su corpus referencial cambios más adecuados (Caballé, 2013, pp. 18-20).

Esta era, en suma, el sentir de la escritora madrileña en 2012 cuando el debate en torno al lenguaje sexista estaba candente. Su criterio propio nos demuestra, una vez más, la dificultad que supone enmarcar su manera de entender y practicar el feminismo en una determinada corriente teórica del movimiento. Sin embargo, sus deseos se centran, sobre todo, en el día a día de las mujeres, fruto de su particular empatía hacia el pueblo llano.

4. Apreciaciones sobre cuestiones terminológicas del actual feminismo radical

Elvira Lindo publica en su sección *Don de gentes* la columna «Coño, esa palabra de moda» el 7 de octubre de 2016. Dividido en dos partes, la crítica de la escritora está dirigida hacia el rumbo que está tomando en España el feminismo radical, aunque su desacuerdo no se basa en una cuestión de fondo, sino meramente terminológica, pues gran parte de las reivindicaciones feministas que Elvira Lindo ha ido exponiendo a lo largo de sus años de actividad periodística son herencia directa de los reclamos que el feminismo radical encabezó durante los años 70 y 80 del siglo XX.

La primera parte, que opera a modo de introducción, alberga una descripción de la conducta más primitiva de la masculinidad tradicional, aquella que proclama su superioridad en base a tener unos genitales masculinos. Esta actitud, expondrá Elvira Lindo en la segunda parte, está siendo reproducida por parte de algunas activistas del feminismo radical. Así pues, Elvira Lindo comienza diciendo lo siguiente:

Hubo un tiempo en el que algunas mujeres achacaban a los hombres la mala costumbre de pensar con la polla. Pensar con la polla era estar prisionero, pero a mucha honra, de los instintos más primarios. De un hombre que pensara con la polla una mujer no se podía fiar. Un hombre que pensaba con la polla no valoraría a una mujer en su conjunto, intelecto y físico, sino que sólo se detendría a valorar si una chica era lo suficientemente atractiva para esa parte del cuerpo con la que pensaba, la polla. (Lindo, 2016)

Esa conducta, como bien ha expuesto la escritora, era adoptada por algunos varones haciendo alarde de su orgullo masculino pese a ser, de manera incuestionable, prisioneros del primitivismo. Su propia experiencia como mujer le permite reconocer una desconfianza generalizada por parte de las mujeres hacia estos varones, ya que era consciente de que este tipo de actitud machista las cosificaba. También evita generalizar cuando habla de hombres machistas y rompe una lanza por aquellos con los que era posible tener una relación igualitaria.

Sin embargo, para sorpresa de la autora, hay una corriente feminista que no nombra, pero sabemos por la descripción que hace que se refiere al feminismo radical, que está reproduciendo esa conducta primitiva a nivel léxico y del mismo modo que los varones que pensaban con sus genitales contemplaban a las mujeres como meros objetos sexuales, este feminismo, sostiene Elvira Lindo, ve a los hombres como una masa compacta de hormonas: «Pero hay un tipo de feminismo ahora que no llego a entender, que tiende a ver a los hombres como a una masa compacta de hormonas, donde unos individuos no se diferencian de otros» (Lindo, 2016).

Cierto es que las feministas radicales consideraban que los varones, todos y no solo una élite, recibían beneficios económicos, psicológicos y sexuales por parte del patriarcado. Partieron de la apreciación que Kate Millet hizo en *Política sexual* (1970) en la

que señaló que los hombres poseen todas las influencias del poder controlando la ideología, la industria, el ejército, las finanzas, la cultura, la política, etc. (Puelo, 2005, p. 52).

Nuria Varela establece el periodo de auge del feminismo radical entre los años 1967 y 1975. Las mujeres que representaron este movimiento estaban excelentemente formadas en materia de marxismo, psicoanálisis, anticolonialismo y las teorías de la Escuela de Frankfurt. Entre ellas, la ya mencionada Kate Millet con *Política sexual* y Sulamith Firestone con *La dialéctica del sexo* se consolidó la epistemología del feminismo radical, cuya etimología nos remite a la raíz, es decir, a la raíz misma de la opresión hacia las mujeres (Varela, 2008, pp. 104-115).

Millet estudió las relaciones entre los sexos y sostuvo la tesis de que se había alcanzado una suerte de colonialización interior que demostraría que el dominio sexual es la ideología más profundamente arraigada en la cultura por el influjo que la cultura patriarcal ejerce en la sociedad (Millet, 1970, p. 71).

El propósito principal de las feministas radicales era romper con el modelo de feminidad tradicional y reivindicar la diversidad de las mujeres. Para ello desarrollaron teorías que dejaban en evidencia las relaciones de poder entre hombres y mujeres, nombraron por primera vez a la raíz de la desigualdad y se manifestaron subversivamente contra el orden establecido, todo ello encaminado a que la mujer alcanzara individualmente la liberación (Varela, 2008, pp. 104-115). La conciencia del poder político en la dominación masculina se convirtió en el motor del activismo feminista, una conciencia teórica y política que surgía de la propia *praxis*. Por eso mismo, el feminismo radical es la teoría de la *praxis*, es decir, la teorización que se centra exclusivamente en la raíz de las condiciones de dominación que soportan las mujeres sobre sus hombros (Barry, 2005, pp. 193-197).

Establecieron conceptos de análisis como *género*, que lo entendieron como una construcción social de la feminidad, una categoría que rechazaba los rasgos adjudicados por el patriarcado a las mujeres. Abordaron un análisis de la sexualidad que desembocaría en la crítica a la heterosexualidad obligatoria del feminismo lesbiano con Adrienne Rich a la cabeza. Denunciaron la violencia patriarcal y la crítica al androcentrismo en todos los ámbitos de la vida cultural (Puelo, 2005, pp. 40-41). Kate Millet con su definición de la política como un «conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas quedaría bajo el control de otros grupos» (Millet, 1970, p. 68). Pero, sin duda, el que más trascendencia ha tenido ha sido el concepto de *patriarcado*, definido como un sistema de dominación universal del sexo masculino sobre el femenino que otorgaba especificidad a la agenda militante del colectivo femenino (Puelo, 2005, p. 41). Una categoría de análisis con la que Elvira Lindo, al parecer, discrepa pues percibe en ella una voluntad de globalizadora de la que rehúye: «Pareciera que [los hombres] estuvieran infectados por ese mal definido como heteropatriarcado del que no pueden escapar. Los pobres» (Lindo, 2016).

En esta línea, que ahora el feminismo radical emplee vocablos como *coño* a modo de reivindicación suscita en la escritora una controversia, pues sostiene que esta reproducción del lenguaje primitivo de los varones del que antes hablábamos desvela, por parte de algunas feministas, un doble rasero, pues si emplear la palabra *polla* para proclamar su superioridad les parece fruto de una cultura heteropatriarcal, el uso de *coño* no debería ser para este feminismo algo subversivo y transgresor:

Y hay mujeres que han entendido que la igualdad está en pronunciar tantas veces la palabra *coño* como ellos lo hicieron con su palabra fetiche, *polla*. Igual que los hombres reducían sus aspiraciones a lo que expresara una parte de su cuerpo, parece que ahora el coño ha tomado el relevo. Consideramos heteropatriarcal que un señor actúe como le sale de

la polla, pero nos parece progresista y transgresor hablar de nuestro coño como significativo de nuestra libertad. (Lindo, 2016)

De esta forma, sigue manifestando su discrepancia con respecto a algunas mujeres que han defendido públicamente el empleo del término como una herramienta de liberación, como es el caso de la actriz porno Amarna Miller o la escritora Diana López Valera. Miller, personaje tras el que se esconde Marina, se define como una actriz porno feminista, una etiqueta que pretende expandir para que el porno convencional, hecho y destinado para hombres, sea desterrado (Congostrina, 2016). En ese porno feminista, el empleo del término *coño* se convierte en el principal elemento de emancipación femenina y, además, sostiene que el feminismo no debe modificar las conductas sexuales de nadie si se hacen por voluntad propia (Ramírez, 2016). Por su parte, Diana López Varela escribió en 2016 el ensayo *No es país para coños*, cuyo contenido es absolutamente legítimo para Elvira Lindo, pero la elección del título le parece algo desafortunada. No obstante, la autora del ensayo defiende que la palabra *coño* y la portada del libro –una vagina ilustrada– son una provocación desde un punto de vista humorístico que reivindica la apropiación de los genitales masculinos en el vocabulario. Entre las defensoras de la esencia liberadora de la palabra *coño*, existe asimismo discrepancias, pues López Varela no concibe que Amarna Miller se declare feminista si se dedica al porno, puesto que esta industria machista y misógina fomenta la cosificación de las mujeres (Ferrero, 2016).

Otro aspecto que Elvira Lindo critica del feminismo radical es el que tiene que ver con el hecho de concebir a las mujeres como víctimas potenciales y a los hombres como potenciales agresores. Elvira Lindo discrepa en que se tienda a agrupar a las mujeres bajo el marbete de mártires sin profundizar en los diversos matices que existe en la violencia machista. Por eso, ella pregona su compromiso particular de fomentar la autonomía de las mujeres, enseñarles a protegerse y no a ser protegidas:

Es ese tipo de feminismo que gusta hablar en plural siempre y afirma «nos matan», «nos violan», como convirtiendo a todas las mujeres en víctimas tanto a las vivas como a las muertas, a las que han sufrido una violación como a las que se han tenido que enfrentar a un simple patoso. Porque hay patosos, sí, pero lo que hay que predicar es la defensa, no el victimismo. Desde los 19 años, como trabajadora me he topado con más de uno, pero he aprendido a pararles los pies, y es una victoria que tengo en el saco. No siempre me han sacado otros las castañas del fuego. (Lindo, 2016)

En lo que a este asunto terminológico se refiere, Elvira Lindo cree que aunque el uso del vocablo *coño* pueda parecer audaz, no debería usarse como reclamo porque está destinado a caer en la vulgaridad. Del mismo modo que repudiaba el lenguaje primitivo de los varones, detesta que el feminismo esté reproduciendo ese tipo de patrones: «Si siempre sentí algo de vergüenza ante ese lenguaje machorro, invasivo, ordinario, primario, entiendo que las cosas no se cambian usando el mismo estilo» (Lindo, 2016).

En suma, el feminismo que Elvira Lindo defiende no es aquel que se apropia de las conductas que quieren erradicar, sino aquel que sustenta su *praxis* para la liberación femenina en pilares fundamentales como los que cita en el colofón de la columna: la libertad sexual, el derecho al aborto, la igualdad laboral y el trato y la consideración hacia las mujeres de manera igualitaria. Estos reclamos fueron, precisamente, los que el feminismo radical puso sobre la mesa en su día, por lo que este artículo de la escritora madrileña no desvela una postura crítica y antagónica con las prácticas sociales del feminismo radical, sino con el devenir terminológico que está tomando y que, bajo su criterio, está alejado de la verdadera esencia de esta corriente feminista.

5. La crítica a la mercantilización del discurso feminista

Recurriendo al humor, Elvira Lindo inicia su columna «Feminismo en camiseta», publicada el 5 de mayo de 2017 en *Don de gentes*, advirtiendo al lector de que las denominadas *citas célebres* al pasar de su medio original al formato de las redes sociales pueden convertirse en algo banal, y para ejemplificarlo trae a colación la figura del escritor Paulo Coelho, cuya banalidad ha sido un rasgo señalado en su obra por parte de la crítica literaria. Con esto, Lindo pretende dar cuenta de que aquel aforismo que inmerso en la obra que lo alberga puede parecer de este escritor si se descontextualiza; es decir, puede perder toda su carga y su valía literaria: «Cualquier frase, por bella que sea, entrecomillada y colgada en un muro de Facebook siempre va a acabar pareciendo escrita por Paulo Coelho. Eso es así» (Lindo, 2017).

Esta primera parte, de la que seguiremos hablando, contiene una crítica a la moda de las citas célebres, la cual servirá a la escritora para centrar su discurso en el análisis del fenómeno de la mercantilización de lemas feministas, apropiados por multinacionales de la industria de la moda, dándose así una paradójica simbiosis entre dos estructuras políticas antagónicas que la escritora no dudará en denunciar: el feminismo y el capitalismo.

Al fenómeno anteriormente expuesto, Elvira Lindo lo llama «transmutación de la autoría intelectual» (Lindo, 2017), acuñado por ella misma ante la escasez de demostraciones científicas que lo expliquen: «Se trata de una transmutación de la autoría intelectual a la que todavía los científicos no han dado respuesta, pero aquí estoy yo para constatar que dicho fenómeno se produce» (Lindo, 2017).

La constatación de que este fenómeno existe, brota en la mente de la autora como fruto de su propia experiencia. Su contacto con las redes sociales y el universo de Internet le ha demostrado que existe gente que posee una fe ciega en las citas célebres y las convierten en una suerte de bálsamo que cura sus ansiedades. Elvira Lindo advierte, además, que se han convertido en una religión para los internautas, quienes cuentan con sus propios mesías, esas «buenas personas» (Lindo, 2017) que se hacen eco de sus necesidades y crean para ellas portales en la red de catálogos infinitos de citas.

Lindo está convencida de que estas frases entrecomilladas pueden convertirse en un peligro para la imagen que se tiene de un autor dado que puede generar «malentendidos» (Lindo, 2017) por descontextualizar sus palabras. Por ejemplo, si se trata de un artículo periodístico, la cita pierde toda su unidad, cohesión y sentido. O si se titula una entrevista con una frase ocurrente del entrevistado puede llegar a ser contraproducente para él, pues «puedes hacerle quedar como un gilipollas» (Lindo, 2017).

Elvira Lindo sabe que esto no es una conjetura, sino un hecho que a ella misma le ha ocurrido. No habla de haber sido víctima de que sus palabras hayan sido malinterpretadas, sino de una presa más de la moda de las citas célebres. Reconoce que se ha visto envuelta en esta fiebre y le otorgó a una frase feminista una interpretación, legítima por cierto, errónea. Cuenta que en el Museo de los Derechos Civiles de Memphis compró una camiseta que rezaba el lema «Well-Behaved Women Seldom Make History (Las mujeres que se portan bien raramente hace historia)» (Lindo, 2017) y, en efecto, esta cita, al ser descontextualizada, puede ser fácilmente malinterpretada:

Servidora se compró una camiseta en el Museo de los Derechos Civiles de Memphis con el siguiente lema: Well-Behaved Women Seldom Make History (Las mujeres que se portan bien raramente hace historia). Me la ponía pensando que se refería a que la lucha por

la emancipación femenina había requerido de mujeres poco dóciles, desobedientes. Pues no. (Lindo, 2017)

El sentido que Elvira Lindo le otorgó era una interpretación con una pizca de picardía que tenía como significado la necesidad de mujeres rebeldes para enfrentarse al poder patriarcal: «una frase hecha a la que se le ha otorgado un sentido (el que yo le di) equivocado» (Lindo, 2017). Sin embargo, esta frase es en realidad el título del ensayo de Lauren Thatcher Ulrich, con el que ganó el Premio Pulitzer de Historia en 1976. Esta obra es una reivindicación para recuperar a las mujeres de la Historia que han sido olvidadas: «En realidad, Thatcher se refería en su ensayo a que pocas mujeres que han hecho cosas notables han pasado a la historia. Era una legítima reivindicación de las olvidadas, pero inevitablemente pierde la picardía que la mayoría de las mujeres captábamos» (Lindo, 2017). Ambas interpretaciones, consideramos, son legítimas. No obstante, debemos evitar caer en el error de arrebatarle a las palabras de los autores su sentido original.

Esta anécdota lleva a la escritora a reflexionar sobre el caso de la activista Chimamanda Ngozi Adichie, cuyo ensayo *Todos deberíamos ser feministas* se ha convertido en un hito del feminismo contemporáneo. Esta obra fue originalmente un ensayo que la escritora nigeriana pronunció en 2013 en una de las conferencias online de la organización Tecnología, Entretenimiento y Diseño, las llamadas TED Talks. Más tarde, en 2015 fue transcrita y traducida al español por Javier Calvo. En este manifiesto a modo de ensayo divulgativo se define qué es ser feminista en el siglo XXI, la forma en que se educa a los chicos y a las chicas según los patrones de género que todos, incluida la autora tal y como reconoce, debemos desaprender porque están interiorizados en nuestra psicología desde que venimos al mundo. El feminismo de Adichie podría ser definido como multicultural y global, aunque comparte valores con el llamado feminismo interseccional, es decir, aquel que aboga por la inclusión del feminismo en todas las capas de la sociedad y el reconocimiento de la discriminación que se da por parte de diversas instituciones opresivas conectadas, como el racismo, el sexismo, la homofobia, la transfobia, xenofobia o el clasismo (Zalbidea Paniagua, 2019, pp. 133-140).

Elvira Lindo observa que este ensayo está a punto de convertirse en otro lema descontextualizado, otra cita célebre, pues la lujosa marca de ropa Dior está comercializando con él. Lo han estampado en una «camisetilla» (Lindo, 2017) que venden al precio de 550 euros. Esto dio pie a que la autora fuese criticada por hacer del feminismo una moda, aunque sus defensores argumentaron que las aportaciones que Chimamanda ha hecho al feminismo no son ensombrecidas por esta campaña de marketing (Zalbidea Paniagua, 2019, p. 135).

A la escritora esto le resulta contradictorio porque se está convirtiendo el sentido reivindicativo del feminismo en algo banal: «no deja de resultar chocante que un título que contiene tanta historia de postergación, humillación y desigualdad se vea transformado en algo banal, como un estampado, como el mero adorno de la temporada primavera-verano» (Lindo, 2017).

De este modo, Lindo critica cómo la moda se apropia de todo sin ningún atisbo de pudor. Se atribuye causas sociales y políticas tan serias como es el caso del feminismo. Esto le lleva a reflexionar sobre la evolución, o más bien degradación, que está sufriendo el término *feminismo*. Si antes era un vocablo que producía incomodidad, que generaba «mal rollo» (Lindo, 2017) y molestaba cuando aparecía en público, ahora parece estar tan integrado en la vida cotidiana que hay espacios de la cultura, tradicionalmente opuestos a las reivindicaciones feministas, que se han adueñado de él. Las revistas femeninas,

cuenta la escritora, lo han incorporado a su contenido y lo utilizan desde una perspectiva frívola y banal: «las llamadas revistas femeninas hacen uso de ella como reclamo, a su caprichosa manera y haciéndola compatible con el horóscopo y otras irracionales secciones» (Lindo, 2017).

El investigador Juan Plaza Sánchez (2007) de la Universidad Pontificia de Salamanca define las revistas femeninas como publicaciones que forman una suerte de ecosistema propio pensado para la población femenina. Presentan una imagen determinada de la feminidad en la que se supone que todas las mujeres pueden verse representadas en la que potencian el estereotipo inmutable de la esencia femenina: el consumismo. Estas revistas, en suma, mantienen los estereotipos según los cuales a las mujeres se las define como locuaces y a los hombres como reservados; una segregación de los sexos que se inculca desde la adolescencia y potencia la imagen de la mujer frívola y unidireccional que solo se preocupa por la intimidad, la estética, y dejan a un segundo plano temas sociales y civiles (Plaza Sánchez, 2007, p. 6369 y Figueras Maz, 2007, p. 157).

De hecho, sigue la escritora, estas revistas cometen una falta de responsabilidad al mezclar referentes históricos del feminismo con personalidades mediáticas que se atribuyen la etiqueta de activistas por emprender reivindicaciones «absurdas»:

[...] observamos como conviven una frase que dijo Rosa Parks, Clara Campoamor o Simone Veil con declaraciones absurdas de activistas de quinta fila: una chavala que se deja el vello y exhibe sus piernas peludas en Instagram, un actor jovencito que rompe una lanza por la igualdad llevando tacones (¿Y James Brown?) o modelos que se hacen fotos sin pintar para sentirse como cualquier mujer. Gracias, gracias a todas. (Lindo, 2017)

Esta rareza de la que Elvira Lindo escribe responde a una suerte de alianza entre opuestos. Como señala Nancy Fraser en *Fortunas del feminismo* (2015), se está produciendo en la actualidad un auge feroz de los mercados, del neoliberalismo y la globalización en el que se reproducen estructuras patriarcales cada vez más evidentes (Rodríguez Martínez, 2017, pp. 205-207). No obstante, como apunta María Celina Pechansky (2018) existe una vertiente del feminismo, que se ha desligado de los feminismos de segunda ola, que se integra en la lógica mercantil neoliberal, el llamado *feminismo neoliberal*, que comparte gran parte de los presupuestos teóricos del neoliberalismo; es decir, en el centro del debate feminista se ubican reivindicaciones de la lógica mercantil y el individualismo extremo sin cuestionar la dominación patriarcal.

Podemos definir el *neoliberalismo* como una propuesta teórico-política muy diversa que se caracteriza *grosso modo* por la primacía de la libertad «como ausencia de elementos externos», la concepción del individuo como agente ético autónomo que se rige por sus propios intereses y la defensa de la propiedad privada como un derecho absoluto no solo sobre los objetos sino también sobre las personas. Pudiera parecer que existe una marcada incompatibilidad entre feminismo y neoliberalismo, pero como este último se trata de una forma de gobierno que se mueve por el impulso a las libertades, es susceptible a reinterpretaciones que pueden acogerse en el discurso feminista. Si bien el feminismo de segunda ola estaba ligado a la izquierda antiimperialista, crítico con el capitalismo, este sistema económico y político tiene la habilidad de incorporar a su discurso postulados que no le son propios. Así, el neoliberalismo, entendido como una etapa del capitalismo, ha sido capaz de apropiarse de ideas centrales del feminismo (Pechansky, 2018, pp. 205-209).

Finalmente, Elvira Lindo expresa su criterio sobre este fenómeno que le resulta incompatible, la unión paradójica entre el feminismo y el neoliberalismo, entendido como una etapa del capitalismo. No alcanza a comprender que una frase «que anima a la

humanidad, sin distinción de sexo, a ser feminista» (Lindo, 2017) esté siendo comercializada por parte de una marca de alta costura que acentúa las desigualdades entre mujeres y las segrega entre ricas y pobres, es decir, entre quienes pueden permitirse adquirirla y quienes no. La frase de Adichie «estaba ligada a un manifiesto, no a un escaparate de una firma inaccesible para la mayoría de las mujeres» (Lindo, 2017).

6. Crónicas de la manifestación del 8M de 2018

El éxito de la huelga feminista de 2018 no vino de la noche a la mañana. La manifestación más multitudinaria de la historia del país empezó a gestarse en 2009 (Navarro, 2018), durante las Jornadas de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas celebrada en Granada. Por su parte, la concentración del 15M en 2011 también tuvo un papel fundamental en la preparación de lo que siete años después estaría por llegar. A estas movilizaciones se sumaron otras en las que se reclamaba el derecho de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos, las que se celebraron entre 2014 y 2015 donde reclamaban la erradicación de la violencia machista, el Paro Internacional de las Mujeres en 2017, así como el activismo cada vez más creciente en las redes sociales, unido a un interés notable por la teoría feminista entre las generaciones más jóvenes y, por supuesto, la presión del feminismo institucional, que introdujo en la agenda de debate político la cuestión feminista (Montero, 2018, p. 35).

El nacimiento de la denominada *cuarta ola feminista* tuvo su origen en la huelga del 8 de marzo de 2018 (Monge, 2018). Cobró un carácter político, de corte feminista y a escala global, cuyas principales reivindicaciones tuvieron que ver con la mejora de las condiciones de vida de las mujeres; la erradicación de la violencia machista; la denuncia de la precariedad laboral; el techo de cristal y la brecha salarial; la desigualdad y el machismo aún latente social y culturalmente, y el desmantelamiento de la falacia asentada de una supuesta igualdad ya conquistada. Estos factores otorgaron una indiscutible legitimidad al movimiento feminista y el verdadero protagonismo de esta jornada estuvo representado por las mujeres más jóvenes, quienes demostraron públicamente su indignación con respecto a estas problemáticas. Con todo, esta cuarta ola feminista además siente la necesidad de redefinir los conceptos de *acoso*, *violencia* y *explotación*, algo que quedó evidenciado en los eslóganes de millones de jóvenes que salieron a la calle (Mirayes, 2018, Monge, 2018 y Montero, 2018, p. 34).

En España se convocó una huelga laboral, de trabajo de cuidados, de consumo y estudiantil. Para ello se creó un «tejido social feminista» mediante la impartición de charlas y actos con el fin de que el mensaje llegara a mujeres de barrios, pueblos, institutos, universidades, empresas, hospitales, hogares, etc. A ello se sumó un aliciente potencialmente relevante, el manifiesto firmado por más de siete mil periodistas, *Las periodistas paramos*. El éxito de esta huelga vino dado de su carácter innovador, pues fue más allá de una mera huelga laboral ya que se extendió hasta los trabajos domésticos y de cuidados (Montero, 2018, pp. 37-41).

La huelga rompió todo tipo de fronteras ideológicas entre mujeres, las apeló a todas a través del sentido común y la experiencia compartida de la discriminación y la desigualdad (Serra y Pez, 2019). La inclusión de estos trabajos invisibilizados cambiaría de raíz el concepto de *huelga general*, en la que de cara a futuras convocatorias habrán de contemplarse estos trabajos con la misma legitimidad que otros. El 8 de marzo de 2018 puso en el centro de sus reivindicaciones las pequeñas historias personales, familiares y

vecinales. Así, partiendo de estos relatos en relación con las estructuras sociales de dominación y con la desigualdad social se impulsó la cuarta ola feminista (Montero, 2018, pp. 37-41).

De este modo, tres días después de la mayor manifestación pacífica de la historia de la democracia española, Elvira Lindo publicó en *Don de gentes* la columna «Hombres enfurruñados», en la que conjuga la crónica de la manifestación del 8M de 2018 desde una perspectiva personal con el desmantelamiento de las falacias de sectores reaccionarios antifeministas que pretenden deslegitimar al movimiento. Se divide, asimismo, en cuatro partes. La primera de ellas contiene el relato personal de la participación de Elvira Lindo en la marcha. La segunda alberga todas aquellas reflexiones que surgieron en la mente de la escritora durante el transcurso de la manifestación por las calles del centro de Madrid. A continuación, Elvira Lindo lleva a cabo una deconstrucción de las afirmaciones antifeministas que brotaron entre los sectores opuestos al movimiento feminista y, por último, la escritora lanzará un soplo de esperanza de cara al futuro.

Cuenta Lindo: «Cuando ya me encontré con el tráfico cortado en la calle Alcalá camino del punto de encuentro con mis compañeras sentí una profunda alegría. Sí, alegría» (Lindo, 2018a). A su llegada al punto de encuentro de la manifestación, atravesando la calle Alcalá, la escritora reconoce haber sentido felicidad, emoción y excitación al ver cómo las calles madrileñas estaban repletas de mujeres de distintas generaciones que compartían un mismo sentir.

La escritora retrata los perfiles intergeneracionales de la agrupación de mujeres que poblaban las calles de la capital. Había mujeres mayores que recobraron la juventud, madres que acudieron con sus pequeños en brazos y chicas jóvenes con eslóganes furiosos y descarados, éstas fueron las artífices del éxito de esta manifestación.

En su radiografía de esta «visión completa de las edades» (Lindo, 2018a), Elvira Lindo piensa con nostalgia en aquellas mujeres de la generación de sus madres, que se criaron bajo las imposiciones de la dictadura franquista: «nuestras madres que nacieron con el destino escrito» (Lindo, 2018a). Un destino que se trazó con la llegada del Régimen de Franco y el apoyo de la Iglesia católica, pues reactualizaron los estereotipos femeninos del recato, la domesticidad, la sumisión y el mandato de la buena esposa y la buena madre, junto con el resurgir del tópico de la pureza femenina, según el cual la sexualidad había de permanecer intacta hasta el matrimonio y el placer sexual estaba absolutamente negado. La educación sentimental de estas mujeres se transmitía a través de la literatura de quiosco, la novela rosa, y la radio, seriales radiofónicos y consultorios sentimentales, que configuraban un carácter débil y dependiente de la mujer, más pasional que inteligente, insegura, pasiva y emocionalmente inestable, con una única aspiración: el ideal femenino del matrimonio y la crianza (Larumbe, 2004, pp. 17-22). Como cuenta Anna Caballé (2013), en 1940 se forjó un nuevo modelo de mujer inspirado en el modelo nazi pero con la particularidad de una adaptación a los preceptos morales del Régimen. Se desterró el modelo de mujer crítica e intelectual que floreció con la Institución Libre de Enseñanza y se reanimó el modelo de mujer femenina, abnegada y sumisa. Como contrapunto se extendió el concepto de *mujer descarriada* «que se aplicaría con profusión a las jóvenes cuyas inquietudes no encajaban en el estrecho horizonte de expectativas concebido para ellas». Esta imposición tuvo consecuencias para las nuevas generaciones de mujeres que crecerían en dictadura: no conocerían la acción política y educadora previa, no sabrían que existió un menosprecio y rechazo hacia el personaje de la feminista y asumirían, como el Régimen implantó, la culpabilidad del feminismo por el descalabro sufrido en España (Caballé, 2013, pp. 234-241).

Entre esas mujeres también había aquellas que comparten generación con la escritora. Mujeres que vivieron la gestación del activismo feminista durante la Transición hasta la llegada de la democracia; una época en la que el feminismo tenía mala prensa, estaba debilitado que daba pie a que las luchas y las reivindicaciones tuvieran que ser solitarias, pero pese a ese abandono que muchas mujeres sintieron, supieron adaptarse a los nuevos tiempos: «nuestras contemporáneas que hemos sido en gran parte luchadoras solitarias, fuertes pero también forzosamente contemporizadoras para poder sobrevivir» (Lindo, 2018a). Estas mujeres fueron las jóvenes de la Transición, que lucharon por derrocar el pasado machista y misógino conquistando nuevos espacios públicos y privados. Surgió de manera paralela el fenómeno del *destape*. Muchachas de 20 y 25 años quisieron romper con el papel de sus madres que renunciaron a su individualidad quedando reducidas a su papel como progenitoras y esposas. Las feministas introdujeron novedades que rompieron con las imposiciones del nacionalcatolicismo entre lo público y lo privado, exigieron la legalización del aborto, rompieron con el tabú de la amamantación y la menstruación e hicieron de sus experiencias un acto político (Caballé, 2013, pp. 272-284). Las jóvenes de los años ochenta podían dedicarse profesionalmente a lo que quisieran, podían aspirar a compaginar su vida privada y profesional, pero el patriarcado a la vista de estos avances empujó sus posibilidades mediante hostigamientos laborales, frenando su promoción profesional e imponiendo una exigencia de atractivo físico en detrimento de sus capacidades para ostentar a un puesto determinado. Fueron años convulsos en los que muchas mujeres progresistas se sintieron solas y abandonadas (Caballé, 2013, pp. 309-310).

Y por último, ese recorrido generacional encontraba entre las filas del activismo feminista a las muchachas jóvenes, quienes han decidido dar la relevancia que el movimiento merecía introduciendo el debate feminista en la opinión pública, motivadas sobre todo por el descontento ante la creciente desigualdad y la violencia contra las mujeres: «en estas chicas que han decidido acelerar el paso, porque tienen prisa y tienen razón, y nos han obligado a las demás a andar más rápido» (Lindo, 2018a). Estas jóvenes que han descubierto y revalorizado el discurso feminista han tenido que hacer frente a la feminización de la pobreza, a la brecha salarial, al techo de cristal, etc., y sus problemas más significativos tienen que ver con su bienestar vital: los alquileres, el reclamo de mejoras laborales, el acoso sexual, etc. (Caballé, 2013, pp. 313-323).

Cuenta Elvira Lindo que el sentimiento de «revolución pacífica» (Lindo, 2018a) era tan visible que no pudo evitar reflexionar sobre las razones por las que la eclosión del feminismo está provocando tanta incomodidad entre algunos hombres. Esos varones que, «siempre por nuestro bien» (Lindo, 2018a), adoptan una actitud paternalista y condescendiente para reconducir a las mujeres hacia el camino dictaminado por la cultura patriarcal. Ese fenómeno al que la escritora se refiere ha sido acuñado por las propias feministas de cuarta ola, las jóvenes que tiraban del carro de la manifestación, con el nombre de *mansplaining*; pero todo ello tiene su «justificación» en que, según Lindo, sienten que van a perder su posición de privilegio: «Llevan una temporadita de un *mansplaining* tan desaforado que no puedo sino pensar que están aterrados por dejar de ser los gallos del corral» (Lindo, 2018a). Y no duda en confirmar que, en efecto, es lógico que sientan miedo porque el feminismo tiene como propósito principal la erradicación del androcen-trismo en todos los escalones de la cultura, el poder y la sociedad: «Y debo reconocer que sus temores son fundados: se trata de arrebatar el poder a quien siente que tiene un derecho natural a monopolizarlo» (Lindo, 2018a).

Ciertamente, ante la evidencia del desquebrajo del sistema neoliberal empezó a surgir a escala global una serie de proyectos de ultraderecha con un discurso reaccionario. El movimiento feminista ha hecho temblar los cimientos de este sistema frágil y ha empezado a cuestionar el mandato cultural de que solo una parte de la población, generalmente masculina, blanca, de clase media y heterosexual, ha tenido más privilegios. Esa sensación de miedo generalizada entre los varones ha dado pie a que se pierda su identidad masculina más profunda. A este fenómeno se le ha llamado *masculinidad temerosa*, que reacciona con pavor ante lo nuevo y puede volverse en contra del progreso de las mujeres. Por ello, el feminismo actual reclama la inclusión de los hombres, resalta la importancia de interpelarles, hacerles reflexionar sobre el peligro de una masculinidad ya obsoleta y abrirse a otras identidades posibles con las que quieran identificarse encaminados hacia la conquista de la igualdad (Serra y Pez, 2019).

Del contacto con todo tipo de personas y, sobre todo, por ser una escritora que presta una atención especial al sonido de la calle, reproducirá a continuación diez afirmaciones que han ido divulgando los sectores antifeministas para así deconstruirlas y demostrar que esos argumentos erróneos e infundados son realmente falacias que brotan ante el miedo masculino del que acabamos de hablar.

Comenzaremos hablando del manifiesto del 8M de 2018 para poder contextualizar la primera afirmación que Lindo tratará de refutar. El manifiesto elaborado por la Comisión Estatal del 8 de marzo señaló como punto de partida la necesaria recuperación de referentes históricos que contribuyeron al progreso en materia de derechos de las mujeres. Asumen además la diversidad de las mujeres, pero reclaman la unidad para combatir las agresiones, humillaciones y exclusiones, la violencia machista y la opresión por identidades sexuales. Centrarón su parón laboral en la huelga de cuidados con el fin de visibilizar un trabajo sin reconocimiento público al que se ha querido convertir en un bien social de primer orden. La huelga laboral reclama por su parte la superación de los techos de cristal y la brecha salarial, así como la feminización de la pobreza, que se agrava a medida que avanza la edad. Impulsaron una huelga de consumo para posicionarse en contra de la mercantilización y cosificación del cuerpo femenino y denunciaron la patologización a la que se somete la salud reproductiva de las mujeres. Y, por último, centraron sus fuerzas en la lucha por una educación pública, laica y feminista (Comisión 8M, 2018). No obstante, el manifiesto tuvo sus detractores, sobre todo pertenecientes a la clase política. La derecha se mostró contraria al carácter de la huelga e intentó ridiculizar el movimiento feminista arrinconándolo en el espacio de la extrema izquierda y afiliándolo con la fuerza política Unidas Podemos. El Partido Popular señaló, además, que esta huelga era elitista porque solo podrían manifestarse las mujeres que tuvieran empleo, pero al parecer no tuvieron en cuenta que el manifiesto promovía también una huelga de cuidados. La fuerza política entonces liderada por Albert Rivera, Ciudadanos, interpretó a su libre antojo el manifiesto y se mostró reticente a auspiciar una huelga crítica con el capitalismo y el neoliberalismo. Aunque en el manifiesto no se recoja en ningún momento el término *anticapitalista*, Ciudadanos se aferró a esta interpretación del texto para mostrar su acuerdo con la decisión de los demás partidos conservadores (Gil, 2018). El diario *El País* publicó el 6 de marzo del mismo año un contramanifiesto, firmado por 28 mujeres entre las que se encontraba Cayetana Álvarez de Toledo, perteneciente al Partido Popular por Barcelona. En esta réplica, las firmantes se mostraron en desacuerdo con el texto elaborado por la Comisión Estatal del 8M. Criticaron la supuesta victimización a la que se quiere destinar a la mujer, negaron la violencia machista –a la que prefirieron denominar *violencia de*

pareja–, negaron además el techo de cristal y finalizaron el discurso vinculando el feminismo a una «guerra de sexos» (AA.VV., 2018).

Ante este revuelo, Elvira Lindo escribe que sería contraproducente que en los 170 países en que se llevó a cabo esta manifestación se hubiera seguido con fidelidad un manifiesto. Fruto de su acto de observación, Elvira Lindo reconoce el machismo como un mal extendido que en algún momento de la vida de las mujeres tomará corporeidad y las atacará de alguna manera. Por ello dice que «cada mujer acudió a la manifestación con su propio manifiesto en la cabeza, aún diría más, rumiando su historia íntima y personal» (Lindo, 2018a). Además, cree que este temor a que el manifiesto sea seguido a pies juntillas por las mujeres es una forma sutil de infantilizarlas, de hacerles creer que no tienen la suficiente capacidad crítica como para pensar por sí mismas: «Así que no os preocupéis por el tema manifiesto: llegadas a este punto nadie nos va a hacer pensar lo que no queremos» (Lindo, 2018a).

A la vista de las críticas que la manifestación recibió tras su celebración por haber estado promovida sobre todo por mujeres profesionales, se acusó a la marcha del 8M de 2018 de haber sido clasista, una «movilización pija» (Lindo, 2018a). Elvira Lindo cree que esta afirmación bebe directamente de la propia cultura machista, en la que si una mujer accede a puestos de poder carecerá, por tanto, del derecho a manifestarse contra un sistema opresor. De este modo, el reaccionarismo redirigió su crítica hacia las feministas españolas culpándolas de insolidaridad por no haber incluido en su agenda las necesidades de las mujeres de países subdesarrollados. En definitiva, Elvira Lindo ratifica que estas afirmaciones son estrategias para deslegitimar el feminismo, «un rodeo tramposo para mandarte a callar» (Lindo, 2018a).

En tercer lugar, Elvira Lindo recupera el rumor en torno a la inutilidad de esta movilización para la vida de las mujeres españolas, aunque ciertamente habrán servido de inspiración para las mujeres árabes, por ejemplo. Lindo sostiene que esta afirmación además de ser xenófoba es «irrisorio y paternalista» (Lindo, 2018a), pues infantiliza a las mujeres árabes. Por ello, desmiente el tópico extendido de que no existen organizaciones feministas en los países árabes: «Ellas tienen sus propios movimientos feministas liderados por mujeres valientes e intelectuales» (Lindo, 2018a), y para ello recomienda leer a los desinformados el libro *El tiempo de las mujeres*, de Ángeles Espinosa, periodista de *El País* y corresponsal de guerra en Oriente Próximo, que quiso recoger el fruto de décadas trabajando en esta parte del mundo centrándose, en concreto, en las mujeres que lo habitan; un *yo* plural que las caracteriza por estar sometidas a diferentes formas de subordinación: patriarcal, religiosa, étnica, jurídica, etc. Espinosa mezcla la voz de mujeres de diferentes clases sociales y generaciones, árabes, iraníes, afganas, paquistaníes. Mujeres que, pese a sus contradicciones heredadas de una realidad traumática, respiran testimonios de optimismo y sororidad (Gómez García, 2018).

A continuación, Elvira Lindo desmiente la etiqueta de feminista que algunos varones se cuelgan por el hecho de reconocer que existieron mujeres brillantes en la Historia. La escritora critica esta actitud, a la que define de clasista, porque invisibiliza aún más a las mujeres que no han tenido los mismos medios para desarrollarse intelectual y profesionalmente. Así, sostiene Lindo, se estaría exigiendo a las mujeres que para ser alguien hay que destacar, de lo contrario su existencia estaría destinada a la marginalidad. Por eso cree la escritora que tanto hombres como mujeres tienen el mismo derecho a ser brillantes y, por supuesto, mediocres sin que haya un sesgo de género que las perjudique a ellas en especial: «Gracias de corazón, pero los derechos son para las brillantes y para las que no saben leer» (Lindo, 2018a), sentencia Elvira Lindo.

Además, critica la doble vara de medir de aquellos varones que ven inadecuado que las mujeres de países desarrollados se manifiesten porque, supuestamente, ya tienen una igualdad consolidada, pero en contrapartida demuestran una impostada indignación ante la prohibición de manifestación que cargan sobre sus hombros las mujeres de países subdesarrollados. Elvira Lindo recalca con humor que esta actitud «denota, valga la redundancia, tener la picha hecha un lío» (Lindo, 2018a), pues tratan de ofrecer una imagen solidaria con las desfavorecidas de cara a la galería, pero cuando se trata de los asuntos de las españolas, no dudan en exhibir su reaccionarismo.

Lo que más molesta al poder, sostiene Elvira Lindo, es que hayan sido las mujeres las protagonistas de este hito histórico: «¿No será que jode bastante que la mayor manifestación que se ha organizado en un país con crecientes problemas sociales haya sido liderada por mujeres?» (Lindo, 2018a). Ese resquemor pone de manifiesto que existe un resquebrajamiento del androcentrismo.

Elvira Lindo también critica que se haya hecho oídos sordos cuando se advierte de que la economía europea está dificultando la recuperación económica de los sectores sociales más vulnerables a este tipo de recesiones. Entre esos grupos, las profesiones dedicadas a los cuidados, desarrolladas por mujeres en su mayoría, son las que más dificultades están encontrando, así que Elvira Lindo se dirige directamente a quienes ostentan el poder y les incita a reflexionar sobre su desconsideración: «¿sobre qué hombros creéis que recae fundamentalmente la falta de ayuda, asistencia, trabajo, guarderías, conciliación y desamparo? ¿Quiénes son las cuidadoras silenciosas?» (Lindo, 2018a).

La escritora percibe que este clamor feminista ha reactivado en algunos varones el paternalismo, que en aras de la superioridad intelectual con que defienden su sexo, explican a las mujeres qué es el feminismo. Elvira Lindo enjuicia, como ya hemos adelantado anteriormente, la normalización con que se aplica en la vida cotidiana el fenómeno del *mansplaining*: «Estos días hemos visto a muchos hombres explicarnos qué es el feminismo: para enmendarnos la plana o para sobreactuarlo. Un poco de prudencia, por una vez, no vendría mal» (Lindo, 2018a). De manera paralela, el miedo a que el androcentrismo sea derrocado, algunos hombres expresan con suma preocupación cómo su masculinidad se ve mermada ante esta revolución de las mujeres. Así lo explica Elvira Lindo con dosis de humor: «¿siente usted que desde que la causa feminista ha entrado en el debate público ha empeorado su vida sexual? ¿Se siente censurado o disminuido en la intimidad?» (Lindo, 2018a).

Como explicación a toda esta amalgama de argumentos machistas, se revela ante la escritora la marcada existencia de prejuicios en estos varones reaccionarios. Una serie de convencionalismos que les impidieron empatizar con las mujeres y «no supieron disfrutar de una jornada gloriosa» (Lindo, 2018a).

Por último, Elvira Lindo exhala un aire de esperanza en el colofón de su columna, no sin antes burlarse de quienes afirmaban haber sufrido por haber sido en este caso personajes secundarios en una semana de manifestaciones feministas. Pero Elvira Lindo quiere hacerles ver que su papel no les ha sido arrebatado por las mujeres, sino que ellos mismos han borrado su presencia en el guion ante su rechazo manifestado. Finalmente, la escritora se dirige a sus compañeras, a quienes les expresa con claridad su empeño con esta causa: «Por mi parte, expreso un deseo: que no decaiga» (Lindo, 2018a).

7. El recuerdo a las mujeres de la Constitución y el papel del pueblo durante la Transición

Con motivo del aniversario de la Constitución de 1978, Elvira Lindo escribe el 6 de octubre de 2018 para la sección de *Opinión* de *El País* la columna «Ella votó a quien quiso», cuyo titular remite a la lección de autonomía que su madre le dio siendo ella aún pequeña. El tema principal versa sobre el recuerdo personal de las elecciones democráticas de 1977 en el que inevitablemente aparece la presencia de su madre, cuyo acto de rebeldía sirvió de ejemplo a la escritora. Esto le lleva a reivindicar y rescatar del olvido a las personas del pueblo llano que asumieron sin trauma el periodo de Transición y en especial el papel de las mujeres que formaron parte de la elaboración de la Carta Magna. Por ende dividiremos esta columna en dos partes. En la primera Lindo expone el recuerdo de su madre durante el día de las elecciones del 77, y en la segunda parte la autora reivindica el papel del pueblo llano que formó parte de este cambio político y, sobre todo, a las mujeres que protagonizaron esta etapa de la historia de España.

Ninguno de los textos constitucionales españoles ha hecho a lo largo de la historia referencia alguna a la igualdad entre hombres y mujeres hasta la instauración de la Segunda República en 1931 y su consiguiente Carta Magna que por primera vez reconoció para las mujeres españolas la igualdad jurídica, la participación política mediante el reconocimiento del derecho al voto, el matrimonio civil y la posibilidad de tramitar el divorcio. No obstante, esto acabaría en 1936 con el estallido de la Guerra Civil y la posterior victoria del general Franco, cuyo régimen dictatorial y fascista subordinó de una manera muy significativa a las mujeres en una posición tradicional, donde no tuvieran acceso a la escuela mixta, donde no pudieran casarse civilmente y ni mucho menos divorciarse y la reclusión hasta los 25 años en el hogar paterno hasta que contrajera matrimonio o, por el contrario, entrara en un convento. En el hogar, la potestad absoluta residía en el marido quien además tenía derecho por ley a controlar todo movimiento de su esposa, firmaría antes que ella una autorización para abrirse una cuenta corriente, solicitar un pasaporte, firmar una escritura, etc., mediante la llamada licencia marital. El comportamiento sexual de las mujeres estuvo estrictamente regulado mediante el Código Penal: el aborto y el uso de anticonceptivos estarían penalizados. Por supuesto las mujeres sufrieron una limitación en el ámbito laboral, pues cualquier trabajo al que accedieran fuera del ámbito doméstico sería contemplado como un trabajo provisional y auxiliar con respecto al del esposo (Moraga García, 2006, pp. 56-57).

Con la Constitución de 1978 se produjo un «giro copernicano» en la vida de las mujeres, aunque como especialistas en materia de Derecho han puntualizado, el texto no posee ni un atisbo de la perspectiva de género y aunque el movimiento feminista luchara por ello e incluso los propios partidos políticos que fueron amparados por la ley introdujeran en sus programas el denominado «tema de la mujer», las verdaderas reivindicaciones de corte feminista no calaron en la redacción del texto constitucional (Moraga García, 2006, p. 57 y Esquembre, 2013, p. 23).

De este modo, Elvira Lindo inicia la columna recordando un hecho crucial para su vida personal que emparenta con la toma de su conciencia política: «No recuerdo qué hacía yo aquel 6 de diciembre de 1978 cuando se ratificó en referéndum la Constitución Española. Si el país comenzaba una nueva etapa histórica, yo trataba de sobrevivir a una hecatombe privada: la muerte de mi madre» (Lindo, 2018b). Así pues, el día en que se ratificó la Constitución del 78 se marcó un hito histórico para el país, un signo de cambio que España experimentaría tras cuarenta años de dictadura franquista. Pero ese año, recuerda Elvira Lindo, no solo cambió la vida política y social de toda la ciudadanía, sino

que la vida de la joven Elvira Lindo sufrió un terrible revés con la muerte de su madre. En una entrevista de enero de 2019 en el programa *El Faro* de la Cadena SER, Elvira Lindo charla con la periodista Mara Torres, quien pide a sus invitados que inicien la entrevista con un seudónimo y que expliquen además su relación con el mar. Elvira Lindo comienza adoptando el nombre de Antonia, tal y como se llamaba su madre. En esta entrevista podemos conocer más de cerca su relación maternofilial marcada por la enfermedad y la muerte de su madre³¹³. Elvira Lindo, pese a ser pequeña, fue consciente de la enfermedad que atravesaba su madre en el momento en que vio, por primera vez, a su padre, un hombre de costumbres tradicionales, hacerle la cena a ella y a sus hermanos. Del mismo modo que la pequeña Elvira Lindo era una niña empática y sociable, como explica en este encuentro radiofónico, su carácter infantil estaba guiado por la imaginación y la fantasía, actitudes frente a la vida que dieron pie a que creyera con firmeza que ella podía salvar a su madre (Torres, 2019).

Un año antes, en 1977, se celebraron las primeras elecciones democráticas en las que fue legalizado el voto femenino. El Real Decreto 679/1977, de 15 de abril, convocaba a elecciones generales a las Cortes para el 15 de junio del mismo año. Estas elecciones estuvieron marcadas por una Ley para la Reforma política que estableció el sufragio universal para mayores de edad. Fue este un hecho significativo en todo el proceso de cambio político e hizo de la transición una «transición legalista» (Beboide Ezpeleta, 1999, p. 12). Como apunta Beboide Ezpeleta (1999, p. 22) respecto a la decisión de la ciudadanía: «En ningún caso se puede decir que hubiese una opción concreta por un Partido político, pero sí hubo preferencias ideológicas, que coincidían con determinadas opciones políticas [y] [...] abundó la petición de un voto responsable y reflexivo para el que se exigía la lectura atenta de los programas electorales y la conciencia de las ideologías, que subyacían debajo de ellos». Por tanto, la madre de Elvira pudo votar, y fue acompañada por la niña Elvira al colegio electoral:

A mi madre le dio tiempo a votar un año antes en las primeras elecciones democráticas. Recuerdo, esto sí vivamente, ese camino desde la casa hasta el colegio electoral. Lo hice con ella. Hoy considero aquel día el más importante de mi educación cívica. Mis padres habían discutido sobre el partido al que querían votar. Más bien era mi padre el que, siempre mandón y avasallador, le explicaba a mi madre cuál debía ser la papeleta elegida. (Lindo, 2018b)

Elvira Lindo atesora en su memoria ese recuerdo como uno de los días que conformaron su compromiso cívico por el ejemplo que su madre le brindó. La época aún arrastraba las viejas costumbres del franquismo, así que con el paternalismo y la inferioridad femenina asumidos como algo natural, los varones explicaban a sus esposas, aún eternas menores de edad, a qué partido debían votar. La casa de la escritora no se escapó de este convencionalismo que tardaría años en erradicarse, pero ocurrió entonces algo inesperado en el seno familiar.

Describe a su madre como si se tratara de un personaje literario anticipándose a *A corazón abierto* (2020). De hecho, en este epígrafe dedicado al movimiento feminista esta columna es la más literaria de todas. Pincela la personalidad de su madre como la de una mujer con opinión propia, algo que para la mentalidad machista del momento era

³¹³ Este acontecimiento de su vida personal fue llevado a la expresión literaria en el relato «Corazón abierto» de 2006, publicado en *El País*, donde Elvira Lindo cuenta con absoluta delicadeza, belleza y crudeza el paso de su niñez a su madurez marcado por la muerte de su joven madre a causa de una enfermedad del corazón.

concebido como una anomalía social que debía ser corregida: «Él no entendía que su mujer revelara de pronto un criterio propio y recuerdo que durante muchos días tuvimos que asistir en la comida a monólogos de mi progenitor que pretendía reconducir la opinión de la esposa descarriada» (Lindo, 2018b). Como en el análisis anterior apuntábamos citando a Anna Caballé (2013) se extendió el concepto de *mujer descarriada* «que se aplicaría con profusión a las jóvenes cuyas inquietudes no encajaban en el estrecho horizonte de expectativas concebido para ellas» (Caballé, 2013, p. 240). Aquí, Lindo otorga ese carácter rebelde no solo a las jóvenes, sino también a las mujeres que habían alcanzado ya cierta madurez, como era el caso de su madre.

Sin embargo, la madre de Elvira Lindo había conocido la libertad de pensamiento a través de la lectura, la cual fue realmente su bálsamo en el que paliar los achaques de una enfermedad que poco tiempo después se la llevaría. Por ello, Lindo dota a su madre de unas cualidades que con el recuerdo latente del ideal femenino franquista no se atribuían a las mujeres: la razón, la reflexión, la determinación y la perseverancia de una opinión propia que durante gran parte de su vida había reprimido por imposición de los mandatos del nacionalcatolicismo, unos mandamientos que no estaba dispuesta a seguir en las puertas de la democracia: «Era la suya una decisión meditaba y tozuda. Ella, que tanto había cedido, o que se había casado para ceder, ahora decía no: se atrevía a desafiar al empecinado marido» (Lindo, 2018b).

Finalmente, los padres de Lindo votaron a partidos diferentes de la izquierda democrática. Se presentaron, entonces, los partidos: Unión de Centro Democrático, Partido Socialista Obrero Español, Alianza Popular, Socialistes per Catalunya, Partido Comunista de España, Pacte Democràtic per Catalunya, Partido Nacionalista Vasco, Partido Socialista Unificat de Catalunya, Partido Socialista Popular, Coalición Electoral Unió del Centre i la Democracia Cristiana de Catalunya, Candidatura Independiente del Centro, Euskadiko Ezkerra, Esquerra de Catalunya (Beboide Ezpeleta, 1999, p. 13). Aunque los padres de la escritora no fueran criados con ideales progresistas, fueron moldeados por la influencia del contexto en que desarrollaron su vida adulta, pues el barrio periférico de Moratalaz era un lugar de Madrid donde convivían gentes de clase obrera muy comprometidas con el progreso. Así, sus padres «se dejaron transformar por el ambiente» (Lindo, 2018b). La referencia a Moratalaz es una constante en las conversaciones públicas de la escritora. Elvira Lindo le contó a la investigadora Sonia Sierra Infante, en una entrevista a la autora para su tesis doctoral sobre su obra humorística, que cuando llegaron su familia y ella a Madrid en los años setenta, se asentaron en Moratalaz, un barrio periférico que la escritora recuerda con cariño por la relación tan especial que mantenían las diversas clases sociales (Sierra Infante, 2009, pp. 461-463). Pero también fue poderoso el influjo de la inquietud política de los hijos, militantes de las Juventudes Comunistas. Dice la escritora que sus padres se dejaron «seducir por los hijos» (Lindo, 2018b). De nuevo, recurrimos a entrevistas para constatar que, en efecto, Lindo también militó desde muy joven en las Juventudes Comunistas. En una entrevista concedida a Carlos Marañón en 2008 para *Cinemania*, Lindo cuenta que cuando tenía aproximadamente quince años empezó a socializar con jóvenes que militaban en las Juventudes Comunistas (Marañón, 2008) y, más tarde, como le cuenta a Mara Torres en la entrevista para *El Faro*, anteriormente mencionada, conoció en la militancia a su primer amor, con quien se casaría y tendría un hijo (Torres, 2019).

Esa mezcla de curiosidad por lo desconocido y el miedo a unos ideales que avanzaban a contracorriente con lo que se permitía en la época, y que le costó el exilio a tantos españoles, fueron determinantes para que la primera vez en sus vidas que votaran sus

papeletas fueran destinadas a partidos de izquierdas: «Ahora es cuando entiendo el valor de sus decisiones. [...] Cuánto miedo tuvieron que experimentar y también cuánta emoción al saberse de pronto partícipes del cambio» (Lindo, 2018b).

Ese miedo estaba justificado por los momentos tan convulsos que se vivieron tras la caída de la dictadura, los cuales fueron vividos por Elvira Lindo. Por eso, con la perspectiva de los años aparecen en su memoria como «chispazos» que su «madurez recupera» (Lindo, 2018b). Habla entonces del atentado en Atocha contra los abogados laboristas que parecía traer de nuevo la dictadura al país, el cambio de visión hacia el Partido Comunista por parte del pueblo y su posterior legalización que calmó tantas familias que en cuyo seno acogían a hijos que militaban en sus filas.

Por un lado, el llamado suceso de Atocha 55 fue recibido por los medios de comunicación como un «punto de inflexión», tal y como lo definió Mariano Sánchez Soler, dentro de la Transición dado que generó una situación de incertidumbre latente en todas las capas de la población española ante las posibles consecuencias que podría tener el atentado contra los abogados a manos de los ultraderechistas. El principal temor era que el bando de las víctimas de la matanza contestara con violencia y se pudiera generar, de nuevo, una guerra civil. Los medios de comunicación se hicieron eco de la movilización auspiciada por el Partido Comunista que tendría lugar al día siguiente de la matanza. Diarios conservadores como *ABC* aconsejaron a la ciudadanía que mantuvieran la calma y no acudieran a «peligrosas convocatorias» callejeras. Sin embargo, el día en que el PCE se manifestó en señal de protesta estuvo acompañado por la presencia de más de cien mil asistentes en un absoluto pacifismo, por lo que el 27 de enero de 1977, *El País* recogía este suceso en su editorial como una «auténtica lección de ciudadanía» (Guilló Ruiz, 2018, p. 284). No fue un ataque de una ideología hacia otra, sino un atentado calculado y frío contra la democracia, contra una mayoría de población que aspiraba a vivir de manera democrática sin tener que pagar con sangre para conseguirlo (Guilló Ruiz, 2018, p. 285). El Partido Comunista no pidió una manifestación revolucionaria, sino algo silencioso que mostrara indignación y furia contenida. No se incitó a la violencia ni hubo peticiones de venganza; tan solo se reclamaba que no volviera a repetirse una atrocidad así. Por eso, las calles se llenaron de personas diversas, de ideologías contrarias en algunos casos, unidas por el proyecto común de alcanzar la democracia por vía pacífica (Lara Galisteo, 2011).

Por otra parte, el 27 de febrero de 1977 se reunieron, en secreto, Adolfo Suárez y Santiago Carrillo. Suárez le mostró al secretario general del PCE su acuerdo con la legalización del partido, aunque le pidió calma porque tenían una gran oposición a que esta reforma se llevara a cabo. Carrillo, a cambio, estuvo dispuesto a aceptar la monarquía, la bandera constitucional y la unidad de España. Meses después, el 9 de abril, Suárez presentó la legalización del PCE, un acontecimiento que fue recibido con entusiasmo por parte de los militantes. Fue, en palabras de Santiago Carrillo, un acto de justicia que reforzaría los valores democráticos. Se ganaron la legalidad en la calle, con múltiples actos y movilizaciones y, sobre todo, con la demostración de capacidad organizativa y contención en el entierro de los abogados asesinados en Atocha por fascistas cómplices del aparato represor del franquismo (Centella Gómez, 2017).

Tras estos recuerdos que brotan de la memoria de la escritora como chispazos de lucidez, Elvira Lindo se suma a la conmemoración de la Constitución del 78 como cada año se hace. Sin embargo, la escritora reclama que para que el recuerdo de este episodio de la Historia no esté mutilado hay que otorgar a dos agentes de dicho cambio el protagonismo que merecen y que hasta ahora les ha sido negado.

Por una parte, Lindo trae al presente a las mujeres que contribuyeron a la redacción de la Carta Magna, pues aún en la actualidad son ensombrecidas por los denominados padres de la Constitución. Lo explica así: «En todas estas celebraciones en torno a la Constitución se habla de los padres de esta norma suprema (poco de las mujeres que contribuyeron a ella, como aquí escribió Mariola Urrea)» (Lindo, 2018b).

Sobre los padres de la Constitución de 1978, Anna Caballé sentencia que «las patrias siempre han tenido padres: es probable que así, en el dominio de la construcción simbólica, los hombres sientan que no quedan excluidos de la posibilidad de parir hijos, que no son individuos, sino sociedades enteras (Caballé, 2013, p. 271). Estos ilustres hombres fueron Miguel Herrero de Miñón, José Pedro Pérez Llorca, Gabriel Cisneros, Gregorio Peces-Barba, Jordi Solé Tura, Manuel Fraga Iribarne y Miquel Roca Junyent, quienes plantearon en la Carta Magna los fundamentos de la convivencia democrática, partiendo de unas bases que no lo eran. Esto generó un intenso debate en el seno del feminismo y polarizó las posturas en dos bandos: quienes estuvieron a favor de la doble militancia, es decir, una militancia feminista y en partido político, y quienes defendieron una opción más radical en la que solo apoyarían la militancia feminista (Caballé, 2013, pp. 271-272).

Estudiamos, por tanto, el artículo de Mariola Urrea que cita Lindo y nos sumamos a esta reconstrucción de la Historia sesgada. Aquellas mujeres olvidadas fueron «Soledad, Pilar, Carlota, María Dolores, Virtudes, Asunción, María Victoria, Carmen, Dolores, María, Rosina, Marta Ángela, Mercedes, Dolores Blanca, Elena, Palmira, María Teresa, Ana María, Inmaculada, Esther Beatriz, Nona Inés, Juana, Gloria, Amaia, María Dolores, María y Belén. Diputadas y senadoras que, junto a sus señorías varones, asumieron el mandato de elaborar una Constitución para una España democrática. Ninguna formó parte de la ponencia que preparó el anteproyecto constitucional» (Urrea Corres, 2018).

Ellas asumieron con conciencia y responsabilidad la labor de hacer de España un estado social y de derecho mediante la Constitución, cuya elaboración fue encarnada como un esfuerzo encaminado a hacer del país un lugar adecuado para la convivencia de la diversidad. Desafiaron las lógicas de la época, se presentaron a unas elecciones clave y contribuyeron al proceso de reforma política de España. Sin embargo la narrativa de la transición les ha dado un papel tan escaso que nos evidencia al mismo tiempo todo lo que aún queda por hacer (Urrea Corres, 2018).

Por otra parte, la escritora recupera el papel del pueblo llano, que gestionó con serenidad un cambio vertiginoso que afectaría a todas las esferas de su vida. Igual que las «madres de la Constitución» son invisibilizadas por los varones que contribuyeron a la creación de la norma, los verdaderos partícipes del cambio son ensombrecidos por la clase política, que desde las altas esferas, lejos del contacto con el pueblo, gestionó la transformación que precisamente la ciudadanía venía reclamando.

En definitiva, la reivindicación de la autora pretende rescatar de las tinieblas tanto el papel de las mujeres de la Transición como el de la gente de a pie de calle. Una protesta que junto a su compromiso feminista adquiere un tinte personal y familiar, pues la actitud de su madre, que representa a su vez al pueblo llano, gestó en ella el compromiso con los derechos de las mujeres y el interés por el contacto con las personas que no pertenecen a las altas esferas. La madre de Elvira Lindo plantó una semilla que desde entonces la propia escritora regaría cada día, desarrollando y demostrando públicamente su activismo. Lo explica con suma belleza en el colofón de este artículo tan personal y político:

Miramos con condescendencia el pasado, nos pensamos más audaces, mejor informados. Pero cada vez que aparecen imágenes sobre el pueblo llano manifestándose o haciendo cola para votar en aquellos 1977-1978, yo anhele un largo reportaje: quiero ver a esa gente,

deseo observar cómo vestía, cómo se expresaba; encontrar entre todos ellos a mi madre, conmigo a su lado. Ser testigo de nuevo de ese pequeño acto de rebeldía memorable que tanto me marcó personal y políticamente. Ella votó a quien quiso. (Lindo, 2018b)

8. La extrema derecha y el tópico de la feminista fea

Desde los tiempos del sufragismo anglosajón y norteamericano, el tópico de la fealdad de las mujeres feministas ha ido perdurando hasta la actualidad. En estos momentos, en plena crisis del sistema neoliberal y ante el resurgimiento de las fuerzas de la extrema derecha en gran parte de los países occidentales, ese estereotipo ha sido reforzado, en el caso de España, por los integrantes del partido ultraconservador VOX. Por ello, Elvira Lindo publica el 26 de mayo de 2019 la columna «La suerte de las feas» en la sección de *Opinión* de *El País*, precisamente respondiendo mediante el humor y la ironía a los descalificativos que esta fuerza política de extrema derecha ha manifestado sobre todas aquellas mujeres españolas que en la manifestación del 8M de 2019 salieron a las calles a reivindicar sus derechos. Dicha réplica se podría dividir en dos partes. En la primera, Lindo subvierte el argumentario ultraconservador mediante el cual insultan a las mujeres y en la segunda parte critica directamente a VOX por medio de la burla.

Pues bien, el 8 de marzo de 2019 contó con la multitudinaria participación de mujeres. Pero no mujeres sin más, mujeres feas, un calificativo con el que este partido político define a las feministas. Lo explica así la escritora: «El pasado 8 de marzo será recordado porque salieron a manifestarse a las calles españolas casi un millón de mujeres feas» (Lindo, 2019a).

A pesar de que la participación masculina dicho año superara a la del año anterior, los varones no han recibido nunca tal descalificación, ni por manifestarse a favor de los derechos de los trabajadores ni por cualquier otra reivindicación de cualquier índole. Los hombres, asegura la escritora, «no han visto ligado jamás su grado de belleza a una ideología o activismo» (Lindo, 2019a). Sin embargo, cuando se trata de posicionarse a favor de los reclamos feministas, el fenómeno es diferente; es decir, «algo ocurre con el movimiento feminista, algo prodigioso» (Lindo, 2019a).

Entonces, los sectores más reaccionarios cargan contra los varones también, aunque no con el mismo grado de agresividad. En esta ocasión «se obra el milagro y la fealdad se les contagia. No son tan feos como las mujeres, pero van camino de lograrlo» (Lindo, 2019a).

En el bando opuesto a las feas se sitúan las mujeres que no simpatizan con el feminismo, aquellas a las que Elvira Lindo les asigna el epíteto de «las pobres guapas» (Lindo, 2019a), que observan con pavor cómo sus congéneres alteran el orden establecido en el que ellas parecen sentirse cómodas. Antes, «en el principio de los tiempos» (Lindo, 2019a), como dice la autora recurriendo a una de las frases que más famoso hizo a su personaje Manolito Gafotas –acuñada, por cierto, por ella misma–, las guapas, las antifeministas, eran las que podían caminar con tranquilidad por las calles a pesar de ser avistadas por algún varón que resaltase sus cualidades. Sin embargo, aunque estas pudieran ser la gran mayoría de las mujeres, la minoría feminista acabó pasando a la historia:

En el principio de los tiempos, las feas eran escasas. De Mary Wollstonecraft a Adrienne Rich, pasando por Virginia Woolf o nuestra Clara Campoamor. Las feas navegaron a contracorriente de tal forma que las guapas podían caminar a sus anchas por las calles para deleite de unos hombres que, guapos o no, les dedicaban piropos retrecheros más encendidos o menos. (Lindo, 2019a)

A las feministas, las feas, era más fácil identificarlas. Si una mujer salía a la calle a reclamar el derecho al voto o a decidir sobre el aborto, era porque no tenían las cualidades necesarias para ser una mujer completa y paliaban sus frustraciones sexuales con estas reivindicaciones. Una suerte de rencor hacia aquellos hombres que no posaban su mirada sobre ellas al verlas pasar. De ahí el tan extendido tópico de que el feminismo busca, principalmente, una guerra de sexos: «[...] era más fácil caracterizarlas: si perdían el tiempo con esas cosas era porque necesitaban un polvo y no encontraban a nadie que se lo echase» (Lindo, 2019a).

Desde los orígenes del movimiento feminista, sus integrantes han sufrido el desprestigio y la descalificación por parte de sus contrarios. Ya Olimpia de Gouges fue decapitada por conspirar, como recogería el diario *Moniteur Universelle*, contra las virtudes de su sexo en el intento de haber querido ser un hombre de estado. Sin embargo, el desprestigio más agresivo se produjo durante el sufragismo estadounidense y anglosajón, donde las sufragistas tuvieron que enfrentarse a campañas en las que se las caricaturizaba por medio de rasgos de fealdad y masculinización por haber abandonado los deberes domésticos. Estas campañas de antisufragismo fueron llevadas a cabo en especial por parte de la prensa, que proyectaba la imagen de las sufragistas como mujeres solteras y feas, aunque realmente la mayoría eran mujeres casadas y amas de casa. Fue también con el feminismo radical cuando se desprestigió a las feministas en base a su apariencia física. Pese a que esta etapa del feminismo rompiera moldes estéticos asumiendo una absoluta libertad para adoptar el aspecto que se prefiriera y romper los roles de género impuestos a la apariencia de los individuos y pese a que pusieran el acento sobre la libertad sexual, el deseo y el cuerpo femenino, también fueron tachadas de insatisfechas, feas y marimachos (Varela, 2008, pp. 344-345).

Hasta Betty Friedan en *La mística de la feminidad* hace alusión a esta situación histórica de descrédito:

Es una deformación de la historia sobre la que nadie se ha preguntado el que se diga que la pasión y el fuego del movimiento feminista procediera de solteras, hambrientas sexuales, amargadas, llenas de odio hacia los hombres, las mujeres castradas o asexuales consumidas por una tal ansia del miembro viril que se lo querían arrancar a todos los hombres, o destruirlos y reclamaban sus derechos sólo porque carecían del don de amar como mujeres. (Friedan, 1965, p. 99)

Pero esta polarización entre la buena y la mala mujer, sostiene Elvira Lindo, ya fue expuesta en el argumento de *La Cenicienta*. Esta relación no la establece la escritora, sino que reproduce las palabras que Jorge Buxadé, candidato por VOX a las elecciones para el Parlamento Europeo de 2019, pronunció en un mitin. Asoció el argumento de este cuento popular con el auge del feminismo. Así, las hermanastras y la madrastra encarnarían el papel de las feministas en la actualidad, mientras que la bella princesa representaría al modelo de mujer que su ideología defiende como únicamente válido. En suma, el relato de la Cenicienta es, tal y como transcribe Lindo, «la historia de una madrastra y unas hermanastras feministas (por tanto, más feas que Picio), que, celosas de la belleza de su hijastra-hermanastra, la tienen convertida en fregona» (Lindo, 2019a).

De este modo, critica que existan hombres que sostengan la tesis de que las feministas son feas y se sientan, por tanto, con la legitimidad para burlarse de ellas cuando reclaman el derecho al aborto, sobre todo cuando las activistas son aquellas mujeres que han alcanzado una edad en la que no pueden reproducirse: «con estos oídos que se ha de comer la tierra yo he escuchado a algunos hombres reírse por la paradoja que suponía el

que reclamaran el aborto mujeres feas y, para colmo, mayores, que ya no están en edad de procrear» (Lindo, 2019a).

Ahora, los antifeministas ven que la fealdad se ha «transversalizado» y afecta a todas las edades, a todas las profesiones, etc. Lo considera, por tanto, «una invasión». Ha llegado incluso este asedio a las filas del gobierno socialista de Pedro Sánchez, donde dice Lindo que «había más feas que hombres», y también se le ha llegado a conceder el Premio Princesa de Asturias de las Letras a «una fea entre las feas, Siri Histvedt. Con lo guapo que es el marido» (Lindo, 2019a).

Con la proliferación de mujeres que reconocen públicamente su compromiso feminista, sostiene la escritora madrileña, se podría crear un código de comunicación entre ellas guiado por una experiencia común, la fealdad. A través del epíteto *fea*, «se ha creado un vínculo transgeneracional indestructible» (Lindo, 2019a).

Esta recreación de afirmaciones antifeministas que Elvira Lindo somete a la caricaturización por medio del humor tiene su porqué. Como decíamos, Jorge Buxadé, candidato por Vox a las elecciones para el Parlamento Europeo de 2019, arremetió durante un mitin en la localidad madrileña de Valdemoro contra las «feministas feas que le dicen a las mujeres lo que tienen que hacer» y para sostener esa categorización que hizo sobre la apariencia física de las mujeres feministas aludió al cuento de *La Cenicienta* que según él trata del acoso de una madrastra y unas hermanastras hacia una princesa, unos personajes que no dudó en relacionar con las feministas que imponen su doctrina al resto de mujeres. Estas declaraciones, que tuvieron su revuelo mediático, fueron apoyadas por Santiago Abascal, el líder de la formación de extrema derecha (S.f., 2019).

Por ello, al final de la columna, se dirige explícitamente al candidato de VOX y se burla de él para criticar su falta de consideración y respeto hacia las mujeres. La escritora propone que se recree una situación hipotética en la que un grupo de feministas cantase una copla a Buxadé, devolviéndole mediante la burla los ataques que él le ha conferido a tantas mujeres entre las que Lindo se incluye:

Imaginen por un momento a un grupo de feas subidas a un andamio y pasando por debajo a Jorge Buxadé, candidato a las europeas por VOX. Lo que encartaría sería que le cantaran aquella copla de Jorge Sepúlveda: “Cuando me miras, moreno/ de adentro del alma un grito se me escapa/ para decirte muy fuerte/ ¡Guapo, guapo y guapo!”. A cada cual, lo suyo. (Lindo, 2019a)

9. Alegato a favor del feminismo de clase obrera

En este último artículo, titulado «Heroínas de nuestro tiempo», publicado el 24 de noviembre de 2019 en la sección de *Opinión* de *El País*, Elvira Lindo parte de una reseña del ensayo de Alison Light, *Mrs. Woolf and the Servants*, que le servirá de hilo conductor, para llevar al lector hasta el meollo de su crítica, centrada principalmente en la reivindicación de un feminismo que no solo celebre los logros de una élite de mujeres. La escritora busca que se rescate de la marginalidad a todas aquellas mujeres, la gran mayoría, que no son las «número 1», pues tienen tanto derecho como las triunfadoras a ser reconocidas. Esta suerte de alegato se enmarcaría, por tanto, en una manifestación del feminismo de clase; es decir, aquel que coloca la vida de las mujeres de clase obrera entre sus reclamos de primer orden. El texto, dividido en tres partes, encierra, en primer lugar, una reseña del ensayo de Light a modo de introducción; una crítica, en segundo lugar, a ese feminismo elitista del que la autora discrepa y, en tercer lugar, una reivindicación de la heroicidad de las mujeres anónimas.

Comienza la escritora resaltando la atemporalidad y la calidad literaria del celeberrimo ensayo de Virginia Woolf, *Una habitación propia*, recuperando los principales anhelos de la escritora británica: la necesidad de una habitación propia para desarrollar su actividad creadora, la imprescindibilidad de una renta económica y la inclusión de las mujeres en los círculos intelectuales tradicionalmente masculinos. Dice así:

Nos sigue maravillando el mensaje de Virginia. La imperiosa necesidad de tener una habitación propia para poder crear, de contar con dinero para independizarse, la posibilidad de entrar en círculos que históricamente han estado dominados por los hombres. No hay discusión sobre un anhelo expresado, además, de manera tan deslumbrante. (Lindo, 2019b)

Pero como a toda obra literaria le ocurre, y en especial a aquellas que se enmarcan en el inaccesible canon de las obras clásicas, el ensayo de Woolf ha sido leído desde su publicación de diferentes formas. Elvira Lindo se hace eco de estas lecturas, entre las que se encuentran las propias de la crítica literaria feminista. Existen en la tradición crítica feminista diversas lecturas de la obra de Virginia Woolf. Por una parte, en lo que se refiere a *Una habitación propia*, la escritora Elaine Showalter cree que el ensayo es extremadamente impersonal y defensivo. En él, Woolf se niega a revelar al lector su propia experiencia de forma clara e insiste en disfrazarla y parodiarla. Cree, además, que ni el concepto de la habitación ni el de la androginia de la mente del creador son liberadores para las mujeres, sino que les induce al exilio. También sostiene que el hecho de que Woolf proceda de clase social alta le impedía poseer la experiencia negativa necesaria para ser considerada una representante del feminismo. Por estos motivos, entre otros, considera que este ensayo es un fracaso para el feminismo (Moi, 1995, pp. 16-18). Por otra parte, Toril Moi recuperará a Virginia Woolf como una figura clave en el feminismo desde las teorías de la deconstrucción, el psicoanálisis y los postulados de Julia Kristeva (Navas Ocaña, 2000, p. 373).

Sin embargo, Elvira Lindo destaca la relectura de la escritora Alison Light, que en su ensayo *Mrs. Woolf and the Servants* (2007) ofrece una perspectiva de análisis novedosa y original que servirá a Lindo para introducir el alegato a favor del feminismo de clase que impregnará el resto de su columna. Light, sostiene, «analizó la teoría de Woolf desde un ángulo original y necesario: atendiendo a la vida de sus sirvientas» (Lindo, 2019b).

La periodista Claire Messud reseñó en 2008 el libro de Alison Light *Mrs. Woolf and the Servants* en el que la autora ejemplifica los cambios socioeconómicos del primer tercio del siglo XX a través del relato de la intimidad de Woolf, los factores socioculturales y las costumbres cambiantes de la época haciendo un énfasis significativo sobre la historia de vida de quienes fueron olvidados e invisibilizados, en este caso, los individuos fieles al servicio de los Woolf y del resto del grupo de Bloomsbury que permitieron que estos intelectuales se dedicaran a la producción artística de la modernidad. Algo muy interesante que apunta Light es que pese a que tanto Virginia como Leonard abrazaran los ideales del Partido Laborista parecían ignorar que su forma de vida perpetuaba las divisiones de clase establecidas y que la simpatía que Virginia mostraba públicamente con las mujeres pobres encontró una gran contradicción con su actitud hacia ellas en el entorno privado (Messud, 2008).

Del ensayo de Light, Elvira Lindo reseñará, para facilitarle al lector las tesis principales del libro, qué cambios efectuó Virginia Woolf en el ámbito doméstico para desligarse, ligeramente, del estilo de vida burguesa de sus padres. Woolf, cuenta Lindo, «eli-

giendo una vida más bohemia que la de sus padres, descartó el numeroso equipo de criados que solía servir en las casas burguesas y optó por quedarse solo con dos muchachas» (Lindo, 2019b).

No obstante, la autora reconoce que pese a lo incuestionable de la reivindicación de la escritora británica, ésta solo podía representar a una minoría de mujeres, las de clase burguesa, las de su estatus social. Por ello, apunta: «en su arco de visión no aparecen esas otras mujeres gracias a las cuales ella podía entregarse a una vida literariamente productiva» (Lindo, 2019b). Pero la escritora madrileña justificará el papel de Virginia Woolf partiendo de una de las máximas de la crítica literaria, evitando mirar el pasado con los ojos del presente. Por ello, más que desconsideración por parte de Woolf, sostiene Lindo, «se trata de una idea de clase tan arraigada que las necesidades de quienes sirven eran invisibles» (Lindo, 2019b).

Entonces nos aclara la escritora madrileña ese libro sobre las sirvientas de Virginia Woolf le ha servido como hilo conductor hacia el asunto principal de su columna. El auge del movimiento feminista ha sido relativamente reciente en España, en lo que se refiere a la normalización del término tanto en los medios de comunicación como en el resto de la opinión pública. Sin embargo, está en rotundo desacuerdo con que para celebrar los pasos que se dan hacia una sociedad más igualitaria, los propios medios de comunicación estén propagando una desigualdad estructural entre las propias mujeres. Éstos muestran tan solo el modelo de mujer exitosa, es decir, aquellas que en los tiempos que corren alcanzan el éxito en el terreno en el que se desarrolle su actividad. A esto lo denomina Lindo «una oda permanente a las números 1» para referirse a: «[...] las que ganan más dinero en los conciertos, las que tienen más seguidores en Instagram, las que dirigen bancos, las tiburonas de las empresas privadas. Y como se trata de mujeres y de ese poder del que hemos sido excluidas (y seguimos estando) no hay pudor en presumir descaradamente de lo que se gana o de lo que se manda» (Lindo, 2019b).

La reflexión que extrae Lindo de esto es que se está produciendo una alianza entre feminismo y neoliberalismo, la cual está distorsionando el sentido del primero y en el empeño por conseguir una igualdad entre hombres y mujeres se está generando una desigualdad entre las propias mujeres en función de la competitividad y el dinero que obtienen: «El mensaje que se deduce de ese empeño en relacionar por sistema feminismo con competitividad y logros económicos parece ser un conchabamiento descarado con la tendencia económica ultraliberal que es el signo de estos tiempos» (Lindo, 2019b).

Ya hicimos alusión a esta suerte de alianza en el análisis de la columna «Feminismo en camiseta», lo cual nos hace constatar que la escritora se ha mantenido firmemente fiel a sus ideas expresadas en el artículo de 2017. Como expusimos en el estudio de ese texto, se está produciendo en la actualidad un auge feroz de los mercados, del neoliberalismo y la globalización en el que se están reproduciendo estructuras patriarcales cada vez más evidentes (Rodríguez Martínez, 2017, pp. 205-207). No obstante, como apunta María Celina Penchansky (2018) existe una vertiente del feminismo, que se ha desligado de los feminismos de segunda ola, que se integra en la lógica mercantil neoliberal, el denominado *feminismo neoliberal*, que comparte gran parte de los presupuestos teóricos del neoliberalismo; es decir, en el centro del debate feminista se ubican reivindicaciones de la lógica mercantil y el individualismo extremo sin cuestionar la dominación heteropatriarcal. Podemos definir el *neoliberalismo* como una propuesta teórico-política muy diversa que se caracteriza *grosso modo* por la primacía de la libertad «como ausencia de elementos externos», la concepción del individuo como agente ético autónomo que se rige por sus propios intereses y la defensa de la propiedad privada como un derecho absoluto no solo

sobre los objetos sino también sobre las personas. Pudiera parecer que existe una marcada incompatibilidad entre feminismo y neoliberalismo, pero como este último se trata de una forma de gobierno que se mueve por el impulso a las libertades, es susceptible a reinterpretaciones que pueden acogerse en el discurso feminista. Si bien el feminismo de segunda ola estaba ligado a la izquierda antimperialista, crítico con el capitalismo, este sistema económico y político tiene la habilidad de incorporar a su discurso postulados que no le son propios. Así, el neoliberalismo, entendido como una etapa del propio capitalismo, ha sido capaz de apropiarse de ideas centrales del feminismo (Pechansky, 2018, pp. 205-209).

Entonces, Elvira Lindo reivindica la importancia de la labor de esas mujeres a las que llama las *otras*. La otredad de la que hablaba Simone de Beauvoir para referirse al lugar en el que quedan las mujeres a distintos niveles de la vida política, cultural y social, ahora se puede aplicar sobre el propio grupo femenino, donde a la sombra de las exitosas viven sorteando diversas dificultades la gran mayoría de las mujeres. Hace así un decálogo de profesiones a las que se les ha denominado *profesiones feminizadas*, para exigir una igualdad que trascienda desde las altas esferas hasta el común de las profesiones. Habla de las limpiadoras, quizá uno de los gremios más maltratados y despreciados, de las cuidadoras, celadoras, hosteleras, mujeres que tienen la meta legítima de poder desarrollar su vida con normalidad, sin ser discriminadas ni menospreciadas por su sexo o, en este caso, por su profesión: «Hay mujeres que desean igualdad para que las traten decentemente en sus oficios de limpiadoras, de cuidadoras, de celadoras, de camareras» (Lindo, 2019b).

Así, demanda la importancia de las profesiones mayoritariamente desempeñadas por mujeres. Profesiones que garantizan la estabilidad de la sociedad: las profesiones del ámbito de la salud, como las auxiliares de enfermería; las barrenderas –véase además en las protagonistas de su novela *Una palabra tuya*, Rosario y Milagros, barrenderas de Madrid–; las maestras, que son las que transmiten a las generaciones más jóvenes los valores con los que harán de la sociedad futura una más igualitaria; incluso escritoras y artistas cuya única pretensión es la de poder vivir de su oficio, lejos de alcanzar récords en ventas. Dice así Lindo:

Hay mujeres necesarias para nuestro bienestar, las que cuidan a nuestros ancianos, las que lavan a los enfermos, las que limpian la calle, las que nos hacen de canguros; hay maestras que enseñan en la escuela nociones de igualdad, hay mujeres con vocación de servicio público, y hay artistas, también, que no desean estar en listas de más vendidos sino poder entregarse con desahogo a su campo creativo. (Lindo, 2019b)

Esta postura que defiende la escritora podría enmarcarse entre las principales reivindicaciones que encabeza el denominado feminismo de clase. Para situarnos: como sostiene Ana de Miguel (2005), la implantación del sistema capitalista en el siglo XIX alteró profundamente las relaciones entre los géneros, pues mientras que la mujer de clase media/alta habría de permanecer en el hogar, la mujer del proletariado trabajaría como una mano de obra más barata y sumisa.

Este patrón económico tuvo contestación por parte del socialismo decimonónico que siempre tuvo en cuenta a las mujeres en el momento en que analizaban las deficiencias del sistema en pos de un futuro mejor. Esta unión originó una nueva corriente dentro del feminismo, el *feminismo socialista*, cuya unión tratará de dar respuesta al origen de la opresión, la posibilidad de aunar los intereses de todas las mujeres y la elaboración de una estrategia para alcanzar la emancipación femenina (Miguel, 2005, p. 297).

Esa corriente feminista viajó hacia posturas marxistas que han sido analizadas por MacKinnon en *Hacia una teoría feminista del Estado* (1995), quien sostiene que para la teoría marxista la historia de opresión es la historia de la lucha de clases (Aránguez Sánchez, 2019, p. 201). Por eso, el marxismo habitualmente amplió su concepto de *clase* para incluir a las mujeres; sin embargo, la teoría feminista ha criticado que esa inclusión sigue sin dar respuesta adecuada a las experiencias de mujeres, pues existen todavía ciertas tareas realizadas por ellas que son similares en todas las clases sociales. Así, aunque el comunismo valore a las mujeres como trabajadoras, rara vez ha incluido en su definición de *trabajo* aquellos servicios especiales que las mujeres prestan a los hombres: las tareas domésticas, la prostitución, la atención emocional, la crianza, etc. (Aránguez Sánchez, 2019, p. 201).

Del mismo modo, Kate Millet en su célebre *Política sexual* afirmaba que dentro del patriarcado, una de las consecuencias que generaba el concepto *clase social* era la enemistad entre las mujeres, creando antagonismos entre la esposa con recursos y la empleada doméstica o la mujer trabajadora y la que ejerce poder político o económico (Aránguez Sánchez, 2019, p. 201). Justamente aquello de lo que Lindo habla en esta columna cuyo análisis llega a su fin.

A modo de colofón en este texto de estructura cíclica, Lindo vuelve a Virginia Woolf. La escritora, tratando de no ser injusta con el pasado, entiende que Woolf se olvidara de sus sirvientas dada la enorme influencia del sistema de clases de la época. Pero ahora es incongruente que las políticas neoliberales utilicen el feminismo como una estrategia para crear desigualdad y enemistad entre las mujeres. Por ello, Lindo convierte a las mujeres anónimas en las verdaderas heroínas de nuestra historia: «es inaceptable que ahora, con la coartada del feminismo, solo nos hagamos eco del clan de ganadoras, sin atender a esas otras mujeres, las anónimas heroínas de nuestro tiempo» (Lindo, 2019b).

El compromiso con los derechos LGBTBI

1. La identidad gay

La columna de opinión que analizaremos, publicada el 23 de febrero de 1999 en la sección de Madrid de *El País* se titula «El bufón»³¹⁴. En ella nos encontramos con un personaje que, sometido a la caricaturización, será recurrente en las columnas veraniegas –*Tinto de verano*– de los primeros años del siglo XXI: el amigo gay. En este texto, el espacio de la narración se ubica en la casa de un amigo, al que no presenta en principio como «mi amigo gay» sino que, más adelante, simulando una conversación entre lector y escritora, se aclaran sus preferencias sexuales para adentrarse de lleno en el tema sobre el que se va a reflexionar.

Como hiciera Larra, Elvira Lindo crea situaciones y personajes con los que dialoga en las columnas (Angulo Egea, 2010), pero además Lindo es, en esta columna, un personaje más, que cuenta cómo se detiene a observar los detalles de la casa –películas, fotografías, libros, etc.– que va encontrando en su recorrido visual para realizar una construcción mental del amigo que le ayude a completar la imagen preconcebida que ya tiene de él: «Ver sus cosas personales, colocadas por el uso aquí y allí me hacen conocerlo un poco más, saber cómo es cuando está solo» (Lindo, 1999). Como apunta Bonatto (2012), una de las características de la escritura periodística de las mujeres es el empleo del tono confesional para estimular el ejercicio crítico sobre algún asunto de actualidad, recurso que se cumple en el caso de Elvira Lindo, pues recubre una crítica social que descubriremos al final del texto con el relato de una vivencia que cuenta al lector mediante un tono intimista y testimonial.

En los primeros párrafos de la columna, Elvira Lindo evoca la figura costumbrista de las vecinas cotillas que «se colaban en las casas y pasaban el dedo por encima del aparador a ver en qué estado de limpieza se encontraban los muebles» (Lindo, 1999) para reivindicarse a sí misma como fruto de ese ambiente doméstico y advertir al lector de que su visita a la casa del amigo no tiene como fin averiguar en qué condiciones higiénicas vive, sino conocer de primera mano las prácticas que llevan a cabo los homosexuales en la recién estrenada democracia española. Resulta llamativo cómo a finales del siglo XX, con el sabor amargo de la dictadura franquista aún muy reciente en el inconsciente colectivo, Lindo naturaliza su curiosidad hacia un mundo que, aunque se sabía de su existencia, estaba velado tras máscaras impuestas por la sociedad.

³¹⁴ Algunos resultados de esta investigación se publicaron en el número 22 (año 2019) de la *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*. El artículo se tituló «La identidad gay en la columna El Bufón, de Elvira Lindo».

El primer rasgo que la narradora ofrece de sí misma es el de una mujer moderna cuyo carácter habría sido visto en un pasado no muy lejano como rebelde e incluso escandaloso. Pone de manifiesto además que existe una brecha con respecto a las mujeres de la generación de su madre, mujeres de la posguerra y el franquismo: «Nuestras madres no tenían amigos varones, era algo inconcebible» (Lindo, 1999). Ella confiesa vivir este avance en la mentalidad de la sociedad española con disfrute y, sobre todo, teniendo muy presente el sacrificio que ha supuesto alcanzar esa libertad aún en vías de desarrollo: «Yo quiero ser consciente de lo que ha cambiado la vida de la mujer para disfrutar más la mía» (Lindo, 1999).

De entre todos los elementos que adornan y dotan de vida a la casa de su amigo, uno de ellos llama especialmente la atención de Elvira Lindo: la guía *Spartacus*, un compendio de descripciones de lugares de todo el mundo en los que los homosexuales pueden disfrutar de «un buen rato». La escritora se detiene a aclarar que ella ya sabía de la existencia de esta guía y aporta al lector el elemento principal que hila el resto de la narración, la homosexualidad de su amigo: «y no es ninguna sorpresa para mí, porque conozco de qué va ese libro y sé de qué va mi amigo: es homosexual» (Lindo, 1999).

Debemos aclarar la diferencia entre el término *homosexual* y el término *gay*, pues a lo largo del artículo se alterna el empleo de ambos. Posiblemente, al ser escrita esta columna a finales de los noventa, fuese común la confusión, ya que la identidad gay estaba recién estrenada en España, y hasta 2011 no aparecería el vocablo recogido en el diccionario, por eso Lindo lo cita en letra cursiva.

Anterior a la década de los ochenta, el término «homosexual», computable por «desviados» o «invertidos», tenía una connotación de patologización, ya que había sido fuertemente arraigado por el lenguaje médico. El estigma ya se había creado y abarcaba desde el nivel científico-médico hasta el sistema penal, campo en el que la homosexualidad era considerada un delito. De este modo, los homosexuales de épocas anteriores a la democracia tuvieron que crear una serie de estrategias que les permitiesen esconderse de manera pública pero que, al mismo tiempo, sirviera para reconocerse entre ellos. En este contexto nacieron los espacios clandestinos y marginales en los que la práctica sexual era segura. Por eso los locales de ambiente, así como los lugares inhóspitos y oscuros de las ciudades, tuvieron una finalidad meramente sexual. Con la llegada de la Movida madrileña, el término perdió la connotación patologizante y en Chueca se crearon locales de ocio, dejando atrás el divertimento sexual, donde el público homosexual podía sentirse a salvo. Allí fue donde se empezó a afincar la venidera identidad gay, caracterizada por el alto nivel económico, el cuidado de la imagen, una educación refinada, afición al arte, grandes dotes sociales, el desprecio hacia el ambiente como espacio destinado a la práctica sexual. De este modo, podríamos señalar como características distintivas de la identidad homosexual y de la identidad gay, el carácter sexual, clandestino y privado de la primera, frente al carácter social, afectivo y público de la segunda (Lily, 2016, pp. 21-34).

La actitud de Elvira Lindo sorprende a quienes cometemos el error de mirar con cierta condescendencia el pasado, creyendo que hace veinte años no hubo mentalidades tan progresistas como las que hoy existen, pues es evidente cómo normaliza el hecho de que exista una guía destinada al divertimento de los homosexuales, una actitud que queda lejos de cualquier atisbo de asombro, escándalo o rechazo, aunque muy cercana a una curiosidad sana: «Abro por las páginas de Madrid y se nota que los que se encargaron de bucear por nuestra ciudad lo pasaron aquí de vicio» (Lindo, 1999). Aquí, Lindo juega con el tópico extendido del homosexual cuya única preocupación es el disfrute carnal haciendo uso de un rasgo distintivo de su escritura: la ironía. Elvira Lindo tiene un oído muy

despierto para el sonido de la calle, por eso es capaz de emplear argumentos que afloran en conversaciones del día a día para criticar de manera sutil los prejuicios de la sociedad española, demostrando así su alto grado de empatía hacia los colectivos marginales (Angulo Egea, 2010 y Bonatto, 2012).

Si se detiene en la descripción de los lugares de ocio de la capital madrileña donde se invitaba a acudir al público gay, los llamados «locales de ambiente», es porque ella ya los conoce, ya que incluso es capaz de aportar unas pinceladas de información para las curiosidades inquietas, un acto con el que simula adoptar el papel de guía turística: «No sé si vieron una pintada primorosa que hay por Barquillo que dice: Está usted abandonando la zona heterosexual. Bienvenido» (Lindo, 1999).

La escritora conoce al dedillo las calles de las que habla la guía *Spartacus*: el barrio madrileño de Chueca, actualmente un referente mundial para el colectivo LGTBI, pues en los años ochenta vio nacer un proyecto de futuro para la seguridad y la convivencia de los homosexuales, transexuales y otras identidades de género, ya que fue en sus calles donde se crearon los primeros locales para homosexuales, algo que resulta paradójicamente increíble para el momento, pero que halla su explicación en *Adiós Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la «marca gay»* (2016), las memorias del activista Shangay Lily (2016), donde explica que recién salidos de la dictadura, había poco control reglamentario y tanto las personas como los locales se permitieron la libertad de someterse continuamente al ejercicio de la experimentación (Lily, 2016, p. 18).

Chueca, como consecuencia del crecimiento del movimiento económico capitalista, ha dotado a sus escaparates de una visibilización destinada a facilitarle la vida a las personas cuya sexualidad o identidad de género no encajan en el limitado esquema heteropatriarcal, aunque ha acabado convirtiéndose en un monopolio al servicio de las grandes élites económicas. Esto ha sido un hecho criticado por ciertos activistas del movimiento homosexual, aunque como decía Luis Antonio de Villena –poeta homosexual, testigo de la opresión franquista–, siendo consciente de la libertad y desahogo que ofrece el barrio: «mejor el gueto que la pedrada» (citado en Lily, 2016, p. 291). De hecho, Elvira Lindo no solo conoce los bares, restaurantes, saunas y cafés del barrio, sino que sabe de esas opiniones gestadas dentro del colectivo que se muestran reacias a la fervorosa capitalización de Chueca y a la creación de lo que Shangay Lily denominaría *la marca gay*:

Seguramente muchos extranjeros que vienen a Madrid guiados por la infalible *Spartacus* no entenderían la nostalgia de esos cuarentones que no hacen más que añorar aquel Madrid vertiginoso que abrigó la movida madrileña, porque en la ciudad los visitantes lo pasan superspartacus. (Lindo, 1999)

Por una parte, cabe señalar las aportaciones de Weiner Altmann (2001), que evidencia cómo se ha ido gestando un debate en torno a las identidades homosexuales en el que se han establecido dos bandos claramente diferenciados. Por un lado, el bando «asimilacionista» que cuestiona y defiende si han de integrarse en el mundo normativamente «heterosexual». Por otro lado, el bando «radical» que aboga por un separatismo de esta normatividad. Retomando el tema en cuestión en el marco español, en el ensayo autobiográfico *Adiós Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la «marca gay»* (2016) de Shangay Lily, el autor cuenta cómo en la década de los noventa se produjo una conversión del calificativo *gay* en algo comercial, «una marca que manejar», por parte de un grupo de empresarios que desconocían profundamente los aspectos más polémicos de la cultura homosexual para centrarse en «los más aceptables, folclóricos, vendibles». Se implementó lo que él llama el modelo *gaypitalista*, que hace referencia al modo desesperado en el que la comunidad LGTB –aunque él pone el dedo sobre una élite que invisibilizó, según

cuenta desde su propia experiencia, a todo aquel que se opusiese al modelo convirtiéndolo en un terrorista que atentaba contra la estabilidad que querían traer para el colectivo– se ha adherido a los valores capitalistas (Lily, 2016, p. 35).

Otra característica de la escritura de Elvira Lindo es la conjugación de lo melancólico con lo irónico (Bonatto, 2012), ya que sabe adentrarse en los rincones más oscuros de la historia de España, pero, para mantener el ánimo del lector al nivel que exige una narración anecdótica, rompe con esa melancolía creando términos del argot juvenil con el fin de provocar humor³¹⁵, como es el caso de *superspartacus*.

Lindo quiere dejar testimonio de la naturalidad con la que curioseaba, lejos de cualquier postura malintencionada, sobre el mundo homosexual, así como de su carácter rebelde y transgresor al interesarse por los detalles más íntimos y privados de su amigo, inaugurando así el apelativo con el que, veinte años más tarde, emplea para designarse a sí misma, *mujer inconveniente*:

Hablamos con toda la naturalidad del mundo, él me deja ser curiosa y preguntar y contesta sin pelos en la lengua. [...] le confieso que me gustaría ser invisible para poder ver sin ser vista qué es lo que se hace detrás de muchas puertas cerradas. Hablamos con una naturalidad casi recién estrenada en España, sólo hay que volver treinta años para atrás para que esta conversación no se hubiera dado. (Lindo, 1999)

En este último fragmento citado alude al pasado cercano en el que la vida de las mujeres y los hombres homosexuales sufrían una de las manifestaciones más duras de la opresión fascista. Como relata Shangay Lily (2016), el asunto de los derechos del colectivo homosexual no empezó a importar en España hasta la década de los 90, pues no era considerado asunto prioritario, y durante la Transición y la primera mitad de los 80 seguía siendo peligroso quitarse la máscara impuesta por la sociedad. Las penas de hasta tres meses de cárcel o el internamiento en manicomios de rehabilitación no se derogaron hasta el 23 de noviembre de 1995, cuatro años antes de la publicación de esta columna. Por eso, hasta ese momento, el único espacio de Madrid que proporcionaba algo de seguridad era Chueca, el gueto, desde donde los activistas tomarían como principal objetivo hacer que el resto de la sociedad aceptara «esas divergencias como expresiones lógicas de la sana diversidad» (Lily, 2016, p. 16).

Como podemos ver, el argumento de esta columna gira en torno al descubrimiento del espacio de privacidad de su amigo junto con las respuestas a las preguntas que afloran en la cabeza de la narradora con respecto a la vida de los homosexuales, fruto de un diálogo que mantiene la pareja de amigos al que Lindo alude en varias ocasiones a lo largo del texto. De esa conversación extrae algunos comentarios como: Dice que un día de estos me va a llevar a dos o tres sitios que conoce [...] para que vea que a algunos *gay* les pasa como a algunas mujeres, que les gustan los señores de edad” (Lindo, 1999). Ambos son conocedores de los estereotipos que giran en torno al sexo femenino y al individuo homosexual, las llamadas «minorías», y hace uso de ellos para dotar al texto de cierto matiz irónico.

³¹⁵ El humor que encontramos en los textos de Elvira Lindo, sobre todo en sus *Tinto de verano*, es fruto de un acto intelectual que, para conseguir el efecto esperado, necesita cierto extrañamiento por parte del escritor, pero también necesita la receptividad del medio social al que va destinado. Sierra Infante cita a M^a Ángeles Torres Sánchez (1999, p. 105) para señalar que el tipo de ironía que responde a la escritura de Elvira Lindo es la ironía abierta o humorística, cuya principal característica responde a que se trata de una farsa desde la que se permite realizar críticas a diferentes aspectos de la realidad que, a diferencia de la ironía cerrada, no presenta malevolencia ni devalúa al otro (como se citó en Sierra Infante, 2009, p. 113).

Aunque la mentalidad de la sociedad española vaya evolucionando progresivamente, perduran estereotipos misóginos y homofóbicos que los medios de comunicación siguen alimentando aún en la actualidad, algo que irrita profundamente a Lindo, del mismo modo que le incomodan los estereotipos femeninos:

Los medios de comunicación han puesto de moda un tipo humano que parece más propio de aquellas películas horteras de los setenta que de estos días: la figura del mariquita malicioso, que tiene mala lengua, ese mariquita un poco histérico que lo sabe todo sobre las vidas ajenas y que aparece como la parodia de la mujer, que tópicamente era la mala, al contrario del hombre que genéticamente era más bruto pero más noble. Parecía ya olvidada esa figura, atrapada en aquellos vodeviles de Fernando Esteso y compañía, en el que el mariquita siempre era el decorador y cosas así, andaban moviendo el culo exageradamente y diciendo aquello que nadie se atrevía a decir. Los veo a todas horas y en todos los programas, los presentadores hacen como que se asustan ante las cosas que cuentan, pero qué va, los presentadores están encantados de la maldad que destilan. (Lindo, 1999)

La imagen que se proyectaba del homosexual en la televisión pública recibía una herencia directa del tratamiento que la televisión y el cine franquista hacían del individuo homosexual. No obstante, a pesar de que durante este periodo de la historia española, la visibilización de la homosexualidad estuviera prohibida, se logró evadir de alguna manera la censura franquista para colar en el imaginario colectivo la imagen del homosexual caricaturizada mediante la recreación de los estereotipos populares; estrategias perjudiciales que provocaban el escarnio, la invisibilidad y el estigma (González de Garay y Alfeo, 2017, pp. 72-76).

Finalmente, será en el colofón de la columna donde podemos encontrar el motivo por el que titula este texto «El bufón», y no es otro que la imagen que la cultura, sobre todo audiovisual, proyecta del individuo homosexual destinada a superar valores de audiencia creando, para ello, un contenido humorístico que sobrepasa los límites de la integridad del ser humano y el respeto hacia las personas, independientemente del género o la preferencia sexual.

Señalábamos las aportaciones de Bonatto (2012) sobre las características más destacadas de la escritura femenina en los medios de comunicación: el empleo del discurso cooperativo, la ironía como vehículo de crítica social o el tono intimista y confesional. En el caso de Elvira Lindo, concretamente en la columna «El bufón», hemos podido comprobar cómo la escritora madrileña reúne la mayoría de estas características, pues envuelve la crítica que realiza sobre el tratamiento vejatorio que la televisión hace de la homosexualidad con una anécdota que narra al lector desde un tono confesional e irónico, creándose a sí misma –y por ende disociándose– como uno de los personajes principales de la historietita. La investigadora María Angulo Egea (2010) consideraba que Elvira Lindo se sumó a la tradición periodística española aportando su sello personal; no obstante, no solo cumple con este objetivo, sino que además Lindo da voz a un discurso aún inexplorado en la opinión pública española: reflexiona sobre la realidad del colectivo gay madrileño, del que habla asumiendo la naturalidad que el asunto precisa. Por tanto, podemos comprobar, tal y como apuntaba Bados Ciria (2011), que la escritora madrileña posee un profundo sentido de la empatía que le permite conectar con las problemáticas de los colectivos marginales y hacerlas visibles gracias a su posición como escritora en prensa.

En definitiva, Elvira Lindo pone en evidencia varias cuestiones: la creación de una *marca gay* que, a su vez, está asentando los cimientos de un estereotipo perjudicioso sobre el colectivo homosexual, y la manera en la que la televisión hace uso de ello para acaparar la atención del espectador. Una práctica perversa que ha ido extendiéndose a lo largo de

los años, a través de los medios de comunicación, que se alimenta de la hipocresía del espectador considerado progresista y de mentalidad abierta, pero que consume este tipo de productos televisivos, al igual que del espectador que finge escandalizarse con todo aquello que esté relacionado con el mundo homosexual pero que es incapaz de despegarse del televisor.

2. El derecho al matrimonio homosexual y a la adopción

Fecha a día 29 de julio de 2007, Elvira Lindo publica en su sección *Don de gentes* una crónica en la que vuelve a tratar de lleno un suceso de actualidad relacionado con la homosexualidad. Diez años de diferencia con respecto a la última columna de temática homosexual que escribiría para la sección madrileña de *El País*.

A modo de titular, Lindo encabeza su crónica con: «Señor juez», donde podemos encontrar la que en el registro epistolar sería la fórmula de salutación inicial, «señor», junto con el interlocutor hacia el que va a dirigirse, un juez. *A priori* podríamos interpretar que apela al supuesto juez en señal de respeto. No obstante, descubriremos a lo largo de la crónica que se dirige a él mediante esta fórmula con una intención irónica.

Precediendo al cuerpo del texto, un breve párrafo de tres líneas configura lo que sería la entradilla, que corresponde a un fragmento del cuerpo de la columna³¹⁶: «¿Cómo es posible juzgar a los seres humanos si no se les conoce? ¿Cómo es posible preferir un mundo en el que las verdades tengan que seguir caminos subterráneos?» (Lindo, 2007). Esta entradilla, formulada mediante dos preguntas retóricas haciendo uso de la anáfora, da al lector una pista sobre la cuestión que va a tratar. El objeto de la crítica será la forma en la que su interlocutor, el juez, ha sido prejuicioso con una persona en su labor dentro del sistema judicial. Sin embargo, será la segunda pregunta retórica la que nos desvelará la clave del asunto: el juez parece ser partidario de un mundo donde sólo exista una única manera de sentir, destinando de este modo otro tipo de verdades a las cloacas, a la marginación y, por ende, al ocultamiento. Esta alusión a las cloacas no es sino una metáfora que Lindo emplea para referirse a un asunto que, durante años, ha estado recluido en la oscuridad: la homosexualidad.

Ya en el cuerpo de la crónica conocemos el nombre del juez: Fernando Ferrín Calamita, pero antes de adentrarnos en el análisis de la crítica que Lindo ejerce sobre su interlocutor, sería oportuno plantear la génesis del suceso.

Son numerosas las noticias que el diario *El País* ha publicado sobre el juez murciano. La primera data del 31 de julio de 1987, donde la periodista Inés Alba (1987) relata cómo Ferrín Calamita, durante su primer destino como juez en Chiclana (Cádiz), ordenó detener a dos mujeres en la playa por practicar *topless* y nudismo, respectivamente, ya que se sintió «faltado al respeto». Ferrín Calamita insistió en su ingreso en el depósito carcelario de Chiclana durante doce días, aunque finalmente las jóvenes fueron absueltas por el juez comarcal José Antonio Durán Castillo debido a que no estaban realizando ninguna práctica ilegal. Ya Ferrín Calamita fue labrándose un lugar entre la prensa española y la opinión del pueblo.

Más tarde, en 2008 –cuando el nombre de Ferrín Calamita estaba en boca de todos los medios por los motivos que más adelante expondremos–, Maruxa Ruiz del Árbol

³¹⁶ Esta estrategia la encontraremos a lo largo de los restantes textos publicados por Elvira Lindo en *El País* que analizaremos en este trabajo.

(2008) saca a la luz la siguiente noticia: Celia Rodríguez Cuenca, de 38 años, pidió la separación de su marido– con quien tuvo dos hijas– al que le fueron interpuestas tres órdenes de alejamiento y fue juzgado por cuatro faltas y un delito de violencia de género. Ferrín Calamita llevaría adelante el caso de esta separación y acabaría otorgando la custodia de las niñas al padre basándose en que se encontraba ante el caso de «una madre manipuladora». A finales de julio de 2007, la fiscal general de violencia, Soledad Cazorla, pidió a los tribunales penales y de familia que se coordinasen. Finalmente, las niñas pasaron a custodia de su madre tras cinco años separadas.

El 30 de junio de 2007, la periodista Mónica Ceberio Belaza (2007) publica una noticia sobre el asunto en el que se basa Elvira Lindo para escribir su crónica. Ceberio relata cómo Susana Meseguer y Vanesa de las Heras, casadas desde noviembre de 2005, inician el procedimiento para que Vanesa sea de manera legal la tutora de la hija de Susana. Desde julio de 2005 la ley ampara que los homosexuales tienen los mismos derechos que los heterosexuales para adoptar. Ferrín Calamita, entonces titular del juzgado de primera instancia número 9, recibió la solicitud, aunque acabaría postergándola por más de un año. Las razones sobre las que se sustentaron esta demora fueron las peticiones del juez a un equipo psicosocial para que realizaran un estudio que demostrase que la crianza de la niña en una familia compuesta por dos madres sería perjudicial para ella. Hasta el equipo de psicólogos y trabajadores sociales mostró su rechazo hacia las intenciones de Ferrín Calamita y se negó a entrevistar a la pareja, dado que este tipo de solicitudes de adopción estaba recogida dentro del marco legal. El juez insistía en que la niña tenía derecho a criarse en un ambiente «normal», y desveló que su principal temor era que la niña corriera el peligro de «volverse lesbiana». La evidente homofobia del juez se hacía patente incluso en los informes que emitía, donde redactaba la palabra *cónyuges* o *matrimonio* en letra cursiva. Ferrín Calamita decidió entonces nombrar defensor a la Dirección General de Familia de la Comunidad de Murcia, donde tampoco entendieron la pretensión del juez, pero acabaron solicitando una entrevista con una psicóloga, quien más tarde emitiría un informe favorable.

El matrimonio presentó una querrela en el Tribunal Superior de Justicia que sería admitida el 5 de febrero de 2008. Mónica Ceberio Belaza y Manuel Altozano (2008) exponen la situación del juez en un artículo fechado a día 20 de febrero de 2008. Ferrín Calamita fue desprovisto de su cargo de manera temporal hasta que estudiaran su caso, pues la pena por retardo malicioso en la administración de justicia está castigada con la inhabilitación para empleo o cargo público de seis meses a cuatro años. Junto a la querrela y el informe del fiscal, que dictaminó que también hubo prevaricación por «desprecio de la orientación sexual», el Consejo tuvo en cuenta los dos expedientes disciplinarios que se le abrieron por incidentes relacionados con homosexuales y los polémicos casos que anteriormente hemos citado.

Ante este revuelo, los colegas del juez realizaron una petición para que fuese evaluado psicológicamente. El periodista Tono Calleja (2008) cuenta en un artículo del 11 de enero de 2008 que la sala de Gobierno del Tribunal Superior de Justicia de Murcia iba a solicitar una evaluación psicológica del juez, ordenada el día 4 de diciembre de 2007, basándose en que el juez había estado dado de baja por estrés en numerosas ocasiones. Sin embargo, algunas fuentes sostuvieron que la intención del Tribunal Superior de Justicia era inducir la jubilación forzosa del juez a sus 50 años. Desde nuestro punto de vista, esta medida estaría destinada por parte de los compañeros de profesión a salvaguardar el cargo del juez, mostrándose cómplices de un caso de odio que de ningún modo debería haber sido pasado por alto.

Las noticias sobre el juez fueron sucediéndose a lo largo del año 2008. Por un lado, la periodista Mónica Ceberio (2008b) reveló a los lectores de *El País* que durante el procedimiento penal que se seguía contra Calamita a raíz de la querrela presentada por el matrimonio de lesbianas, el juez aseguró que «La única finalidad que tiene es apartar al juez simplemente por el hecho de ser católico». Dando a entender que existe dentro del colectivo homosexual una supuesta cristianofobia. Por otro lado, el periodista Manuel Altozano (2008) expondría meses más tarde algunas declaraciones de Calamita durante la comparecencia ante el Tribunal Supremo de Justicia de Murcia, como aquellas en las que insistía en la existencia de estudios científicos que demuestran que los hijos de parejas homosexuales son «cobayas humanas».

Pasados unos meses, ya en 2009, el Tribunal Supremo que emitió la sentencia de inhabilitación durante un periodo de dos años y tres meses al juez Calamita acabó elevando la condena a diez años, junto con una multa de 720 euros y una indemnización de 6000 euros a la mujer que promovió la adopción, según reveló el periodista Julio M. Lázaro (2009) para *El País*.

Cumplidos los diez años de inhabilitación, Fernando Ferrín Calamita reaparece en los medios de comunicación. Según el medio *Europa Press* (2018), el Consejo General del Poder Judicial rechaza su reingreso y concluye que definitivamente Calamita quedaría privado del cargo del magistrado. La noticia, sin embargo, no trascendió. No obstante, en nuestro rastreo de información sobre este reciente suceso nos ha resultado sorprendente descubrir cómo hay algunos medios de ideología conservadora y fervoroso cristianismo que publican artículos con titulares como el siguiente: «El CGPJ expulsa de la carrera judicial a Ferrín Calamita, víctima de la ideología de género» (S.f., 2018b).

El inicio de la crónica de Elvira Lindo ya es, de por sí, incendiario. Se dirige al juez en una impostada actitud de respeto que demuestra un profundo sarcasmo que mantendrá a lo largo de todo el texto. Resulta original cómo emplea expresiones y fórmulas propias de la cultura cristiana para subvertirlas y provocar el humor y ridiculizar al juez, que se define profundamente cristiano. Ya en la primera línea, Lindo escribe: «Espero no perturbarle en estos momentos tan difíciles para usted» (Lindo, 2007). Lo que a simple vista podría parecer un ejercicio de empatía y respeto hacia Calamita, es, al realizar una lectura de mayor profundidad, una clara provocación. Que use el vocablo «perturbarle» en lugar de otro sinónimo como «molestarle», es más que intencionado por parte de Elvira Lindo. Durante siglos la homosexualidad ha sido considerada en la tradición cristiana una encarnación del pecado más ruin, el de la lujuria, y todo aquel que se acercase a un individuo homosexual corría el peligro de ser, precisamente, perturbado.

Lindo ve en la sanción que el Consejo General del Poder Judicial tiene previsto interponer al juez por negarle la custodia de una niña a una mujer lesbiana –recordemos que la fecha de la crónica es anterior a la sentencia emitida hacia Calamita– más que un castigo, una invitación a reflexionar o, en palabras de Lindo: «Dicho en términos cristianos, al propósito de enmienda». Una vez más, la intención de Lindo es acercarse a Calamita recurriendo de forma irónica a fórmulas de la tradición cristiana. La expresión coloquial «Dicho en términos cristianos» es frecuentemente usada en España tanto por creyentes como por ateos o agnósticos. Es, en definitiva, un sinónimo de «es decir» o «en otras palabras». Sin embargo, Elvira Lindo sabe que son estas expresiones las que más harán irritar al juez, y juega con ello. Son recurrentes las expresiones de índole religiosa a lo largo de toda la crónica, en cambio, no nos detendremos exhaustivamente en ellas, pues desde el primer momento sabemos que la intención irónica y sarcástica de Lindo está más que lograda empleando este registro. Algunas de ellas son: «Jesús creía activamente en la

reinserción de los pecadores», «la Santa Madre Iglesia», «señor mío» o la fórmula de salutación final, ya arcaica, aunque en consonancia con el pensamiento de Calamita, «Dios guarde a usted muchos años» (Lindo, 2007).

Elvira Lindo recoge esta noticia que, en ese momento, acaparaba los titulares de los medios de comunicación más importantes de España, para dar su opinión. El núcleo de la crónica gira en torno a las medidas que ella habría considerado oportunas para emplearlas sobre el juez Calamita. Lindo se refiere ellas como unas medidas de rehabilitación de su homofobia:

[...] medidas encaminadas a su rehabilitación, al estilo de esos servicios a la comunidad que imponen los jueces americanos y que aquí nos parecen risibles porque los conocemos ligados a personajes o personajillos (por ejemplo, Paris Hilton, Naomi Campbell...), pero que tienen su utilidad, y en este caso estarían en consonancia con sus profundas creencias religiosas. (Lindo, 2007)³¹⁷

La escritora habla de «medidas encaminadas a su rehabilitación», algo que no resulta baladí dentro del contexto y el registro en el que está exponiendo sus argumentos, pues extrae del vocablo el uso que tiempo atrás se daba para con los homosexuales; es decir, el hecho de que gays, lesbianas y transexuales fueran consideradas personas con alguna patología y se les destinara a centros de rehabilitación, donde eran sometidos a terapias de aversión como el electroshock, la lobotomía o la castración química. Lindo invierte el sentido de la palabra para hacer que la patologización recaiga sobre la evidente homofobia del juez Calamita.

Elvira Lindo recurre a pasajes de la tradición cristiana de manera irónica para justificarle al juez el porqué de las medidas que estaría encantada de tomar contra él:

Como usted sabe, Jesús creía activamente en la reinserción de los pecadores (por ejemplo, María Magdalena, el buen ladrón...). Si en mi mano estuviera, yo le sancionaría a usted pasando una temporada entre gays, lesbianas, progenitores de hijos no biológicos, progenitores divorciados, etcétera. Resumiendo, con ese tipo de seres humanos que usted encuentra inadecuados para el correcto funcionamiento de la familia. No creo que como resultado de esta convivencia acabe usted saliendo en una carroza del Día del Orgullo Gay (aunque sería una bomba informativa), pero puede que terminara por entender que las preferencias sexuales de los progenitores no influyen en la estabilidad emocional de los niños cuando éstos viven en una sociedad tolerante. (Lindo, 2007)

La escritora, que se asigna a sí misma el poder redentor de Jesucristo, subvierte la figura del pecador en este fragmento. Si en la tradición cristiana, el homosexual es el individuo pecador, Lindo considera que el verdadero pecado lo encarna el juez Calamita por no respetar la libertad con la que las personas elijen en una democracia con quién quieren tener una relación sentimental o criar un hijo. Al mismo tiempo, es consciente de que este tipo de medidas serían inconcebibles para la comunidad cristiana. Ironiza con esta propuesta para realizar un alegato en defensa de las uniones homoparentales. Además critica el tópico extendido sobre la inestabilidad emocional de los niños al criarse en

³¹⁷ De este fragmento que extraemos de la columna, podemos encontrar dos características subyacentes de la escritura de Elvira Lindo: en primer lugar, la alusión al sistema judicial americano, ya que desde el momento en que la escritora se traslada a la ciudad de Nueva York, donde pasará medio año durante más de una década, se convierte en una suerte de puente entre la cultura americana y española, y las referencias o comparaciones entre ellas serán recurrentes; y, en segundo lugar, encontramos las alusiones a personajes de la cultura popular para ejemplificar sus argumentos, en este caso Paris Hilton y Naomi Campbell, lo cual la convierte en una escritora que posee un amplio abanico de conocimientos sobre los distintos niveles de la cultura.

una familia de dos padres o dos madres, y apuesta por el carácter tolerante y abierto a la diversidad de la sociedad española: «Según las encuestas, la mayoría acepta la adaptación parte de parejas gays. Eso siendo como somos mayoritariamente católicos, aunque unos católicos, para su disgusto y el de la Santa Madre Iglesia, algo perezosos a la hora de prácticas y tendentes a vivir y dejar vivir» (Lindo, 2007).

Alude, sarcásticamente, a la «Santa Madre Iglesia» y la manera en que persiguen a los homosexuales para realizar una radiografía de la sociedad española, que teóricamente acepta la diversidad. Hoy día vemos, más de una década después de la publicación de esta crónica, que posiblemente Elvira Lindo tuviera una visión un tanto utópica de la realidad del colectivo homosexual en España, pues aunque legalmente nos consta que se aceptan los matrimonios homosexuales, en el transcurso de los años hemos asistido a polémicas que han girado en torno al cuestionamiento de la ley que el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero aprobó el 3 de julio de 2005 por primera vez en la historia de España – convirtiéndose así en el tercer país del mundo en legalizarlo-. Algunas de ellas son las que el Partido Popular³¹⁸, desde la puesta en marcha de dicha ley, pronunciaría al mostrar su desencanto, llegando a presentar una demanda ante el Tribunal Constitucional, o la propuesta de una reformulación que modificase la palabra ‘matrimonio’ por ‘unión civil’. Otras son más recientes, como la que tendría lugar con motivo de las elecciones autonómicas de Andalucía en 2018, cuando el partido de extrema derecha, Vox, recogió en su programa electoral³¹⁹ la defensa y protección de la «familia natural» como única unión aceptada ante los ojos de la ley. Del mismo modo, hemos escuchado las palabras que Santiago Abascal, líder de la unión política, pronunciaría en un programa de televisión sobre el matrimonio homosexual, o las que diría un representante del partido en Huesca en enero de 2019³²⁰.

A continuación, la escritora realiza una digresión para más tarde volver a las medidas que propone al juez. En ese ejercicio de reflexión, Lindo critica la actitud de los «colegas» del juez, quienes quisieron restarle culpa al magistrado insinuando que posiblemente tuviera algún trastorno psicológico que desencadenase su homofobia, y así hacer más liviana la sentencia. Lindo trata esta propuesta de los compañeros del juez con sarcasmo porque está completamente segura de que esa aversión hacia la homosexualidad no responde a ningún producto del estrés. Para argumentar su postura pone como ejemplo esa actitud que de manera similar se estuvo dando en el panorama cultural español.

³¹⁸ El medio de comunicación *Huffington Post* recogía el 18 de septiembre de 2015 algunas opiniones que Mariano Rajoy y otros integrantes del partido pronunciaron sobre el matrimonio homosexual. Por muchos es sabido que el PP presentó un recurso contra la ley en el Tribunal Constitucional, lo cual dio pie a que Rajoy dijera frases del tipo: «El matrimonio siempre ha sido una institución entre un hombre y una mujer», «Hay un asunto que me preocupa más aún, que es el de la adopción de homosexuales». Del mismo modo el expresidente por el PP, José María Aznar diría: «Las uniones gays no deben ser equiparadas al matrimonio ni a la familia» (S.f., 2015). Véase el siguiente enlace para más información: https://www.huffingtonpost.es/2015/09/18/pp-matrimonio-gay_n_8157728.html

³¹⁹ La medida número 71, recogida en la sección *Vida y familia*, del programa electoral de Vox dice así: «Creación de un Ministerio de Familia. Promulgación de una ley orgánica de protección de la familia natural que la reconozca como institución anterior al Estado. Buscaremos la todavía convergencia con la medida europea en cuanto a prestaciones familiares» (S.f., 2018a). Recuperado de https://www.voxespana.es/biblioteca/espana/2018m/gal_c2d72e181103013447.pdf

³²⁰ Un representante de Vox en Huesca diría en un mitin: «Somos partidarios de quitar la bandera de los gays y las lesbianas del Casino de Huesca. Porque cada uno su orientación sexual en su casa y en su cama» (S.f., 2019). Recuperado de https://www.lasexta.com/noticias/nacional/un-representante-de-vox-en-huesca-somos-partidarios-de-quitar-la-bandera-gay-y-lesbiana-la-orientacion-de-cada-uno-en-su-casa-y-en-su-cama-video_201901295c5046650cf25946acbd31fa.html

En primer lugar, habla de esas personas que con solo escuchar la expresión ‘matrimonio homosexual’ «se les hincha la vena», ya que se consideran seres de tan cultivada racionalidad que ven como algo inconcebible que dos signos del mismo polo se atraigan, o dicho en palabras de Lindo: «piensan, predarwinianamente, que las cosas y los hechos nacen ya con palabras adjudicadas de antemano, como si los niños nacieran con una etiqueta en el nombre, Jessica o Jose Mari» (Lindo, 2007). Que el ejemplo de nombre masculino que la escritora ofrece sea Jose Mari nos lleva a pensar que está inspirado en el expresidente del gobierno del PP, José María Aznar, llevado al humor mediante el empleo del diminutivo. En segundo lugar, habla de personas hipócritas que nunca han prestado interés en las necesidades de los niños hasta que escuchan que es probable que dos mujeres se encarguen de la crianza de una pequeña. Y, en tercer lugar, pone sobre la mesa las opiniones que se pueden leer desde el machismo más reaccionario con la única finalidad de cargar hacia el aborto, «que prácticamente llaman asesinas a las mujeres», o hacia las lesbianas que desean tener hijos, «a las que definen como insensatas» (Lindo, 2007).

La crónica pasa de la insinuación por medio de la ironía y el sarcasmo a tornarse incendiaria, dirigiéndose contundentemente hacia el juez, en particular, y hacia esa clase de hombres que presumen de racionalidad, en general, para sacar a la luz su demostrada deshumanización por ser incapaces de sentir empatía o aceptación hacia la diversidad, pues se hallan tan sumidos en el esquema racional y, por supuesto, heteropatriarcal, que sus mentes son incapaces de abrirse:

A esos individuos tan cargados de razón les pasa como a usted, que no saben nada. Que no ven más allá de sus narices, que desconocen la materia de la que están hechos los seres humanos. Esos individuos tan justos quieren ignorar que no es nuevo que haya hijos de lesbianas y de homosexuales, que los ha habido siempre, con la diferencia de que aquellos que tuvieron que ocultar su condición como si fuera un pecado y vivieron una vida falsa, transmitiendo a sus hijos una personalidad frustrada que los hijos nunca acabaron de entender. (Lindo, 2007)

En este mismo párrafo, la escritora conjuga el registro sarcástico e incendiario con uno más melancólico al poner de manifiesto una realidad que en España se ha dejado existir de manera subalterna. Quizá porque en la mayoría de los casos no se habría dado la circunstancia de expresar la verdad por causas históricas o porque posiblemente las personas que sufrieron esta opresión social no quisieron herir a sus familiares. Esta no es otra que la existencia de homosexuales que sabían de sus preferencias sexuales, pero llevaron una vida falsa en la que hicieron lo que el esquema heteropatriarcal dictaminaba: un matrimonio heterosexual que trajera descendientes al mundo. Algo que tarde o temprano acabaría pasando factura tanto a padres como a hijos, sobre quienes se proyectaría la frustración de los primeros. Si Elvira Lindo plasma esta triste realidad de desgraciadamente tantas personas de generaciones nacidas en la dictadura o, incluso, en la Transición, es porque quiere dar pie a que el lector reflexione, especialmente aquel que en un principio pudiera estar de acuerdo con la decisión del juez. Que piensen sobre si merece la pena mantener intacta la estructura de la familia tradicional y traer de nuevo un mundo hostil para quienes son «diferentes» en lugar de aceptar que existen diversos modelos de familias que tienen derecho a educar a niños y niñas, seguramente desde el respeto y la aceptación a la diversidad, ya que lo único que debería importarle a la sociedad y al sistema judicial es que los niños se críen en ambientes respetuosos y llenos de amor.

Retoma el asunto de las medidas de rehabilitación para el juez Calamita, y en este caso propone un mayor apego a la literatura. Pero no de cualquier modo:

También les haría leer literatura, pero leerla de verdad, leer esos novelones decimonónicos que aparentemente no tenían ni maricones ni lesbianas que afearan el argumento, pero que en realidad ocultaban la verdadera naturaleza de unos personajes a los que los autores cambiaron de sexo para disimular su propia falta. ¡Ah, hay tantos! (Lindo, 2007)

Lindo insta a que lean literatura del siglo XIX no de manera superficial, sino intentando ver más allá. Recoge opiniones de expertos de la literatura española que sostenían que algunos escritores españoles, en este caso, del siglo XIX, como Clarín o Galdós, escondían tras algunos de sus personajes sus verdaderas preferencias sexuales.

Sabemos de la existencia de los estudios de la doctora Paciencia Ontañón, aunque nos ha resultado imposible hallarlos. No obstante, hemos podido extraer información relevante de una entrevista que concedería al medio *Crónica* en el año 2003. La investigadora desveló al periodista Ricardo Pacheco Colín cómo tras realizar una relectura de *La Regenta* descubrió la homosexualidad que presentan algunos de sus personajes. Según Paciencia Ontañón, la publicación de la novela ocasionó un escándalo en la ciudad de Oviedo por la dureza con la que su sociedad fue retratada por Clarín, algo de lo que él era consciente, al mismo tiempo que sabía que si hubiese escrito la obra de manera más abierta, jamás habría sido publicada. La doctora presentó en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires una ponencia titulada «La homosexualidad latente en *La Regenta*», donde expone la supuesta homosexualidad reprimida del regente, don Víctor Quintanar (Pacheco Colín, 2003)³²¹.

Hemos consultado además un estudio que Ramón Navarrete-Galiano realizó en 1996 sobre la novela de Galdós, *Realidad*. Según Navarrete-Galiano, el final de la obra no nos llega a aclarar qué ocurre con la unión entre los protagonistas Federico Viera y Tomás Orozco. La novela concluye con un abrazo de los dos personajes en un plano onírico que el investigador se propone desmigajar en su estudio. Navarrete-Galiano cree que realmente había algo más en el trasfondo de esa relación aparentemente amistosa y de admiración, algo que Galdós no pudo retratar de manera directa por el contexto en el que escribió su obra. Del mismo modo que Proust en su obra *En busca del tiempo perdido* encubrió sus relaciones y deseos bajo nombres femeninos, cuando se estaba refiriendo realmente a sus «idilios con jovencitos del París que conoció y recorrió». O como Oscar Wilde reflejó sus preferencias sexuales bajo un aparente narcisismo en *El Retrato de Dorian Gray*. En la obra de Galdós, Ramón Navarrete-Galiano observa una dicotomía en el personaje de Federico Viera, un conflicto entre lo que siente y lo que hace: desea abandonar a Augusta y, posiblemente, se siente atraído por Tomás Orozco, pero su educación y las normas sociales se lo impiden. Una contradicción en la que vive y que finalmente le lleva al suicidio. La conclusión de la obra se da en el abrazo íntimo de Tomás y la sombra del difunto Federico en el lecho de muerte del primero, en un plano onírico, ya que «ambos se hallan [...] en la misma esfera espiritual» (1996, pp. 91-96).

Elvira Lindo no quiere dejar ningún cabo suelto y a continuación cuestiona el sentido de justicia del juez Calamita tocando, a su vez, varios asuntos como la postura de la Real Academia de la Lengua o la situación de las mujeres en los países en conflicto armado:

Conozco gente, como usted, que se pone enferma sólo de pensar que un hombre puede llamar a otro hombre “mi marido” y que una mujer puede llamar a otra “mi mujer”; gente que cree que el diccionario nunca se ha modificado, que nació de un repollo. Pero usted

³²¹ Para consultar la entrevista completa, publicada el 29 de mayo de 2005, véase el siguiente enlace web: <http://www.cronica.com.mx/notas/2003/67164.html>

mismo sabe que la palabra justicia significa cosas muy distintas según el país en el que se pronuncia. Si una mujer la pronuncia en Arabia Saudí, la palabra justicia es microscópica; en España, la palabra justicia se agranda, porque verdaderamente puede ser una gran palabra, cargada de belleza y humanidad, y no hay que ceder ni un paso ante quienes quieran empequeñecerla. (Lindo, 2007)

En este fragmento, la escritora evidencia, por un lado, cómo la institución de la Lengua ha manifestado su descontento al haberse aprobado una ley que recogiese la unión civil entre personas del mismo sexo con el término ‘matrimonio’³²². Y, por otro lado, cuestiona el sentido de justicia que tiene Calamita exponiéndole la realidad de las mujeres que viven en países como Arabia Saudí para instarle a reflexionar sobre la diferencia que existe de un mismo vocablo entre diferentes países y cómo las palabras van evolucionando, porque la lengua no es estática y el diccionario lo evidencia, aunque no al ritmo en el que la sociedad moldea los vocablos. Elvira Lindo está muy concienciada con que existe una preponderancia del sexo masculino, de raza blanca y heterosexual en la sociedad de prácticamente todo el planeta. Por ello, recoge las palabras de un personaje de William Faulkner para reivindicar el orgullo de ser diferente al hombre heterosexual blanco, es decir, a ser mujer u homosexual o de cualquier raza:

“Gracias, Dios mío, por no haberme hecho negro, ni mujer, ni perro”, dice un personaje de William Faulkner. Hay que estar alerta para que esa oración cambie su sentido aquí y allá: gracias, Dios mío, por haberme hecho, negro, lesbiana, maricón. Gracias, Dios mío, por haberme hecho perro. (Lindo, 2007)

Tras esto, Elvira Lindo ofrece algunas pinceladas sobre el carácter pacífico de quien escribe esta columna para hacer entender a su interlocutor que si ha reaccionado de esta manera es porque «hay actitudes que me sublevan» (Lindo, 2007), y pueden sacar su faceta más reivindicativa y guerrillera. Para finalizar, recupera el tono melancólico con el fin de explicar que aquello que debería importar es el respeto hacia los sentimientos de las personas haciendo uso de la célebre cita de Blaise Pascal: «el corazón tiene razones que la razón no entiende». Aunque la melancolía es rápidamente sustituida por la ironía burlesca que permite esbozar la sonrisa en el lector, pues se despide en esta carta al juez Calamita como antaño, con la fórmula: «Dios guarde a usted muchos años» (Lindo, 2007).

3. La reivindicación y la autoafirmación

El 5 de julio de 2009, Elvira Lindo publica en la sección madrileña de *El País* una columna con motivo de la celebración del Día del Orgullo LGTBI en la capital. En ella figurará el titular «Madrid, capital gay». El titular es claro y conciso, en él expone al lector sin rodeos el tema que posteriormente va a desarrollar. Para ello, emplea la palabra ‘gay’ no solo para referirse al motivo de la celebración, sino haciendo uso del doble sentido que

³²² El diario *El mundo* publicó el 30 de septiembre de 2005 un artículo en el que expone cómo el PP interpuso ante el Tribunal Constitucional un recurso por la ley que regula el matrimonio entre homosexuales. Según el partido, ese descontento no se dio solo en sede parlamentaria, sino que trascendió hasta otras instituciones, como la Real Academia de la Lengua (recuperado de <https://www.elmundo.es/el-mundo/2005/09/30/espaa/1128082853.html>). Aunque ésta acabaría recogiendo en 2012, con motivo de la publicación de la reedición del diccionario en otoño de 2014, la expresión ‘matrimonio homosexual’, como evidenció el diario *Público* el 22 de junio de 2012 (Recuperado de <https://www.publico.es/actualidad/matrimonio-homosexual-entra-diccionario-rae.html>).

tenía en la cultura anglosajona³²³. De este modo, dotará a la capital de unas características que propician la posibilidad de acoger en sus calles una festividad que precisa de un carácter abierto por parte de la ciudadanía.

Previamente, pasaremos a explicar el sentido de la celebración del día del Orgullo LGBT. La investigadora Begonya Enguix (2009) define el Orgullo en algunos de sus estudios como «representaciones rituales con reminiscencias carnalescas donde impera la máscara y la performance, la posibilidad de ser uno y a la vez ser otro» para conformar «las identidades que cuestionan, afirmar, desestabilizan y subvierten los significados sociales» (Enguix, 2009) o, de manera más superficial, como «manifestaciones espectacularizadas en las que cuerpos espectaculares desfilan junto a carrozas comerciales» (Enguix, 2017, p. 166). Además, por un lado, la manifestación se celebra rindiendo homenaje a la revuelta que tuvo lugar en el bar Stonewall Inn en la ciudad neoyorquina como respuesta a la opresión institucional hacia el colectivo LGBTI. El día del Orgullo es también una consecuencia más de la forma en que las disidencias sexuales se visibilizan. Históricamente, este acto de mostrar públicamente la diversidad sexual ha estado profundamente ligado a lo urbano, es decir, mediante la creación de guetos o barrios donde los disidentes sexuales se sintieran a salvo, en primer lugar; a través de las manifestaciones, en segundo lugar; y, por último, con la creación de organizaciones que velaran por los derechos de estas personas que estuvieron tanto tiempo invisibilizadas a ojos de la ley. Por tanto, como finalidad fundamental, el Orgullo quiere desestabilizar y minar los procesos de opresión homófoba transgrediendo para ello los espacios públicos (Enguix, 2009).

En el cuerpo de la columna, Elvira Lindo relata la conversión de la capital madrileña en sede internacional para la celebración del Orgullo, motivo por el cual define Madrid como «la capital gay del mundo» (Lindo, 2009), ya que desde la década de los noventa, el número de visitantes a la ciudad ha ido incrementando notablemente con la llegada de los últimos días de junio y primeros de julio. La primera manifestación del Orgullo en Madrid fue en 1978, donde asistieron centenares de personas, pero a partir de los noventa se empezó a seguir modelos extranjeros. En el año 96, la revista *Shangay*, dirigida por Alfonso Llopart, llevó la primera carroza a la manifestación. El Orgullo LGTBI fue creciendo y en 2008 batió el récord de participación tanto de españoles como de extranjeros, motivando así la realización de estudios que analicen el porqué de esta incesante participación, como el de Begonya Enguix (2008). Lindo no cae en el error de elegir de manera azarosa un rasgo de la ciudad con la que va a caracterizar el tema sobre el que va a reflexionar, sino que argumenta las razones por las que cree concienzudamente que, en efecto, la capital española es, a su vez, capital mundial en cuanto a festejo de la diversidad sexual.

Que para la escritora Madrid sea capital gay «tiene su lógica» (Lindo, 2009), pues si la ciudad se muestra reacia a las fiestas costumbristas, el día del Orgullo no encuentra ningún problema para desplegar sus medios por las calles del centro urbano. La razón por

³²³ Aunque el vocablo *gay* en un principio se empleaba para caracterizar a los individuos alegres en la cultura anglosajona, César Octavio González Pérez (2001) señaló que «La palabra *gay* surgió como un mecanismo de autoadscripción de los homosexuales para escapar de las taxonomías peyorativas que para ese entonces les eran impuestas. Sin embargo, desde un principio el *ser homosexual* no implicó el *ser gay*, no obstante, el *ser gay* sí implicaba el *ser homosexual*. El gay tuvo como propósito inicial el reconocimiento de los otros, resultando ser una minoría social más que buscó un trato igual al de ellos. La palabra *gay* se usó para borrar el estigma ocasionado por muchas otras de las palabras y sus connotaciones con las que se aludían a los homosexuales, las cuales preconcebían la interpretación de los sujetos que se orientaban a sostener relaciones sexuales con individuos de su mismo sexo. Los homosexuales, con la palabra *gay*, se hicieron de una identidad» (González Pérez, 2001, pp. 104-105).

la que cree que tuvo tan buena acogida entre la población madrileña viene dada del sentido que el concepto ‘gay’ cobraría al asentarse como sustituto del concepto ‘homosexual’. Elvira Lindo conoce cómo se ha producido el devenir de la historia del colectivo tanto en España como a nivel internacional, pues, como señalamos en el análisis de la columna «El bufón», sabe que el componente oscuro, silenciado en la esfera de lo privado que caracterizaba la identidad homosexual, dio paso a la visibilización, la reivindicación y la localización en la esfera de lo público, de la identidad gay:

Sin embargo, lo gay, que supera lo puramente homosexual, ese concepto “gay” que añade a su actual sentido sexual, reivindicativo y cultural el significado de “alegre” que se le daba en los años treinta, ha calado hondo en gran parte de la ciudadanía y ha superado las previsiones que imaginaban los promotores de esta marcha veraniega. (Lindo, 2009)

La transgresión del espacio público llevada a cabo por el Orgullo de la que anteriormente hablábamos viene dada como consecuencia de este paso de la identidad homosexual a la identidad gay, así como el surgimiento de expresiones de la cultura *queer* mediante las cuales se transgreden y debaten nociones corporeizadas de subjetividad. Además, el carácter lúdico se ha adherido perfectamente en las grandes ciudades dando pie a que el espacio urbano además de proporcionar visibilidad, permita una interacción pública entre homosexuales, transexuales y otras identidades de género con los heterosexuales, como Elvira Lindo evidenciará más adelante (Enguix, 2009).

Como podemos ver, Lindo humaniza la ciudad, dotándola de las características que definen el concepto gay; esto es, la alegría, la vitalidad, la despreocupación, las contradicciones que, como cualquier ser humano, presenta y la calidez que la hace acogedora. Concibe la ciudad de Madrid como un «gran poblacho» en el que ella misma se sitúa a pie de calle para conocer de primera mano esa personalidad, «nocturna y cimarrona» (Lindo, 2009), que resulta tan atrayente para el turista que la elige como destino para vivir el evento. Además, destaca el carácter «ya internacional» (Lindo, 2009) de la fiesta, pues en 2007 se convertiría en sede para la celebración del *Euro Pride* (Orgullo Europeo), año en el que hasta la fecha de publicación de esta columna tuvo una participación popular con un total de medio millón y medio de asistentes.

Por estos motivos, la fiesta que en un principio estaba pensada como exclusiva para un determinado colectivo ha extendido sus brazos hasta las demás capas de la sociedad, donde aquellos individuos «desprejuiciados y con grandes ganas de divertirse» (Lindo, 2009) forman parte de la envergadura del festejo. Al mismo tiempo demuestra ser conocedora de los debates que se gestan dentro del propio colectivo sobre la participación de la ciudadanía heterosexual en el evento, donde el lado radical, reivindicativo de la diferencia, confronta sus opiniones con el lado asimilacionista: «Tal vez esto parezca demasiado banal al grupo más radical del mundo homosexual pero en la propia naturaleza de lo gay la superficialidad y la conciencia se dan la mano, la carroza y el manifiesto, el baile y la pancarta» (Lindo, 2009).

En esta cita, la escritora pone de manifiesto varias cuestiones. En primer lugar, el debate aún en vigor sobre si el hecho de aceptar que el público heterosexual se una no es una manera de asimilarse al estilo de vida hetero al que tanto se oponen los radicales del colectivo. En segundo lugar, realiza un alegato en defensa del Orgullo tratando de desprejuiciar el carácter del evento. Ella, como mujer heterosexual, derriba el tópico extendido en torno al Orgullo, calificado en muchas ocasiones desde la desinformación como una fiesta de excesos y exhibicionismo. Como señala Begonya Enguix (2009), la manifestación del Orgullo está ampliamente ligada con el activismo político desde antaño. Explica cómo

en 1897 el Comité Científico-Humanitario fundado por Magnus Hirschfeld luchó por la descriminalización de la homosexualidad; cómo tras la Segunda Guerra Mundial aparecieron las nuevas asociaciones europeas y estadounidenses que lucharon abiertamente por el asimilacionismo; y cómo tras la revuelta de Stonewall se produjo la transformación del movimiento gay, influido por los movimientos de liberación en auge a finales del siglo XX, como el feminista, rechazando el asimilacionismo desde una posición de orgullo y fuerza, reivindicando la diferencia. En definitiva, «la diversión y el placer no son incompatibles con los sentimientos políticos» (Enguix, 2017, p. 174).

Como dirá Elvira Lindo: «Y en toda esta algarabía de carácter ya internacional, Chueca es el epicentro» (Lindo, 2009). Como habíamos señalado anteriormente, una forma de reafirmaban la identidad disidente era la creación de barrios o guetos. Estos barrios constituyen la base para la reproducción social, económica y cultural de las comunidades LGTBI, por eso las manifestaciones del colectivo deben tanto a estos lugares, como es el caso de Chueca, en Madrid, una zona que fue rehabilitada por el colectivo homosexual a partir de finales de los ochenta, y desde entonces en incesante crecimiento, aunque cabe recordar que en España la homosexualidad estuvo perseguida por la Ley de Vagos y Maleantes (1954), y desde 1970 en aplicación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (Enguix, 2009). Por este motivo, Elvira Lindo dota a Chueca de un carácter «simbólico» para la historia del colectivo LGTBI en España y pone de manifiesto la unión indisoluble que presenta el barrio madrileño con las reivindicaciones de gays y lesbianas. Apuesta, además, por el carácter abierto a la diversidad del barrio no solo cuando acoge esta celebración, sino durante todo el año. Lindo se sensibiliza con los integrantes más jóvenes del colectivo LGTBI español procedentes de lugares más conservadores, para los que Chueca se convierte en una especie de meca a la que acudir para respirar la libertad. Esta conceptualización de Chueca como espacio mítico la compara Lindo con el barrio de Greenwich Village de Nueva York, donde tuvo lugar la primera manifestación en defensa de los derechos del colectivo en el bar Stonewall la madrugada del 28 de junio de 1969:

Tiene ya un carácter simbólico, de la misma forma que en Nueva York lo son las calles del Greenwich Village que rodean al pub Stonewall Inn, donde se produjeron los primeros disturbios reivindicativos gays tras la irrupción de la policía en aquel bar en el que se acogía a los clientes más marginales de esa comunidad. Hoy, la marcha del Orgullo neoyorquina no se puede disociar de ese lugar histórico. De la misma forma, las fiestas madrileñas no se entienden fuera de Chueca, barrio al que van a ejercer su libertad a lo largo del año chavales de toda España, de lugares más pequeños y más opresivos donde aún no pueden expresar su condición abiertamente. (Lindo, 2009)

En este fragmento observamos que Elvira Lindo responde, en el panorama cultural español, al arquetipo de escritora que tiende puentes entre culturas, en este caso la norteamericana y la española. Lindo cumple en este fragmento seleccionado con la doble función de realizar una comparación entre culturas y acercar al lector la historia que daría origen al día del Orgullo seguramente con la intención de desmontar posibles prejuicios. Además, señala las que para ella son las diferencias esenciales entre la celebración neoyorquina y la madrileña. Aunque ambas comparten la misma naturaleza, en la que confluyen la marcha reivindicativa y el desfile festivo, la celebración en Nueva York presenta diferencias estructurales con respecto a la marcha madrileña. Mientras que Nueva York delimita de manera más escrupulosa el marco espacial y temporal del evento, Madrid se

convierte en una algarabía durante los días del Orgullo³²⁴. Sin embargo, Elvira Lindo proclama la superioridad estética y participativa por parte de la ciudadanía y del sector comercial de la celebración madrileña: «el río de gente que participa en esta marcha (más cutre que la madrileña) discurre por la Sexta Avenida con menor número de gente y de manera más espaciosa» (Lindo, 2009).

A lo largo de los artículos que analizaremos en esta sección descubriremos que un elemento característico de la escritora es la «empatía que siente hacia el sonido de la calle» (Corroto, 2005, p. 59), y aunque estas palabras Lindo las pronunciara para referirse a su destreza a la hora de prestar atención a la manera en la que el pueblo habla, el contenido de lo que se dice en la calle es algo indisoluble en el acto de escuchar. Precisamente, de la compenetración de estas dos destrezas es de lo que Elvira Lindo se nutre para su escritura periodística y literaria. Con todo, podríamos asegurar que Lindo escucha las necesidades de los colectivos, en este caso del LGTBI, y defiende sus luchas haciéndolas visibles en las páginas de uno de los diarios de mayor tirada en el panorama español, como es el caso de *El País*. Sin embargo, Lindo no ha demostrado ser solamente una escritora sensibilizada con la historia y las necesidades de las minorías, ya que su empatía la aplica hacia el ser humano en general cuando éste se ve aquejado por cualquier circunstancia en la que ella puede interferir aprovechando el hecho de ser una figura pública.

En esta columna, además de celebrar la diversidad y el carácter abierto y amable de Madrid, también pone en evidencia las necesidades de la ciudad, es decir, pone sobre la palestra la manera en la que una festividad de tanta envergadura puede afectar negativamente al bienestar de los ciudadanos por el exceso de turistas y de ruido, sobre todo teniendo en cuenta que el Orgullo madrileño se celebra en el corazón del centro de la ciudad:

Con las ciudades hay que ser tan sensibles como con los grupos que las conforman. El colectivo organizador del Orgullo madrileño debe pensar que su fiesta ha adquirido tal magnitud que requiere estudiar muy atentamente tanto el éxito de la convocatoria como la duración y la molestia que supone para aquellos que prefieren quedarse al margen. (Lindo, 2009)

Al mismo tiempo, alude a un suceso de reciente calado en la ciudad: la elección de Ana Botella como número dos en la lista del Partido Popular de Madrid³²⁵, algo que, como predice Elvira Lindo, podría afectar de manera negativa a las futuras celebraciones del Orgullo madrileño. La ironía es un recurso del que la escritora es incapaz de desligarse, pues en esta columna, pese a ser de carácter celebrativo, también halla cabida. Podemos verlo en la manera en que emplea, haciendo uso de una intertextualidad indirecta, las palabras que Ana Botella pronunciaría en 2005 con respecto a la aprobación del matrimonio homosexual en la Constitución. Mediante la famosa cita de Ana Botella: «Las man-

³²⁴ Anterior al año 1995, el Orgullo madrileño discurría por zonas cuasi-clandestinas, por ello en 1995 se propuso un cambio de itinerario (calles céntricas y adornos del espacio con enormes banderas del arco iris) que sería aceptado. La marcha se inicia con la pancarta inicial que exhibe el eslogan acordado para ese año y los comités organizadores portándola. Tras estos, desfilan las asociaciones y otros sindicatos y partidos políticos. Y, tras el núcleo reivindicativo, les siguen las carrozas (Enguix, 2009).

³²⁵ El Partido Popular fue elegido para la alcaldía de Madrid Alberto Ruiz-Gallardón al mando y Ana Botella figurando en segundo puesto en la lista del partido. Recuperado de: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/espana/2006/02/23/ana-botella-sera-numero-dos-lista-pp-alcaldia-madrid/0003_4544276.htm

zanas no son peras. Si se suman una manzana y una pera nunca puede dar dos manzanas»³²⁶, Elvira Lindo define a Ana Botella de manera irónica como «especialista en distinguir las peras de las manzanas» (Lindo, 2009) para cargar contra la homófoba postura de la miembro del Partido Popular.

Por último, como colofón de la columna, Elvira Lindo se dirige directamente al comité organizador del Orgullo LGTBI madrileño, compuesto por la COGAM (Colectivo LGTB de Madrid), que junto a la FELGTB (Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales) llevan a cabo el contenido reivindicativo del festejo, y a la AEGAL (Asociación de Empresas y Profesionales para Gays y Lesbianas de Madrid), que se encarga de los actos festivos, entre los que destacan los conciertos, las barras callejeras en Chueca y la fiesta del 5 de julio (Enguix, 2009). Elvira Lindo apela directamente a ellos porque se ha hecho eco de algunas declaraciones que han emitido sobre el descontento que sienten hacia el escaso apoyo que han recibido por parte del Ayuntamiento:

Ah, una ligera advertencia: leí que los convocantes afirmaban que el Ayuntamiento nunca había apoyado abiertamente estas fiestas por su naturaleza de apertura sexual. ¡Mejor! No hay nada más artificial que las fiestas subvencionadas en las que los políticos quieren hacerse su fotito de rigor. Dejemos a las fiestas callejeras su carácter espontáneo y popular. Al menos en Madrid, ciudad gay, es lo que mejor ha funcionado. (Lindo, 2009)

La escritora les da un consejo cargado de ironía para, de paso, criticar la tendencia a acaparar los actos populares por parte de los políticos para hacerse la foto reglamentaria e intentar demostrar que están sensibilizados con el sentido del acto, aunque la verdadera intención sea hacer campaña política. El carácter disidente de Madrid no está en sintonía con la hipocresía de la política española. Por eso, Elvira Lindo les anima a que dejen de buscar el apoyo institucional y se centren únicamente en la aceptación, cada vez mayor, del público madrileño. Lo que quizá no podía predecir la escritora es que, como señala Íñigo Aduriz (2017), el Orgullo madrileño «ha sido una bola de nieve que ha ido creciendo» y que con la llegada al Ayuntamiento de Manuela Carmena, las instituciones apoyarían la celebración de este acto, llegando a considerarlo en Pleno del Ayuntamiento evento de «especial significación ciudadana», aun contando con la negativa del Partido Popular (Navarro, 2017). El apoyo fue tan significativo que en 2017 se celebraría el *World Pride* (Orgullo Mundial) bajo el lema «Ames a quien ames, Madrid te quiere». Con todo, el Orgullo en Madrid se ha convertido en la mayor manifestación de la diversidad sexual en Europa y un referente en el resto del mundo.

4. Homosexualidad, religión y televisión pública

Anteriormente hemos visto cómo Elvira Lindo realizaba una radiografía sobre la consolidación de la identidad gay en el marco social español de finales del siglo XX criticando para ello los estereotipos dañinos que sobre el colectivo homosexual vierten los medios de comunicación. Casi una década después realiza un alegato en defensa de los derechos del colectivo de gays y lesbianas tomando como hilo conductor el derecho al

³²⁶ Pueden consultarse otras declaraciones de Ana Botella en el artículo «Las ‘perlas’ de Ana Botella» (S.f., 2013) publicado el 28 de noviembre de 2013 en el portal *20 Minutos*: <https://www.20minutos.es/noticia/1258353/0/ana-botella/frases/peras-manzanas/>

matrimonio homosexual y a la adopción. Además, analizamos cómo la escritora desmontaba los prejuicios existentes en torno a la celebración del día del Orgullo con motivo de la celebración del día de la reivindicación y la autoafirmación en la capital madrileña.

El 11 de abril de 2012 publica una columna de opinión bajo el titular «Sermoneando». En ella, la crítica principal reside en las retransmisiones que la televisión pública emite de las misas valiéndose del dinero público de la ciudadanía española, en la que confluyen las diferentes manifestaciones de una diversidad que va más allá del estereotipo español de fiel creyente que la Iglesia católica pone tanto empeño en conservar. Para llevar a cabo este ejercicio crítico vertebra su discurso sobre dos elementos relacionados con la homosexualidad: un documental sobre judíos gays ortodoxos que perseguían concienzudamente la aceptación de su Iglesia, y la polémica en torno al obispo de Alcalá sobre sus declaraciones desafortunadas respecto a la homosexualidad y el aborto.

Lindo expone al lector de manera anecdótica el contenido del documental «Temblando ante Dios», del director de cine neoyorquino Sandi Simcha DuBowski, estrenado en 2001. Rodado entre Estados Unidos, Reino Unido e Israel, muestra la realidad de los judíos ortodoxos que conviven en un constante conflicto moral y vital al ser conscientes de su homosexualidad e intentar reprimirla para evitar el rechazo de su Iglesia.

La mayoría de los protagonistas del documental no se atrevieron a mostrar sus rostros ni sus voces, ya que los homosexuales de la comunidad judía que muestran públicamente sus preferencias sexuales pueden sufrir el rechazo por parte de sus familias, la expulsión de las sinagogas y el sometimiento a terapias de conversión. Confesaban a cámara cómo es incluso más cruel la sociedad judía con respecto a la homosexualidad que aquello que se puede leer de los escritos, como la Torá. Sin embargo, hay otros personajes que defienden la necesidad de realizar una relectura de los escritos para demostrar que las preferencias sexuales no están reñidas con la creencia religiosa. Este intento de conciliar la homosexualidad con la fe tuvo gran éxito en los Estados Unidos, donde se despertó el debate en la comunidad ortodoxa (Brook, 2001).

Elvira Lindo expone todos los adjetivos necesarios sobre los protagonistas de este documental «jóvenes gays judíos ortodoxos (todos los adjetivos son necesarios)» (Lindo, 2012a). El empleo de los adjetivos sucesivos es intencionado, pues la escritora evita que se genere confusión en el lector, pues existen diversas manifestaciones del judaísmo. Encontramos un judaísmo ortodoxo, que es mucho más conservador con respecto a temas como la homosexualidad, un judaísmo reformista, que aboga por la aceptación de los homosexuales, y un judaísmo reconstruccionista, que lucha por que en los Estados Unidos el matrimonio homosexual sea aceptado ante la ley. El judaísmo ortodoxo, como diría Carlos Pérez Vázquez (2014), considera la homosexualidad como un acto contra natura del universo creado por Dios. Este documental estimuló el sentido crítico de la escritora, y le llevó a preguntarse:

[...] ¿por qué no llaman a las puertas de otra religión que los admita? Para los creyentes españoles la posibilidad que propongo de cambiar a otra religión si la tuya no te admite tal cual eres puede sonar frívolo; no lo es en cambio para muchos ciudadanos americanos que eligen su fe en función de las condiciones que cada Iglesia ofrece y demanda. (Lindo, 2012a)

Elvira Lindo tiende puentes entre la cultura norteamericana y la española. En este caso, pone en conocimiento del lector español, en primer lugar, la existencia del documental que fue emitido únicamente en los Estados Unidos, aunque en la actualidad se

encuentra disponible en plataformas como YouTube subtulado al español³²⁷. En segundo lugar, establece una comparación entre la mentalidad del creyente americano y el creyente español, caracterizados por una mayor flexibilidad del primero y un alto grado de conservadurismo y tradicionalismo del segundo. Incluso en este fragmento citado destaca de manera metafórica el arraigado capitalismo que subyace en el inconsciente de la población americana, que elige su Iglesia en función de lo que ésta le pueda ofrecer, como si de un contrato comercial, de oferta y demanda, se tratase. Realiza esta comparación para criticar la hipocresía del Estado español, que se sustenta sobre un supuesto laicismo a nivel teórico, pero cuando se rastrea su aplicación en la práctica de la vida española, nos encontramos con que se trata de una etiqueta superficial: «Nosotros aún no hemos establecido una relación plenamente democrática con la Iglesia católica: ni el Estado (que aún no entiende el laicismo), ni los creyentes, ni tampoco los ateos» (Lindo, 2012a).

Alude a continuación al segundo elemento que vertebra su crítica principal: la polémica que gira en torno a las declaraciones que el obispo de Alcalá pronunció en contra de la homosexualidad y el aborto. Tal y como recoge María Rodríguez Sahuquillo en una crónica del 7 de abril de 2012, Juan Antonio Reig Pla, obispo de Alcalá de Henares, arremetió contra los homosexuales y el aborto en la retransmisión de la misa del Viernes Santo en La 2 de Televisión Española. Sobre el colectivo homosexual el obispo decía:

Quisiera decir una palabra a aquellas personas que hoy, llevados por tantas ideologías, acaban por no orientar bien lo que es la sexualidad humana, piensan ya desde niños que tienen atracción hacia las parejas del mismo sexo. [...] Y a veces para comprobarlo se corrompen y se prostituyen. O van a clubes de hombres. Os aseguro que encuentran el infierno. (Rodríguez Sahuquillo, 2012)

Estas palabras fueron denunciadas por Boti García, presidenta de la FELGTB hasta 2015 y desde 2020 Directora general de la Dirección de Diversidad Sexual y Derechos LGTBI del gobierno, que arremetía tanto contra el obispo por fomentar el odio hacia el colectivo homosexual, como hacia la cadena pública que retransmite ceremonias religiosas. Una postura a la que Elvira Lindo se suma.

El obispo de Alcalá también tuvo palabras para las mujeres que abortan, a las que considera manipuladas por el derecho a abortar, como si la existencia de esta ley las atrajera irremediabilmente hacia «el pecado»:

Una jovencita, o una mujer, que está embarazada y que lleva una preocupación enorme por las razones que sean, es seducida y es tentada, y cuando va a abortar a una clínica sale destruida. Porque ha destruido una vida inocente y se ha destruido a sí misma. Mujeres que han ido a abortar llevan el sufrimiento en su corazón y muchas de ellas no pueden dormir porque el pecado lleva siempre a la destrucción de la persona. (Rodríguez Sahuquillo, 2012)

Elvira Lindo prefiere ignorar lo que Reig Pla piensa sobre la homosexualidad y el aborto, ya que para ella lo verdaderamente denunciado es que se permita que la televisión pública retransmita ceremonias religiosas en las que tienen cabida este tipo de argumentos basados en el odio y la discriminación. Desmonta el laicismo irreal de España cuando denuncia el hecho de que la diversa ciudadanía española paga unos impuestos que son invertidos en la retransmisión de discursos que a muchos colectivos de esa rica diversidad les perjudica gravemente:

³²⁷ El documental puede visionarse al completo en el siguiente perfil de YouTube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLABA69BE5EBAF534D>

En la polémica en torno a las palabras del obispo de Alcalá en contra de la homosexualidad y del aborto no he visto que en ningún momento haya alguien que se plantee que el verdadero disparate de este asunto es que se emita una misa por un canal público que pagan católicos y fieles de otras religiones, ateos, agnósticos, gais, lesbianas, transexuales, heteros, mujeres a favor de la ley de plazos, mujeres a favor de los tres supuestos y siga usted añadiendo las incontables variables de la ciudadanía. A mí, lo que diga este obispo me importa bien poco, y en cierto modo no me parece mal que exprese con tal claridad lo que piensa, siempre que lo haga para su público. (Lindo, 2012a)

La retransmisión de las ceremonias religiosas en la cadena pública española es un asunto que preocupa a la escritora, ya que como señalan Xabier Martínez Rolán y Teresa Piñeiro-Otero (2012), los contenidos televisivos desarrollan un papel determinante en la construcción de la realidad social, así como en los roles que desempeñan los propios individuos. De este modo, permitir la emisión de contenidos de carácter litúrgico en los que se exponen abiertamente argumentos que atentan contra la integridad de colectivos minoritarios dentro del sistema heteropatriarcal, como son los homosexuales y las mujeres, puede afectar negativamente a la consolidación de una sociedad plural y diversa en el inconsciente colectivo español. Sin embargo, no es algo sencillo desligar la televisión pública de la retransmisión de las misas, ya que este tipo de contenido está ligado a la historia de Televisión Española, pues la primera emisión que se hizo con el nacimiento del medio en 1956 fue de carácter litúrgico (Martínez Rolán y Piñeiro-Otero, 2012).

La escritora conoce el arraigado sentimiento religioso que caracteriza a la sociedad española, por ello argumenta que no deben censurarse los discursos que se pronuncian en las Iglesias dado que el Estado español se basa en los pilares de una democracia. Lindo aboga por la libertad de expresión de esta institución, aunque la califica de arcaica y adocrtrinadora. Una libertad de expresión que no debe enriquecerse con el gasto público de un pueblo que en muchas ocasiones no comparte dicho sentimiento religioso. Por este motivo, Lindo reformula de manera irónica el refrán «Cada uno en su casa y Dios en la de todos» para finalizar su columna de manera contundente con respecto a la retransmisión de las ceremonias litúrgicas en la televisión pública: «Eso sí, que prediquen en su casa, no en la de todos» (Lindo, 2012a).

En esta columna hemos asistido a la crítica que la escritora ejerce sobre la retransmisión de las ceremonias religiosas en La 2 de Televisión Española. Para ello comprobamos que se ha valido de problemáticas relacionadas con la homosexualidad para construir su opinión. Los dos elementos que Lindo ha utilizado para montar el esqueleto de su columna comparten una misma esencia: el rechazo por parte de las instituciones religiosas hacia la homosexualidad. Evidencia el estereotipo del español al que le es difícil desligarse de su religión para convertirse a otro dogma, buscando similitudes y diferencias entre la mentalidad norteamericana y española, y de esta forma se adentra en la polémica en la que el obispo de Alcalá se vio envuelto para criticar directa y contundentemente a la televisión pública española.

5. ¿Debe llamarse matrimonio a una unión entre homosexuales?

El 11 de noviembre de 2012, Elvira Lindo publicó en su sección *Don de gentes* la columna «Campanas de boda», cuyo titular *a priori* podría dar a entender la celebración de una unión matrimonial. Así, el lector que se enfrenta a esta columna dejándose llevar por la esencia que transmite el titular puede esperar en ella un tono festivo y jovial. Sin

embargo, en la primera línea donde Elvira Lindo se dirige a un interlocutor del que no ofrece su identidad, nos desvela el tema sobre el que va a discurrir su discurso, el matrimonio homosexual: «Diga usted que sí, buen hombre, siga creyendo que el matrimonio es solo entre un hombre y una mujer» (Lindo, 2012b).

Ese «buen hombre» al que se dirige Lindo de manera directa e irónica tratando de subvertir su supuesta bondad es Jorge Fernández Díaz, quien fuera ministro del Interior en el gobierno del PP de Mariano Rajoy durante la primera legislatura, al que convierte en el personaje principal de su columna. Elvira Lindo escribe su columna como contestación a las polémicas declaraciones que el ministro pronunció sobre la sentencia emitida por el Tribunal Constitucional en la que se rechazaba el recurso que su partido político presentó en 2005 por la aprobación de la ley del matrimonio homosexual. Fernández Díaz dijo aceptar la sentencia del Tribunal Constitucional, aunque estuviera completamente en desacuerdo, ya que él fue uno de los que votó en contra de la ley en el Congreso de los Diputados y uno de los que firmó el recurso de inconstitucionalidad. Para el ministro del Interior, la palabra matrimonio representa etimológicamente la unión entre un hombre y una mujer. Pero, además, critica que se permita que dos homosexuales adopten. Sus palabras fueron lapidarias, manifestaba que pese a esta sentencia del Tribunal Constitucional no iba a cambiar ni su «conciencia, creencias ni convicciones» (S.f., 2012).

La escritora presenta a Fernández Díaz como un personaje de fuertes creencias religiosas, defensor de la familia natural. Además, la escritora deja entrever la actitud misógina de su personaje, que asume sin prejuicios un discurso que otorga preponderancia a la palabra del hombre: «Siga usted creyendo que los elefantes se llaman elefantes porque Dios otorgó a Adán el derecho a dar nombre a otros seres vivos (inferiores, naturalmente, según la Iglesia Católica)» (Lindo, 2012b). Elvira Lindo, en el comienzo de su columna, hace uso del recurso retórico de la anáfora al principio de cada enunciado mediante la estructura sintáctica: «Siga creyendo que». Esta figura empleada en la oratoria mantenía atento al oyente, y Lindo busca exactamente lo mismo con su lector.

El tema principal de «Campanas de boda» es la postura antiesencialista del lenguaje que defiende Elvira Lindo. La escritora asume este discurso ante el auge de comentarios de miembros del Partido Popular que defienden la esencia verdadera de la palabra matrimonio, la cual designa etimológicamente la unión entre un hombre y una mujer. Lindo critica cómo estos representantes de la ciudadanía proyectan sobre ella una esencia inalterable de las palabras, sobre todo si las modificaciones que experimentan los vocablos chocan con el argumentario ideológico de su partido político: «Siga usted creyendo, hombre sobrado de razón, que los diccionarios son enormes continentes de palabras a las que jamás ha de modificarse el significado» (Lindo, 2012b).

Elvira Lindo defiende, por tanto, la soberanía de los hablantes para modificar, mediante su uso, el significado que se le dan a las palabras: «¿quién es el pueblo llano para modificar un significado por un cambio de costumbres o de moral?» (Lindo, 2012b).

La postura antiesencialista de la escritora propicia la crítica al autoritarismo con el que se reviste el Partido Popular a la hora de imponer cuál ha de ser el término correcto para hablar de las parejas entre miembros del mismo sexo. Como evidencia Lindo, el Partido Popular defiende «las esencias de la civilización», y por lo tanto no es de extrañar que presentaran en 2005 el recurso de inconstitucionalidad. Fernández Díaz considera que llamar matrimonio a estas uniones «malbarata» el significado del vocablo y hace una «parodia de unión» (Lindo, 2012b). Un discurso absolutamente homófobo que establece una profunda desigualdad entre los matrimonios heterosexuales y homosexuales, calificados estos últimos de sátira o burla a la institución del matrimonio. Desde la derecha española

se prefiere llamarlo «parejas de hecho» o «de pleno consentimiento», a lo que Elvira Lindo considera un término «un poco largo pero evitamos que los niños crezcan engañados y de mayores salgan mariquitas del propio trauma» (Lindo, 2012b). La escritora recupera las palabras que Mariano Rajoy pronunció en un programa de radio defendiendo esta postura que adoptó su partido:

Nos hemos portado tan mal que cuando este pasado martes el presidente Rajoy acudía a una radio para responder sobre crisis, rescates e independencias, la pregunta sobre la sentencia del Constitucional le sentó como un pellizco de monja. Es de esos momentos en los que don Mariano se torna aún más pálido de lo que es y pone cara de “por qué no estaré yo en Sanxenxo”. El presidente salió del brete como pudo afirmando que él jamás había dicho que tuviera algo en contra de los derechos de las parejas gays pero sí de que esa unión se llamara “matrimonio”. Ah, perdón, que se ve que es un término del que algunos heterosexuales tienen la patente. (Lindo, 2012b)

Una vez más, en esta columna, la escritora tiende puentes entre la cultura española y la norteamericana. En esta ocasión compara el discurso homófobo del partido conservador español con el mismo discurso de los republicanos estadounidenses. La finalidad reside en criticar estos males de la cultura española y de la cultura americana, la cual utiliza como espejo. Para ello recurre a la anécdota. Explica al lector cómo en 2011 el presidente del partido republicano, Mitt Romney, en un encuentro con sus votantes en las calles, entra en una cafetería y se acerca a un anciano que, a simple vista, él consideró que podría ser afín a la ideología de su partido. El anciano quiso saber qué opinaba Romney sobre los matrimonios homosexuales, a lo que él respondió, como lo haría Rajoy en España, que la palabra matrimonio sólo debería aplicarse a la unión entre hombre y mujer. El supuesto votante respondió tajantemente que jamás depositaría en las urnas su voto a favor del partido republicano:

[...] el individuo con aspecto de republicano de clase trabajadora había resultado ser un viejo gay que creía en los lazos que construye el amor, así lo afirmó con rotundidad, y solo pensaba votar a un presidente que reconociera los derechos de una unión homosexual. Así de simple. Los derechos humanos se resumen de manera escueta, no hacen falta grandes fundamentos teóricos. (Lindo, 2012b)

La opinión de Elvira Lindo se estructura sobre el pilar de la ironía. En primer lugar, emplea el tono irónico a la hora de dirigirse al personaje, al que llama «buen hombre», «hombre de sobrada razón», «amigo» o «querido defensor de la terminología *comme il faut*» (Lindo, 2012b). Su intención no es otra que satirizar con los valores que este señor pretende defender como universales y justos, como la protección del significado de la palabra matrimonio. Por ello lo llama «defensor de la terminología *comme il faut*» o, empleando el significado en español de este extranjerismo francófono, *defensor de la terminología como Dios manda*. A continuación, Lindo refleja de manera irónica un supuesto gesto de empatía hacia su personaje, aunque lo que busca es precisamente lo contrario, es decir, proyectar ante el lector la incompreensión que le generan sus declaraciones: «Sí, amigo, comprendo su discurso: durante estos siete años nos hemos portado francamente mal. No ya es que hayamos malbaratado la palabra matrimonio, es que te pones te pones y acabas llenando la familia de titos y titas que en realidad no lo son» (Lindo, 2012b).

En el cierre de la columna, Lindo vuelve a ser irónica mostrando un grado de empatía que, realmente, no siente hacia él. Busca para su personaje una posible solución ante el disgusto que le pudo generar la sentencia del Tribunal Constitucional. Éste ha de sentirse tranquilo porque nadie, ni siquiera el Constitucional, puede obligarle a asistir a una

boda homosexual ni emplear el vocablo matrimonio para designar este tipo de uniones. Las campanas de boda sonaron desde 2005, y Elvira Lindo lo celebra en este alegato a favor del matrimonio homosexual, que cierra haciendo uso de su humor más perspicaz: «Siete años se le han ido en defender la virginidad de un término, tanto tiempo que ya hay algunos de esos gays que están en proceso de divorcio. Maldita sea» (Lindo, 2012b).

6. La homofobia del Vaticano

El 31 de marzo de 2019, el periodista Jordi Évole entrevistó al Papa Francisco para el episodio número dieciocho de la duodécima temporada del programa *Salvados* que emite cada domingo La Sexta desde el año 2008. La expectación por parte de la audiencia española fue excepcional, pues la figura del Papa Francisco ha generado, desde que llegara a su cargo en marzo del 2013, un polémico revuelo entre los más conservadores dentro de la institución eclesiástica debido a su supuesto progresismo, y simpatía por parte de las personas que más descontento sentían hacia la Iglesia e incluso por los agnósticos y ateos que han visto en Francisco una posibilidad de renovación estructural en la Iglesia Católica. El episodio en el que Jordi Évole entrevista al Papa generó formidables niveles de audiencia con un total de 4,1 millones de espectadores, lo que se traduce en 21% de cuota de pantalla.

Al comienzo de la entrevista, Évole advierte al espectador de que el tema principal sobre el que van a dialogar será la crisis de los refugiados, aunque no excluye que de manera colateral surjan otra serie de cuestiones sobre las que el periodista busca que Francisco se posicione y de su opinión. Estas son la exhumación del dictador Franco, los casos de abusos sexuales en el seno de la Iglesia Católica, la representación femenina en la institución eclesiástica, el aborto, el feminismo y la homosexualidad.

El Papa Francisco mostró su lado más humano al no entender la insensibilidad por parte de algunos gobiernos y las injusticias. Incendiarias palabras en un momento en el que el discurso político se halla escindido en dos polos, aquellos que defienden a ultranza la necesidad de crear fronteras y otros que pese a cualquier circunstancia conocen el valor de la vida humana y el derecho de todas las personas a vivir en un entorno en el que no corran peligro. En el panorama político español, la primera postura suele ser adoptada por los partidos de derecha, mientras que la izquierda hace suyas las segundas reivindicaciones a favor de los derechos humanos. El Papa Francisco cree que se ha de acoger a los refugiados para proporcionarles una vida mejor en un país en el que no haya conflicto armado: «[...] hay que tener el corazón abierto para recibir a quien está necesitado, [...] solo recibirlos y dejarlos en la calle es una falta de respeto» (Évole, 2019).

La entrevista se torna más compleja cuando Évole toca esos temas colaterales que han tenido al espectador en vilo. El primero de ellos fue la exhumación del dictador Franco, el Papa fue tajante en su respuesta: «No tengo opinión» (Évole, 2019). Jordi Évole decide hacer hincapié en este asunto y le expone la situación de miles de caídos en la Guerra Civil que en la actualidad sigue sin saberse dónde están sus cadáveres. Francisco se desvía del tema realizando una comparación entre la situación de España y Argentina durante sus respectivas dictaduras para concluir diciendo que rescatar a los muertos de las fosas «es un derecho de la sociedad» (Évole, 2019). Más tarde, Évole saca a relucir los casos de abusos dentro de la Iglesia, a lo que Francisco responde «una época hay que interpretarla con la hermenéutica de la época» (Évole, 2019). La representación de las mujeres dentro de la institución masculina de la Iglesia Católica es otro tema del que Évole

quiere que el Papa se pronuncie. La respuesta que, en un principio, parecía ir bien encaminada, acaba cayendo en el paternalismo y el esencialismo al ser él quien diga cuáles son las necesidades de las mujeres en la Iglesia: «La Iglesia no puede ser Iglesia sin la mujer. [...] Una dimensión que no tenga feminidad en la Iglesia hace que la Iglesia no sea Iglesia» (Évole, 2019). Según el Papa, más que preocuparse de las funciones que una mujer debe tener en la institución, hay que luchar por que se instaure «el estilo femenino en la Iglesia» (Évole, 2019), entendido estilo como la forma en la que la mujer capta la realidad. Sobre el aborto fue tajante: «No es lícito eliminar una vida humana para resolver un problema» (Évole, 2019), e incluso comparó a las mujeres que abortan con el crimen de un sicario. Unas polémicas declaraciones que pronunció en otra entrevista sobre el feminismo fueron el motivo por el que Jordi Évole sacó el tema en este encuentro, a lo que Francisco intentó rectificar: «Todo feminismo tiene el riesgo de transformarse en un machismo» (Évole, 2019).

Donde más vacila el Papa Francisco es en lo que se refiere a la homosexualidad. Quien pareciera el pontífice que abrazaba a los homosexuales sin juzgar ni condenar sus preferencias sexuales, se vio envuelto en una polémica por unas declaraciones en las que sugería que los padres debían llevar a terapia psiquiátrica a sus hijos homosexuales. En esta entrevista para *Salvados*, Francisco echa leña al fuego con sentencias tan discriminatorias como: «Toda persona tiene derecho a tener un padre y una madre, a tener un hogar», «Otra cosa es cuando la persona es joven y comienza a mostrar signos raros, ahí es cuando debe ir al psiquiatra», «Consulten, por favor, y vayan a un profesional» (Évole, 2019). El periodista le cuestionó el uso de la palabra *rareza* para designar el comportamiento de los homosexuales, a lo que el Papa Francisco respondió: «Para una familia es raro» (Évole, 2019).

Una semana después, el 7 de abril de 2019, Elvira Lindo dedica su columna dominical al análisis de esta entrevista. El titular, «El Papa y el amor oscuro», opera como una evidente reminiscencia a los *Sonetos del amor oscuro* (1936) de Federico García Lorca, una obra en la que el deseo homoerótico no aparece tras velos ni máscaras, donde proyecta los anhelos de un amor que acabaría costándole la vida. Ciertamente es que Lindo opina en este texto sobre todos los asuntos colaterales que Jordi Évole quiso sacar en su entrevista al Papa, pero la escritora, posiblemente por su tendencia a indignarse por las injusticias, decide dar una atención especial a los argumentos tambaleantes que Francisco pronunció sobre la homosexualidad.

Lindo inaugura la columna estableciendo una comparación entre la opresión que la Iglesia ejerce sobre las mujeres y sobre los varones heterosexuales. Por una parte, como sostiene Amelia Valcárcel (2010, p. 85), las religiones tienen el poder de dar sentido al mundo, «y si en su camino encuentran la opresión de las mujeres, también le darán sentido». El sometimiento de las mujeres en el discurso religioso se debe a la «culpa de la madre Eva», quien «con su desobediencia, logró que fuéramos mortales. Las mujeres, en cuanto hijas de Eva, heredan el estigma y la maldición formulada en el Génesis: parirás con dolor y estarás sometida a tu marido, que te dominará» (Valcárcel, 2010, p. 86). Elvira Lindo evidencia cómo las religiones deciden sobre el control del cuerpo femenino, consideran que la única finalidad vital de la mujer responde a sus capacidades reproductivas, defienden la sumisión y la subordinación, y niegan su representación en los órganos de poder de la institución eclesial:

Para las mujeres que quieren gozar plenamente de su libertad las religiones no han sido nunca un buen negocio. En cuanto nos descuidamos, los señores que predicán con estos

o aquellos mandamientos, nos cubren la cabeza, juzgan nuestro cuerpo como algo pecaminoso que conviene ocultar, vigilan que nuestra vida sexual tenga como único objetivo la reproducción y nos impiden controlar el sistema reproductivo. Nuestro papel más celebrado es el de madres y creyentes subordinadas; nuestro poder en los órganos de decisión de la fe es nulo. (Lindo, 2019)

Del mismo modo, la escritora traza similitudes entre la discriminación que las mujeres sufren bajo el influjo de la Iglesia y el estigma y la aversión con la que el discurso religioso se refiere a la homosexualidad. La religión establece distinciones entre el *deseo* o la *atracción* homosexual y el *acto homosexual*, siendo las primeras un trastorno psicológico que debe controlarse para evitar caer en el segundo, que sí sería considerado pecado. Y no solo se contempla como un acto pecaminoso, sino como un hecho inconfesable, un acto anti-Natura (Sahuquillo, 1991, p. 52). Elvira Lindo no pasa por alto la estigmatización con la que la Iglesia ha tratado a todo individuo homosexual a lo largo de la historia ni los consejos del Papa Francisco en los que instaba a las familias cuyos hijos presentasen «comportamientos homosexuales» a acudir a terapia:

Tampoco es una filfa la religión para quien no sea varón heterosexual. Ser homosexual en la Iglesia católica es padecer una especie de trastorno, cuando no enfermedad, que se puede curar con un cursillo para que el desviado vuelva al redil. Qué curioso que habiendo servido la Iglesia como escenario de algunos pastores que actuaron abusivamente contra inocentes no se estudiara la necesidad de unos cursillos preventivos antes de ser aceptados en su seno. (Lindo, 2019)

En el resto de la columna, Elvira Lindo critica la imagen que el Papa intentó proyectar sobre sus fieles y no tan fieles asumiendo un discurso progresista que ella «no compra» (Lindo, 2019). En primer lugar, recurre al símil para comparar al Papa con un mago que, mediante un discurso populista y de «verso fácil» logró acaparar la atención de la audiencia y seguramente se ganó el aplauso en algunas casas. Lindo recupera las siguientes palabras de Francisco: «el mundo se olvidó de llorar» (Lindo, 2019), con las que disparó los índices de audiencia. Lo que más sorprende a Elvira Lindo es la recepción que esta entrevista tuvo entre algunos representantes políticos de izquierda y algunas periodistas. El dramaturgo y periodista Guillem Clua alabó en su cuenta de Twitter las lecciones que el Papa dio sobre «inmigración, capitalismo y justicia social» (como se citó en Muciente, 2019). Julia Otero, locutora de la radio Onda Cero, prefirió valorar positivamente los argumentos de Francisco sobre inmigración, los impuestos de la Iglesia y la necesidad de la memoria histórica en España: «Observo que algunos teníais expectativas irreales como que el #Papa fuera pro-abortista, feminista y defensor de la homosexualidad. Yo me quedo con lo que ha dicho de los impuestos de la Iglesia, los refugiados y los muertos que aún tiene España en sus cunetas» (como se citó en Muciente, 2019). Lindo critica estas palabras reformulando el tuit de Otero: «y algunas mujeres lo defienden de esta curiosa manera: “¿Qué esperabais, chicas, que fuera un feminista?”» (Lindo, 2019).

Elvira Lindo denuncia la estrategia del Papa Francisco con la que, valiéndose de la proyección de su campechanía, consigue eludir asuntos de gran trascendencia, como la libertad reproductiva de las mujeres o sus opiniones sobre el aborto, al que comparaba con «la contratación de un sicario» (Lindo, 2019). La escritora resume en pocas palabras la sensación que esta entrevista generó en muchos espectadores que supieron cuestionar las palabras del Papa: «Consigue con éxito el Pontífice que su campechanía esfume la dureza de corazón con la que la Iglesia juzga a quien no se ajusta a su credo» (Lindo, 2019). Además, Lindo critica la tajante respuesta de Francisco a Évole cuando éste le preguntó

sobre el cuerpo de Franco y sobre los casos de abusos sexuales en el seno de la Iglesia católica: «¿No tiene que decir nada un Papa que se tiene por justo de la complicidad de la Iglesia católica con el dictador? Porque parte de los abusos sexuales que están saliendo a la luz en el presente se produjeron en aquellos tiempos negros, fruto de un temible poder» (Lindo, 2019).

Elvira Lindo finaliza su columna elogiando al entrevistador por su naturalidad y la responsabilidad que conllevaba realizar una entrevista que estaría en el punto de mira de la opinión pública durante largo tiempo. No desaprovechó la oportunidad de hacer reflexionar al lector sobre la discriminación sexual en el seno de los medios de comunicación al exponer cómo hubiese sido la recepción de esta entrevista si quien la hubiera moderado hubiese sido una mujer, a la que se le hubiese condenado mediante titulares sexistas la cercanía que el propio Évole tenía cara a cara con el Papa.

Por último, cierra el texto recuperando unos versos que sí compra, los del amor oscuro de García Lorca, pertenecientes al soneto «El poeta dice la verdad» de la obra *Los sonetos del amor oscuro*, una verdad que al final de su vida consiguió liberar de prejuicios y por la que acabó siendo asesinado: «Y si de versos se trata, mejor acudir a quien pagó con su vida por el amor oscuro: *Quiero llorar mi pena y te lo digo / para que tú me quieras y me llores / en un anochecer de ruiseñores / con un puñal, con besos y contigo.*» (Lindo, 2019).

7. El debate en torno a la Ley Trans

Poco antes de que la pandemia por la covid-19 trastocara por completo las vidas, las agendas políticas y las reivindicaciones sociales, ya había surgido en algunos sectores del feminismo español el debate en torno a la autodeterminación de género ante la posible llegada de una propuesta de «Ley Trans» que no solo dividiría a los socios de gobierno, PSOE y Unidas Podemos, sino que también provocaría un quiebro en el contexto feminista español. Ese borrador, que se hizo público en febrero de 2021, contemplaba la eliminación de los requisitos de la Ley 3/2007 para el cambio de sexo registral y asentaba una serie de normas comunes en materia sanitaria, laboral, educativa y judicial, como explica la periodista Noemí López Trujillo (2021a). Nos ocuparemos, para cerrar este capítulo, de un artículo de Elvira Lindo muy celebrado en redes sociales donde aborda la discusión en torno a la ley sobre derechos del colectivo trans impulsada por el Ministerio de Igualdad, pero antes se hace preciso que establezcamos un contexto para situarnos en este complejo y fragmentado debate.

La filósofa Alicia Miyares concedió una entrevista a Emilia Landaluce el 7 de febrero de 2020 en la que hablaba sobre un concepto desconocido hasta el momento para el gran público: el «generismo queer»³²⁸, un término con el que se refiere a las teorías

³²⁸ En *Distopías patriarcales. Análisis feminista del generismo queer*, Alicia Miyares habla la «invasión» de la cuarta ola feminista por lo que denomina «distopía transfeminista» o «feminismo emocional», caracterizados por «el desprecio a la producción teórica feminista, privilegiando el activismo y, también, por hacer prevalecer las emociones y deseos subjetivos rente a las vindicaciones de igualdad» (Cuervo Pollán, 2022, pp. 203-204) Miyares sostiene que el mal de esta «distopía» está en la interpretación del concepto «género», pues advierte que el sector del transfeminismo lo concibe como una naturalización y factor esencial en la conformación de la identidad individual mientras que las feministas lo contemplan como una categoría de análisis empleada «para señalar e impugnar las desigualdades entre los sexos» (Cuervo Pollán, 2022, p. 204). Asimismo, acusa a Butler de responsable de esa «esencialización del género» pues «imposibilita cualquier posibilidad de abolirlo, invitando a resignarnos a reproducirlo constantemente y, en el mejor de los casos,

identitarias que han desembocado en la existencia de la autodeterminación de género para las personas trans, una herramienta legislativa a la que se opone radicalmente. De hecho, sostiene que este concepto deriva de una teoría basada en una «impostura intelectual» nacida en las universidades estadounidenses a finales del siglo XX donde, asimilando los postulados posmodernos, negaban «la existencia de categorías universales»; se está refiriendo a la teoría queer que, considera Miyares, «cuestiona la teoría feminista» (Landaluce, 2020).

Meses después, el 9 de junio de 2020, el PSOE emitió un comunicado³²⁹ firmado por Carmen Calvo, José Luis Ábalos, Santos Cerdán y Alfonso Rodríguez en el que se hacían eco de los debates en espacios académicos y activistas en cuanto a la «utilización y confusión» de las categorías clave para la metodología feminista, el sexo y el género, como consecuencia de una invasión por parte de la teoría queer que, según el comunicado, niega la existencia del sexo y, por ende, las desigualdades entre hombres y mujeres que sobre ese concepto se han construido históricamente, por lo que el PSOE mostraba su «oposición a la libre determinación de la identidad de género», ya que los «sentimientos» no puede tener «automáticamente efectos jurídicos plenos», lo cual no deja de ser contradictorio porque fue precisamente el PSOE el que planteó la autodeterminación en la proposición presentada en marzo de 2017 para reformar la Ley de 2007 –eliminar la necesidad de un diagnóstico de disforia de género así como la obligatoriedad de un mínimo de dos años en proceso de hormonación– y que ratificaron en la Ponencia celebrada en marzo de 2019 (López Trujillo, 2021a).

Esta oposición chocaría frontalmente con la propia Comisión Europea, que ese mismo mes haría público el documento *Legal gender recognition in the EU*³³⁰, donde explica Noemí López Trujillo se recogen las siguientes bases:

[...] el procedimiento basado en la autodeterminación de género, defendido en la resolución de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa en 2015 y en los Principios de Yogyakarta es la aproximación más respetuosa con las personas trans y refleja los más altos estándares de derechos humanos, así como los más accesibles. (López Trujillo, 2021a)

Una de las primeras reacciones de gran calado se produce en YouTube, donde Ayme Román, filósofa feminista y divulgadora, publicó el 1 de agosto de 2020 el vídeo «Feminismo y activismos trans: una lectura alternativa» como resultado de un exhaustivo y riguroso estudio bibliográfico. En este extenso vídeo, Román desmonta la concepción que determinados sectores del feminismo tienen sobre la teoría queer. Román explica que ese «hombre de paja» que es la teoría queer no responde a una teoría per se, sino a un término «paraguas» que habría de ser sustituido por «estudios queer», influidos por el postestructuralismo y las teorías foucaultianas, con la figura de Judith Butler a la cabeza (Román, 2020). Podríamos definir la teoría queer muy brevemente a partir del siguiente

teatralizarlo» (Cuervo Pollán, 2022, p. 204). Prosigue culpando al «generismo queer» de «fragmentar el sujeto político del feminismo» negando las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, y en suma, sostiene Miyares, los objetivos de la teoría queer, nacida en las universidades norteamericanas durante las décadas de los 80 y 90, «comienzan a distanciarse e incluso a oponerse a los del feminismo, estando, de nuevo, en el epicentro de la batalla el concepto de género», ya que invade el espacio del concepto sexo y cuestiona «la realidad material» (Cuervo Pollán, 2022, p. 205).

³²⁹ Puede consultarse aquí: <https://www.newtral.es/wp-content/uploads/2020/06/COMUNICADO-NA%CC%82%C2%BA-699-1.pdf?x13246&x42453>

³³⁰ También puede consultarse en este enlace: https://ec.europa.eu/info/sites/default/files/legal_gender_recognition_in_the_eu_the_journeys_of_trans_people_towards_full_equality_sept_en.pdf

párrafo del ensayo *La política de todes. Feminismo, teoría queer y marxismo en la intersección*, de Holly Lewis, traducido por Javier Sáez del Álamo y publicado en España a finales del 2020:

La teoría queer, que surgió de una mezcla de análisis foucaltianos y de conflictos con el feminismo de la segunda ola, cuestionó legítimamente las mitologías del universalismo heterosexual. Especialistas de diversas disciplinas intentaban cuestionar el sexismo opo- sicional en la investigación, problematizar las concepciones estáticas de los sexos y de los cuerpos humanos, y criticar el presupuesto de que la heterosexualidad es la única opción para los seres humanos. (Lewis, 2016, p. 226).

Alicia Miyares entra en terrenos más problemáticos cuando establece la diferencia entre «transgénero» y «transexual» y cuestiona la existencia de los primeros. Define a la persona transgénero como aquella que «parece creer en la construcción subjetiva del gé- nero» y a la persona transexual como aquella que «manifiesta, al referirse a sí misma, una falta de correspondencia entre su configuración anatómica y su identidad sexual» y, por ese motivo, «se somete a procesos de hormonación o quirúrgicos» (Landaluce, 2020). La queja de Miyares se dirige hacia el término «transgénero» y al término paraguas «trans», pero esa denuncia deja relucir una suerte de aceptación hacia el discurso del transmedi- calismo al considerar únicamente válida la existencia y el reconocimiento legal de las per- sonas que someten su cuerpo a modificaciones.

Las voces de la teoría y el activimos trans, como Miquel Missé (2013, p. 14), abo- gan por el empleo del término trans para referirse a las «trayectorias vitales de las personas que viven en un género que no es el que les ha sido asignado al nacer, independientemente de si se han sometido o no a modificaciones corporales». Este sociólogo trans considera en su ensayo *Transexualidades. Otras miradas posibles* (2013) que esa categorización de lo trans en la que tan solo haya cabida aquella persona que se somete a reasignación sexual y hormonación incurre en la problematización que suscita el «modelo médico», algo que ya fue puesto sobre la mesa en el *Informe sobre los Derechos Humanos e Identidad de Gé- nero* que el comisario de Derechos Humanos en el Consejo de Europa, Thomas Hamar- berg, publicó en 2009, o en la solicitud del Parlamento Europeo a la OMS en septiembre de 2011 para que eliminara la transexualidad del *DSM*, donde figuraba como trastorno mental desde el año 1980 (Missé, 2013, p. 18)

Las críticas más contundentes hacia el discurso médico que recoge Missé se basan en el estigma que éste crea sobre las personas trans, el impacto que tiene esa patologiza- ción en la forma en que se les concibe, y la situación de desigualdad que se crea en la relación médico-paciente, pues tanto este discurso como el legal conciben la cuestión de la transexualidad a partir del proceso «tratamiento» y «cura», de tal modo que las identi- dades trans se convierten en «un problema individual» y se sitúan «en el paradigma del error», de tal modo que el pilar sobre el que se sustenta el discurso médico sería, en pala- bras de Miquel Missé, aterrador: «Detrás de los tratamientos médicos no está la voluntad de curar la transfobia sino la de curar y tratar la transexualidad» (Missé, 2013, pp. 20 y 120-122). De hecho, Ayme Román explica que en *A la conquista del cuerpo equivocado*, Missé sostiene que el hecho de que un adolescente trans consiga un *passing* que le permita salir de la disidencia y reasimilarse en el esquema sexo/género no es la solución a la trans- fobia. Así lo explica Missé:

No puedo demostrarlo con cifras, pero mi experiencia dinamizando espacios de acogida a gente trans es que el riesgo de suicidio no disminuye tanto al iniciar tratamientos médi- cos porque el odio hacia el propio cuerpo o hacia uno mismo es algo mucho más pro- fundo, no está en la piel ni en los órganos. [...] Existen adolescentes trans con un *passing*

indiscutible que también arrastran consigo tentativas de suicidio porque se siguen sintiendo aislados e incomprensidos. Porque, ¿de qué sirve pasar desapercibido si uno se siente igualmente aislado, raro, derrotado o deprimido? El cuerpo es el lugar en el que se expresa el malestar, pero no es la fuente del malestar trans. (como se citó en Román, 2020)

Parecía que estas disputas en torno a la influencia de una teoría filosófica sobre las legislaciones no traspasarían las puertas de los departamentos universitarios y difícilmente calarían en el tejido social. Pero llegó el momento en que el Ministerio de Igualdad, con Irene Montero a la cabeza, hizo públicos los borradores de *Ley para la igualdad de las personas LGTBI y para la no discriminación por razón de orientación sexual, identidad de género, expresión de género o características sexuales*³³¹ y la *Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans*³³² e inaugura una de las mayores discusiones en materia de derechos humanos a la que España ha asistido en la última década. Vimos a dos bandos que se presuponían aliados y compañeros de lucha claramente enfrentados: las feministas radicales, a las que se pasó a denominar TERF³³³, y las transfeministas.

Veamos, pues, qué dice la ley. Explica López Trujillo en su análisis del borrador que en el caso de aquellas personas trans mayores de 16 años, únicamente necesitarán la declaración expresa para rectificar la mención del sexo registral. No ocurre igual con las personas trans entre los 12 y los 16 años, que necesitarán una solicitud personal e individualizada además de un consentimiento firmado por sus progenitores o tutores legales, mientras que los menores de 12 necesitarán que ambos documentos estén firmados por sus mayores. Con la ley de 2007, los menores ya podían cambiar de sexo registral siempre y cuando contaran con un diagnóstico de disforia de género y se sometieran a hormonación, algo que viene a cambiar radicalmente la ley de 2021, pues en ella no se exige a los menores la medicalización para modificar el sexo registral, e incluso es posible que inicien el proceso de transición modificando primero su nombre para vivir con la identidad de género deseada antes de tomar la decisión de cambiar el sexo registral (López Trujillo, 2021a).

En cuanto a la hormonación, los menores trans pueden iniciar el proceso de hormonación en los primeros momentos de la pubertad, derecho que ya estaba contemplado y se aplicaba en las comunidades autónomas, como Cataluña, donde es posible desde los 13 años. En cambio, el borrador no contempla la existencia del llamado «tercer sexo» o «no binario», pero sí recoge la posibilidad de omitir en el DNI la mención al sexo, aunque seguirían estando adscritas a un sexo legal para salvaguardar sus derechos sanitarios, etc. (López Trujillo, 2021a).

Algunos sectores del feminismo alertaron sobre la posible quiebra en la Ley de Violencia de Género. No obstante, López Trujillo (2021a) extrae del borrador el análisis

³³¹ Puede consultarse en la siguiente URL: https://www.newtral.es/wp-content/uploads/2021/02/2021-02-02_BORRADOR-LEY-IGUALDAD-LGTBI-.pdf?x13246

³³² Dicho borrador puede consultarse en este enlace: <https://ep00.epimg.net/descargas/2021/02/06/e70393603c0a53e82e824f6a5d44c8cb.pdf>

³³³ La discusión en torno a ello se ha concentrado especialmente en Twitter por parte de un sector del feminismo radical que ha pasado a denominarse TERF, «del inglés *Trans-Exclusionary Radical Feminist*» o, en su traducción al español, «feministas radicales trans-excluyentes», unas siglas que en ocasiones se utilizan en un sentido peyorativo (Marcos, 2021). Pese a situarse desde una postura claramente a favor del colectivo trans, Román (2020) trataba de adoptar una postura conciliadora en este caldo de cultivo y explicaba en su vídeo que el término TERF se había «generizado y feminizado» e incluso se había criminalizado más que el término «tránsfobo» quizá porque se es «más laxo con los hombres» y se tiende a ser mucho más duro con las feministas.

del artículo 14 en el que se explicita que un hombre acusado de violencia de género seguirá teniendo una responsabilidad penal según el sexo legal que tenía cuando cometió el delito aunque después solicite el cambio de sexo registral, del mismo modo que aquellos hombres trans cuyo sexo registral fuera ‘mujer’ en el momento en que denunció haber sufrido violencia machista seguirá gozando de derechos y garantías. Asimismo, en lo que se refiere al internamiento en instituciones penitenciarias de las personas trans, desde 2006 existe una circular del Ministerio de Interior donde se explicita que el centro penitenciario valoraría la solicitud del cambio en el centro si la persona trans viera peligrar su vida, circunstancia que cambiaría al elevar lo que en un principio era una instrucción al rango de ley pues ya no serían necesarios los informes médicos y psicológicos (López Trujillo, 2021a).

El primer artículo publicado en prensa que nos revela el grado de tensión latente lo vemos en *El País*, donde Pilar Álvarez lleva a debatir a Marina Sáenz, catedrática de Derecho Mercantil en la Universidad de Valladolid y activista LGTBI, y a Ángeles Álvarez, exdiputada del PSOE y activista feminista. Por su parte, Ángeles Álvarez mostraba su rechazo frontal a la ley porque «bajo la etiqueta trans se viene a negar y anular, entre otras cosas, el sexo como realidad biológica y categoría jurídica», mientras que Sáenz se posicionaba favorable a la llegada a término de la ley porque incluiría en la sociedad «a un colectivo muy marginalizado» y cumpliría con «el mandato de las sentencias del Tribunal Supremo y del Constitucional en materia de menores, con el Tribunal Europeo, con las recomendaciones de la Agencia Europea de Derechos Fundamentales» colocándose al nivel de países como Irlanda, Dinamarca, Grecia, Argentina, Portugal, Suecia o Noruega donde se ha dado ese paso sin que se produzcan amenazas para los derechos de las mujeres. Su importancia radica, explica Sáenz, en que se va a «atender y proteger a las infancias de los menores trans siguiendo las indicaciones de las asociaciones pediátricas», se va a intentar erradicar el paro en el colectivo y se les despojará de la minoría de edad con la que se les contempla (Álvarez, 2021).

La cuestión más debatida fue la de la autodeterminación de género con la que Miyares, en su entrevista citada, puso sobre aviso tanto al feminismo como al colectivo LGTBI. Al respecto, Álvarez sostiene que «viene a legislar la subjetividad y niega la realidad biológica», mientras que Sáenz expone que «va a dejar de considerarnos trastornadas, necesitadas de tutela» y no se traduce en «una elección de sexo arbitraria o banal» ni en la negación de la realidad del sexo. La polémica se da, según Sáenz, porque se ha producido «una lucha por la hegemonía del feminismo, por el control de las instituciones», porque esa autodeterminación ya contaba en las proposiciones de leyes autonómicas desde 2014 y en la reforma de ley de 2007 que entró en el Parlamento en 2017 y Álvarez firmó como portavoz de la Comisión de Igualdad. Por su parte, Álvarez sostiene que en ese momento «el feminismo en general no estuvo atento a todo esto que ocurría», por eso es legítimo que ahora el movimiento plantee las dudas que surgen (Álvarez, 2021).

Tan solo un día después, también en *El País*, se publicó un artículo titulado «Feministas históricas tachan de “reaccionario” el proyecto de ley trans del Ministerio de Igualdad», en el que se exponían los nombres que firmaban la carta abierta al presidente del gobierno, Pedro Sánchez, pidiendo la reforma de una ley que tildaban de «inconstitucional». Entre esos nombres estaban Amelia Valcárcel, Ángeles Álvarez, Laura Freixas,

Alicia Miyares, Rosa María Rodríguez Magda, Victoria Sendón de León, Juana Serna, Marina Gialabert³³⁴. Estas «feministas históricas» sostienen que esta ley pone en peligro la infancia, y además niegan la existencia de las infancias trans, porque somete a los menores a un posible abuso infantil, y denuncian la implantación legislativa de la identidad de género, entendida para este sector del feminismo como «una vivencia interna e individual» que convierte al sexo biológico en algo sin valor jurídico y desembocará en una irrelevancia en «las políticas para combatir la desigualdad estructural» (El País, 2020).

El tema de las infancias trans es debatido también en el seno del colectivo trans, como da fe de ello Ayme Román. La filósofa recoge las reflexiones de Miquel Missé en *A la conquista del cuerpo equivocado* (2019), donde el activista aboga por una aproximación «a los malestares de género en la infancia y la adolescencia mediante una perspectiva crítica con las normas de género» y sostiene que hablar de ‘infancias trans’ «de nuevo construye una frontera entre formas diversas de vivir el género: la “normativa” y la “transexual” (una dicotomía sin mucho sentido, dado que la infancia se caracteriza por expresiones no normativas de género)» (como se citó en Román, 2020).

Meses después, Miquel Missé publicaba un artículo en *Contexto y acción* donde abordaba esta disputa. Decía este prestigioso sociólogo trans que existe una problemática en cuanto a las luchas identitarias que ha calado en la relación entre reivindicaciones feministas y trans, un debate que se ha presentado «como si se tratara de una guerra de bandos que enfrentara a personas trans presuntamente no feministas y feministas presuntamente cis» (Missé, 2021).

Según Missé, existen dos claves fundamentales para entender este debate. Por un lado, hay sectores del colectivo trans donde se «defiende la autodeterminación del sexo registral frente a la ley vigente que exige dos certificados médicos para permitir el cambio», unas quejas a las que además se han sumado «instituciones internacionales de derechos humanos», y ello, unido a los fracasos que Missé advierte que la Justicia y la Psiquiatría han tenido en esta empresa, le lleva a advertir que «muchos activismos trans plantean que sea la propia persona la que tenga legitimidad para hacer el cambio de sexo en su documentación» (Missé, 2021).

Del otro lado, el sector feminista que critica duramente estas reformas apunta los riesgos que conlleva la aprobación de la ley para reconocer una identidad autopercibida ya que «cualquiera podrá hacer cambios en su documentación y esto tendrá efectos colaterales en las políticas de igualdad basadas en el sexo registral como las leyes de violencia machista, las acciones de discriminación positiva o los ámbitos deportivos o penitenciarios» (Missé, 2021).

No obstante, la discusión ha trascendido de lo meramente legal a «una dinámica de acusaciones cruzadas» donde, por un lado, las feministas acusan al colectivo trans de que la concepción del género refuerza «la normatividad y las convierte en sospechosas de ser cómplices con el sexismo» y, por otro lado, el colectivo trans acusa a las feministas de

³³⁴ El 15 de febrero en el ABC Érika Montañés entrevista a algunas de estas feministas para conocer con detalle esta reacción a la ley trans. La crítica de Laura Freixas se dirige hacia el término *trans*, pues, explica que la ley «Confunde intencionadamente, bajo el vago término ‘trans’, a las personas transexuales (las que alteran su cuerpo para adquirir atributos del sexo contrario) y las transgénero (las que meramente se declaran del sexo contrario). Y les da ventajas como tener prioridad en el empleo público o competir en el deporte con mujeres siendo biológicamente hombres. Si se aprobara, sería el único caso en que para pertenecer a un grupo especialmente protegido, basta la mera declaración de la persona interesada» (Montañés, 2021). Y continúa «sustituye una realidad objetiva (el sexo biológico) por un algo subjetivo (la ley define la identidad de género como una vivencia interna)» (Montañés, 2021).

transfobia si abordan «la relación entre transexualidad y normatividad de género desde un marco feminista y por lo tanto estructural», de tal modo que la situación se convierte en lo que Missé llama «un callejón sin salida» (Missé, 2021).

En este contexto de encendido debate institucional y social ve la luz el texto que nos ocupa. El 14 de febrero de 2021, Elvira Lindo publica en la sección de *Opinión de El País* la columna «Nacer en un cuerpo equivocado». Pese al contenido del artículo, donde Lindo se posiciona claramente a favor de los derechos del colectivo trans y de un feminismo transincluyente, el título suscitó algunas quejas que, sin embargo, fueron exculpadas por parte de los usuarios pertenecientes al colectivo o aliados en redes sociales como Twitter.

Ese titular fue analizado en la plataforma por la *Alfabetización mediática contra la desinformación* (ALFA) (2021), donde se exponía que el texto contenía «expresiones que podían matizarse desde la perspectiva de género para evitar la redundancia de tópicos», especialmente en el titular, donde se recoge la que quizá es la construcción más cuestionada por teóricos y activistas trans, quienes «rechazan la idea de que su cuerpo esté equivocado y subrayan que el problema reside en el concepto de género y la necesidad de vincular unos órganos genitales determinados a una identidad de género concreta» (ALFA, 2020).

A propósito de esta cuestión, Román (2020) hablaba de lo peligroso que es asumir la «narrativa del cuerpo equivocado» ya que realmente nació de los discursos médicos y científicos, y no de las reivindicaciones del colectivo trans, una postura patologizante que la primera ola de teóricas trans³³⁵ rechazó, a pesar de que esa narrativa se haya podido asimilar por parte de las personas trans, como ocurrió con Missé en su ensayo *Transexualidades*, donde decía: «Una auténtica persona transexual nunca se arrepentirá de haber dado ese paso porque básicamente es un hombre en el cuerpo de una mujer o al revés. Es una cuestión biológica» (Missé, 2013, pp. 108-109), posición que en 2019 rectificaría y desmontaría en el ensayo *A la conquista del cuerpo equivocado* (Román, 2020).

Concedido el derecho a lo que Ayme Román (2020) llama «principio de caridad o caridad hermenéutica»³³⁶, veamos más allá del titular lo que nos cuenta Elvira Lindo en su defensa de la ley trans.

«Hay muchas cosas que una cronista no sabe, pero quiere aprender, a no ser que decida enrocarse en sus viejos principios como si fueran una tabla de salvación» (Lindo, 2021). Así comienza la autora esta columna, partiendo desde una posición situada, la de una cronista que tiene la voluntad de progresar con los tiempos, que rechaza mantener en su mente una imagen anquilosada del mundo. Advierte asimismo que su desconocimiento hacia algunos temas de trascendental debate en la actualidad viene dado de la influencia de la religión católica sobre la educación que los españoles de su generación recibieron en la década de los sesenta:

³³⁵ Sobre la «primera ola de teóricas trans», Ayme Román (2020) se refiere a las autoras Sandy Stone, Susan Stryker y Alyson Escalante. En cuanto a Stone, cita el ensayo «Mis palabras a Victor Frankenstein sobre el pueblo de Chamonix: performando la ira transgénero» que en España se publicó en *Políticas trans: una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos* coordinada por Pol Galofre y Miquel Missé (2017, pp. 135-162) bajo el sello de la editorial Egales. Por su parte, el texto citado de Sandy Stone es «El imperio contraataca: un manifiesto post-transexual» que fue publicado originalmente en inglés en el año 1991 en la revista *Body Guards*. Y, por último, Román cita a Alyson Escalante y su ensayo de 2016 «Gender Nihilism: An Anti-Manifiesto», publicado en el número 22 de *Libcom*.

³³⁶ Román (2020) define este concepto como «no quedarse nunca con la peor lectura», sino que «ante la duda, hacer la lectura más favorecedora, que deje a esa persona que estás leyendo en el mejor lugar posible».

Algunas de esas realidades que ignora la cronista están estrechamente ligadas a su edad porque su niñez se remonta a los años 60 y se educó en un país sin apenas inmigración en el que negros, latinos, indios o chinos se definían por el retrato jamás individualizado que hacían de ellos las películas americanas. Tampoco había más fervor que el católico ni más condición que la heterosexual. (Lindo, 2021)

Esa España era homogénea, «éramos un país uniforme», dice Lindo (2021), en comparación con la diversidad popular de países extranjeros que no estaban sometidos a una dictadura. Sin embargo, llegada la democracia, Lindo reconoce haber sido testigo de unos cambios en materia de derechos humanos que han ido sucediendo a una velocidad vertiginosa y rompe una lanza a favor de los mayores, quienes se criaron en esos moldes restrictivos del nacionalcatolicismo y que contra todo pronóstico fueron aceptando las realidades que llegaban a su país:

Llegaron la ley del divorcio, la del aborto, las que afectaban a la soberanía de las mujeres, la descriminalización de los homosexuales primero, la aceptación legal del matrimonio homosexual después, por último, la eutanasia. Todo en tan poco tiempo que cabe en la vida de esta cronista nacida en los 60. (Lindo, 2021)

Elvira Lindo (2021) sostiene que hay realidades emergentes que afectan a colectivos minoritarios que precisan de «una posición clara y sincera» por parte de la ciudadanía. Eso es lo que ella va a hacer respecto a la ley trans y va a emitir su juicio con sinceridad, sin maquillar su pensamiento, algo que no podría haber hecho sin un previo acercamiento a estas realidades. El trabajo de campo de la escritora para construir su propia opinión es el de la escucha activa y el de ejercitar el músculo de la empatía; es decir, atender a los testimonios para conocer las vivencias del colectivo trans. Por ejemplo, se ha hecho eco de las violencias que sufren las personas trans en España, como es el caso del niño de once años de Pamplona que fue brutalmente agredido por otros jóvenes únicamente por su condición. Lindo se refiere a la agresión transfoba que Javier Doria reflejó en un artículo para *El País* el 12 de febrero del mismo año. Cinco días antes, un niño trans fue agredido por otros menores en un parque pamplonés, «le tiraron al suelo y lo patearon mientras le insultaban refiriéndose a su condición de transexual» justo en el momento en que estaba presente en el debate social el proyecto de Ley Trans (Doria, 2021).

Además, ha conocido testimonios de vidas trans que han sido llevados a la literatura, como son los escritos memorialísticos de la escritora Jan Morris, a quien Lindo toma como referente. Jan Morris fue una periodista, historiadora y novelista prestigiosa de Inglaterra que, en su libro de memorias *Enigma* (2011), narra cómo en junio de 1972 se sometió a una reasignación sexual tras casi veinte años hormonándose, un testimonio sobre «su transformación, su más portentoso y valeroso viaje: aquel en el que llegó hasta ella misma» (Antón, 2020). Veamos lo que Lindo descubre de las realidades trans a partir de la posible lectura de las memorias de esta autora:

Dejando a un lado mi ignorancia generacional, he tratado de ponerme al día escuchando con amplitud de mente, sin prejuzgar a personas que han vivido un dolor para mí desconocido, a la escritora Jan Morris, por ejemplo, que narró magníficamente el dolor que desde niña le provocaba ser una mujer atrapada en un cuerpo equivocado: «No cambié de sexo –decía en una de sus últimas entrevistas–, realmente absorbí uno en el otro. Hay un debate ahora mismo sobre esto, pero nunca fue blanco o negro. Es una suerte de instinto. Casi una cuestión de espíritu». (Lindo, 2021)

De este modo, Lindo reivindica que el posicionamiento que cualquier persona tome ha de ser por medio de la empatía. Así lo explica: «Escuchar nos conduce a entender que no es un capricho, ni desde luego una patología, aunque necesita de comprensión en el seno familiar y social» (Lindo, 2021). Por ello, se muestra crítica con el sector del feminismo que excluye a las mujeres trans de sus luchas. Lindo estima que las razones que aportan no son verosímiles y se distancia radicalmente del llamado movimiento Contra el Borrado de las Mujeres cuestionando sin vacilar que las feministas que critican esta ley hayan hecho uso de la solidaridad y la comprensión:

No acabo de comprender por qué quienes están en contra de esta ley ofrecen razones tan extraordinarias e improbables, como que alguien cambie de sexo para ir a una cárcel de mujeres, para entrar en sus baños y violarlas o para cubrir cuotas femeninas de los consejos directivos. ¿De verdad conocen la triste realidad de estos seres humanos destinados a la marginalidad? ¿Alguien cree que las mujeres vamos a ver borrada nuestra condición por integrar a personas históricamente excluidas? (Lindo, 2021)

Además, considera que uno de los obstáculos principales para involucrar a la ciudadanía en este debate es el lenguaje académico con el que especialmente las feministas radicales están emitiendo su juicio. En el fondo del debate en torno a la ley trans, en boca de la clase política, de activistas y de académicas, han estado las disquisiciones académicas sobre la teoría queer, especialmente por parte las feministas radicales transexcluyentes, quienes adoptan «una perspectiva biológica o esencialista» –es decir, la genitalidad– para hablar sobre las categorías ‘hombre’ y ‘mujer’, ya que consideran el género como la razón de la opresión» y, por ende, se oponen radicalmente al influjo que pueda tener sobre el marco legislativo (Marcos, 2021).

De este modo, Lindo (2021) hace este reclamo: «Los derechos humanos se defienden con el lenguaje del pueblo, comprensible, directo. De qué sirve engolfarse en una jerga destinada a un público universitario». La escritora revela con esta consideración que el sector feminista contrario a la ley trans pertenece a una determinada clase social que hace una defensa «oscura y antipática» de su postura y observa las realidades desde una torre de marfil donde es imposible conocer los testimonios de las personas de a pie (Lindo, 2021). Del mismo modo critica a quienes emplean el lenguaje académico desde el sector opuesto, pues así «la defensa de estos derechos civiles menos efectividad tendrá» (Lindo, 2021).

En definitiva, la postura de Elvira Lindo en el maremágnum del debate en torno a la ley es claramente favorable. Lindo sostiene que la demanda más urgente es la protección de las personas trans ante las violencias que sufren, por ello considera necesaria esta ley, porque sin aparato legal es imposible proporcionarles amparo. Finaliza así la columna: «Es un porcentaje pequeño de la población que precisa que protejamos su vulnerabilidad, que los acompañemos en un camino tortuoso. De eso se trata» (Lindo, 2021).

El 1 de julio de 2021, Noemí López Trujillo publicaba en *Newtral* una crónica sobre el devenir de esta discusión una vez aprobado el Anteproyecto de Ley el 29 de junio con sustanciales cambios respecto al borrador de febrero. El primero de ellos fue aunar en una sola ley las que iban a ser dos propuestas independientes bajo el título de *Anteproyecto de Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI*³³⁷. Haciéndose eco de las discusiones y discusiones, el texto legislativo persigue la despatologización, aunque no menciona explícitamente el

³³⁷ Se puede consultar íntegro en esta URL: <https://www.newtral.es/wp-content/uploads/2021/07/APL-Igualdad-Trans-LGTBI-v4-def.pdf?x13246>

concepto «autodeterminación de género». Implementan el derecho a autodeterminar la identidad a partir de los 14 años bajo supervisión de tutores legales y sin necesidad de hormonación obligatoria ni evaluación médica y psicológica. No obstante, entre los 12 y los 14 años, el cambio de sexo registral se haría únicamente con requisitos como la aprobación judicial, una prueba que la ley valida porque no es un informe de carácter médico. El cambio de nombre en el Registro Civil sí podría hacerse a cualquier edad (López Trujillo, 2021b).

Pero uno de los matices más originales es que introduce la novedad del «periodo de reflexión». La solicitud del cambio de sexo se hará en dos fases: en la primera, rellenando un formulario; tres meses después, como máximo, ratificando su solicitud, que sería resuelta en un periodo de un mes. E incorpora además el «periodo de reversibilidad»; es decir, en los siguientes seis meses, se puede volver a la situación inicial. Por su parte, el Registro Civil habrá de ofrecer información sobre asociaciones y organizaciones de protección de derechos trans (López Trujillo, 2021b).

La principal queja por parte del colectivo LGTBI radica en que desaparece el reconocimiento legal de las personas no binarias y se limita la adecuación para las personas extranjeras y a los colectivos racializados, ya que esta ley solo sería válida para las personas con residencia legal en España o apátridas (López Trujillo, 2021b).

Pero la cuestión que más preocupaba a los sectores del feminismo contrarios a la ley en el primer borrador –es decir, la posible utilización perversa de la autodeterminación por parte de los agresores sexuales– en este Anteproyecto queda blindada la posibilidad de que un hombre acusado de violencia machista pueda eludir su condena solicitando el cambio de sexo. Cumplirá su condena de acuerdo con el sexo registrado que tenía en el momento de la agresión, acusación y juicio aunque posteriormente decidiera realizar cambios (López Trujillo, 2021b).

En el momento en que escribimos estas últimas líneas, la polémica sigue en curso, las posiciones están claramente enfrentadas aunque existe una mayoría que se posiciona del lado de los derechos del colectivo trans. Si bien es cierto que la historia del feminismo se ha caracterizado por momentos de tensión e intenso debate entre posturas contrarias, que a veces son irreconciliables, como ocurre con los postulados en torno a la prostitución, en este caso tan delicado subrayamos las palabras de Miquel Missé para abogar por una conciliación, porque sin ella no habrá progreso:

El feminismo es probablemente lo mejor que le puede pasar a la política trans porque está preocupado por sus excesos, sus límites y sus retos. Y la política trans es también clave para el feminismo porque le recuerda que más allá de la estructura, está también la agencia, la supervivencia, y la promesa de que la libertad es posible incluso en un mundo binario y cargado de imposiciones culturales de género. Las luchas feministas y las luchas trans se necesitan las unas a las otras para construir un mundo más complejo, su enfrentamiento es una derrota colectiva. (Missé, 2021)

Lo que queda por explorar

Conclusiones

Legados a este punto, podríamos decir que nos encontramos en la última casilla del tablero. Lo cierto es que hay tantos textos de Elvira Lindo que han quedado en el tintero que no podemos aventurarnos a escribir frases concluyentes.

Pero el transcurso de la escritura nos ha ido revelando algunos resultados que queremos exponer aquí, a modo de un epílogo inconcluso. El primero fue el hallazgo del porqué a la pregunta que dio origen a todo, aquella en la que nos cuestionábamos dónde estaba Elvira Lindo a ojos de la crítica académica. Hemos visto en páginas anteriores que la escritora planteaba su propia hipótesis al respecto, como si a sabiendas de nuestro gran interrogante nos auxiliara en la búsqueda de una respuesta convincente. Y es que quizá ella también se lo haya cuestionado en algún momento.

Tener una carrera tan ecléctica habría de ser motivo de reconocimiento. Ser versátil en los distintos ámbitos del oficio de la escritura debería ser suficiente para loar el dominio de la palabra y de la inventiva en la pluma de quien practica la creación literaria. Pero no, en el panorama de las letras españolas solo consigue cierta consagración aquel escritor o escritora –principalmente escritor, para ser honestos– que dedica toda su vida al cultivo de un único género literario. Si por el contrario visitan lugares que no pertenecen al mundo de la novela, especialmente aquellos tan menospreciados por ciertos sectores elitistas como los medios de comunicación, la figura autorial pierde fuerza y se diluye. Está en todas partes, pero al mismo tiempo no encuentra un lugar en el que establecerse.

No creemos que esta sea una razón lógica ni digna del apoyo que hasta el momento se le ha prestado. Hoy día sabemos que, aun con los obstáculos que la crítica literaria androcéntrica impone, hay escritoras cuya versatilidad en el manejo de las palabras han sido encumbradas. Casos muy visibles en España no parece que haya, pero sí en otros territorios del mundo. Sirva de ejemplo la escritora Joan Didion, a quien hemos visto que Lindo rinde un sincero y decidido homenaje. La escritora californiana no solo fue autora de novelas, en su mayoría con cariz testimonial, sino que sus primeras conquistas en el terreno literario vinieron de la mano de sus crónicas periodísticas, y parte del éxito cosechado se debe también a sus guiones de cine. Cronista, guionista y novelista, adjetivos válidos tanto para la escritora que dio testimonio de la vida estadounidense como de la autora que ha reflejado las inquietudes, preocupaciones y reivindicaciones de los españoles de a pie de calle. Son tantas las similitudes entre una y otra que habrían de ser puestas en paralelo en busca de interesantes resultados. Pero que esta digresión no nos distraiga del motivo central. ¿Qué hemos encontrado en las páginas que preceden esta despedida?

Podríamos aventurarnos a destacar que en la obra de Elvira Lindo en las tres vertientes aquí analizadas hay un *continuum* literario. Observamos una serie de motivos que se repiten y se retroalimentan como, por ejemplo, la importancia capital que tiene *Mujercitas* para la escritora por haber sido la novela que despertó su vocación literaria. Ese punto de inflexión en la biografía de Lindo tiene como consecuencia que la presencia de Louisa May Alcott sobrevuele los textos autobiográficos, los artículos de opinión y la crítica literaria cada vez que Lindo reflexiona sobre el origen del oficio literario.

Asimismo, hemos podido comprobar cuán importante es la elección de un espacio narrativo que sea conocido para la voz autorial. En el caso de la escritora, se imponen como principales protagonistas los barrios populares de Madrid, quizá no con una voluntad decidida de dar voz a los personajes periféricos ni de emitir una crítica social, sino más

bien como fruto de una conexión muy personal que radica en su propia biografía, en el hecho de haberse criado en el barrio de Moratalaz. De este modo, Elvira Lindo mueve a sus personajes por esos territorios de manera natural. Y esa cualidad de su escritura la valora cuando la encuentra en la producción, ya sea narrativa o incluso poética, de otra escritora, como vemos en los textos de crítica literaria que dedica a Dorothy Parker, Carson McCullers o Concha Méndez.

Algo similar ocurre con la reconstrucción del marco temporal. La narrativa de Lindo bebe del realismo decimonónico, y el exponente principal para la autora es Benito Pérez Galdós, que le sirve de influencia para crear unos ambientes verosímiles que reflejan el sentir de una época, del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI. Pero debemos detenernos en el siglo pasado, especialmente en dos momentos concretos: los años de la guerra civil y los de la transición.

Por un lado, los años oscuros de la historia reciente de España aparecen en novelas como *Algo más inesperado que la muerte* –el relato de Gaspar– y *A corazón abierto* –la historia de su padre en el Madrid de 1939–. Asimismo, la importancia que le concede al siglo XX se traduce también en una mayor atención a aquellas escritoras que desarrollaron su actividad literaria en ambientes donde se estaba abriendo una brecha en el sistema, como los años de la Segunda República, y en aquellos años posteriores en los que publicar era algo muy vigilado por la censura franquista y emitir una opinión propia podía acarrear serios peligros.

Por otro lado, encontramos referencias a la época en que se dejaba entrever los resquicios de luz y libertad. Los años de la Transición democrática están presentes en sus textos narrativos con un matiz que los distingue de cuantos han recreado estos momentos de ruptura, que el espacio donde se asiste a dichos acontecimientos es la radio. Lo vemos en *Algo más inesperado que la muerte*, en *Lo que me queda por vivir*, en *A corazón abierto*, en sus textos autobiográficos, en la crítica literaria y sus artículos de opinión. La radio no solo es el lugar donde aprendió el oficio de la escritura, sino que también fue el medio en el que conoció de primera mano acontecimientos políticos, como el intento de golpe de Estado del 23-F, o sociales, como el problema de la droga en los barrios periféricos de Madrid, tal y como reflejó en *El otro barrio*, o la llegada del VIH a España, como veremos en *Alguien que cuide de mí*, la película que en 2022 está rodando con Daniela Fejerman. Esta época es la que con más frecuencia visita Elvira Lindo y en cada expedición aporta un color diferente.

Asimismo, el influjo de la cultura popular, que irrumpe en España a finales de los ochenta, trufa toda su producción. Es habitual que en sus novelas encontremos referencias musicales y cinematográficas que acompañan a los personajes. Es frecuente también que en los textos críticos mencione la cultura pop en las autoras que reseña, y es constante en sus artículos periodísticos que se valga de este tipo de referencias con las que, sin duda, refuerza la conexión con el pueblo, probablemente el rasgo más distintivo de su escritura en prensa.

Por último, aunque sea un *tropo* en sí que en principio poco tuviera que ver con el marco temporal, la presencia de la psicología y la psiquiatría en su obra dice mucho de la época en la que Lindo desarrolla la creación literaria. A diferencia de la vida de la generación anterior, la de Lindo tampoco tiene una relación muy estrecha con la preocupación por la salud mental. Nos atreveríamos a decir que es, quizá, el último eslabón en la escala de preocupaciones de los nacidos a partir de los sesenta. Pero como en todo, hay voces discordantes en el discurso dominante. La de Elvira Lindo lo es en este caso. Pocas producciones literarias en la actualidad conceden tanta importancia a la salud mental y a la

figura del terapeuta. En España contamos con voces de gran prestigio que han expresado sin tabúes la fragilidad de la psicología humana. Lo vemos en novelas y ensayos de Rosa Montero o Espido Freire. Pero también lo lleva a cabo Elvira Lindo en sus novelas, donde en todas hay un personaje que ejerce de terapeuta. En todas sus novelas, hay un mal que aqueja a alguna protagonista. Se habla de depresión, se habla de suicidios, se habla de estrés postraumático, se habla de ansiedad. Habla de sus propios problemas con la salud mental en sus textos autobiográficos, y por supuesto también en sus artículos del periódico y en los retratos de las mujeres a las que admira. ¿Cuál es el motivo por el que, aun en calidad de *tropo* secundario, tiene tanta presencia? ¿Quiere Elvira Lindo contribuir a derribar el estigma todavía persistente sobre estas enfermedades silenciosas? Lo cierto es que podríamos plantear varias hipótesis, pero las que sí podemos refutar leyendo los textos que aquí se han analizado es que siente una atracción especial hacia la psicología y que, desde la infancia, ha conocido de qué manera actúa sobre los seres humanos la enfermedad mental.

Pero el tema que resaltaríamos en toda su obra y catalogaríamos como principal es el de la cuestión feminista. Ejemplo de ello son sus «novelas matriarcales», donde Lindo crea todo un universo femenino que va más allá de lo que ha podido vivir en primera persona, porque «escuchar» es el verbo que podría definir a la perfección la manera en que concibe el ejercicio de la escritura, el cual le permite conocer otras realidades bien distintas a la suya para visibilizarlas, ya sea en la construcción narrativa de un personaje novelesco, en los aspectos biográficos que resalta de las autoras que protagonizan sus textos críticos, o en las cuestiones de índole política y social que pueblan sus textos periodísticos y que hace de ellos un indudable ejemplo de articulismo feminista.

La infancia, «la casilla de salida», determina las experiencias de sus personajes novelescos. La niñez de Eulalia será el germen de su personalidad adulta, la decepción de Rosario con su padre cuando es niña determinará su desconfianza hacia los seres humanos, la orfandad prematura de Antonia pudo haber acabado con su vida en la juventud. La infancia de la autora construye un relato a medio camino entre el realismo mágico y la escritura memorialística en pasajes de *A corazón abierto*. El cajón de sastre que es cualquier infancia, en el caso de Lindo es el motor principal de su creación literaria. En él encuentra sentimientos de los que dotará a sus personajes y los buscará en las autoras reseñadas, como es la ausencia de feminidad. Asimismo, que Elvira Lindo escriba en su obra sobre asuntos que, en una cultura donde la experiencia del varón ha dictaminado la norma, han sido voluntariamente ocultados puede convertirse en un valiente ejercicio de transgresión. Hablamos del relato realista de la llegada de la menstruación, de las sensaciones fisiológicas tras un aborto voluntario, de la maternidad, del erotismo y el deseo sexual de las mujeres que en décadas previas a su nacimiento su mera expresión estaba prohibida, hablamos de las realidades que viven las mujeres de clase obrera, de la existencia de la disidencia sexual en un universo heteronormativo. Los personajes femeninos de Lindo tienen la menstruación y hablan de ella, han abortado, han sido madres, han sentido excitación y han buscado su placer sexual, han luchado por tener una vida digna sin que sea necesario romper techos de cristal, han tenido sexo lésbico. Los personajes masculinos de Lindo, algunos, han vivido su homosexualidad con naturalidad y otros, los que vivieron bajo las rígidas normas del nacionalcatolicismo, lo velaron hasta que con la llegada de las libertades a España decidieron mostrarlo, aunque tímidamente. Hay dualidades interesantes en las masculinidades de los personajes de Lindo, pues mientras que ve-

mos abundantes ejemplos de la masculinidad hegemónica, habitualmente suelen ser sometidos a sátira, también habrá otros que conecten más con las nuevas masculinidades deconstruidas que abogan por la igualdad.

Por último, tan solo señalaremos en este repaso de *tropos*, que a modo explícito o indirecto, en todos los textos analizados de Lindo observamos la reivindicación de la escritora sobre su libertad en la creación. Ya no solo por reconocerse heredera del lenguaje radiofónico y reivindicarlo frente a aquellos que lo denostan, sino porque ha tenido que despojarse de etiquetas. Algunas de ellas fueron fruto de épocas de éxito editorial. Pero Lindo no quiso encasillarse y para demostrar a la crítica y al público lector que es mucho más que la madre de Manolito, mucho más que la escritora inconveniente de los *tintos*, mucho más que la mujer de un reconocido escritor, ha tenido que reinventarse constantemente. Quizá en esta circunstancia explique, en cierto modo, el porqué de haber tocado tantos palos. No nos aventuraremos a sentar cátedra sobre ello, pero sí lo haremos sobre la inquietud creativa de Elvira Lindo. Esa es la razón más poderosa por la que su carrera ha sido tan ecléctica y variopinta, razón por la que han quedado muchos terrenos inexplorados en esta tesis doctoral.

Por razones de extensión, y porque incluso en trabajos tan amplios como una tesis doctoral, la investigación requiere de un campo de estudio bien acotado, hemos dejado en nuestro cajón muchos temas. Desde la perspectiva de los Estudios de Género habría sido interesante analizar su obra teatral y, especialmente, sus guiones cinematográficos. Pero hay una circunstancia más determinante que la acotación a la que en cualquier investigación hemos de someternos, y es la incesante actividad de esta escritora. Como fijamos nuestro corpus a aquellos textos que fueron escritos entre 1998 y 2021, no hemos podido estudiar las producciones que están gestándose cuando finalizamos estas líneas, es decir, la película dirigida con Daniela Fejerman o la adaptación televisiva de la gran novela de Carmen Laforet, ni críticas literarias tan interesantes que sí han sido publicadas como la que escribió sobre la desconocida escritora danesa para el público español, Tove Ditlevsen, el prólogo que encabezará la reedición de *Nada* de Carmen Laforet en la editorial Austral, o los textos periodísticos que han versado sobre el aborto y las violencias machistas.

Si bien hemos pretendido ofrecer un panorama lo más completo posible que ayude a impulsar el reconocimiento de su figura en el panorama académico, ponemos punto y aparte a esta investigación con la esperanza de que alguien sienta que merece la pena dedicar esfuerzos y desvelos a todo lo que queda por explorar de la obra de Elvira Lindo.

Bibliografía

Capítulo a capítulo

Bibliografía «En la casilla de salida»

- Albarracín Sierra, Miguel A. (2011). Mujeres atrapadas en el costumbrismo: Estereotipos femeninos y discursos oposicionales en la filmografía conjunta de Miguel Albaladejo y Elvira Lindo (1998-2000). En María Teresa Sauret Guerrero (coord.), *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural* (pp. 529-548). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Angulo Egea, María y Lázaro Gajón, Sofía. (2012). Las crónicas de la ironía. Nueva York en los ojos de Elvira Lindo. En María Angulo Egea (Coord.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo* (pp. 209-231). Madrid: Libros del K. O.
- Angulo Egea, María. (2009). Las mujeres en el periodismo literario: tres casos pragmáticos. En José Manuel de Pablos Coello (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-18). Comunicación llevada a cabo en el I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social celebrado del miércoles 9 al viernes 11 de diciembre de 2009. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/89angulo.pdf>
- Angulo Egea, María. (2010). Voces femeninas en el “Periodismo literario”: ironía, honestidad y transgresión. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 159-186). Madrid: Fragua,
- Bados Ciria, Concepción. (2011). Maruja Torres y Elvira Lindo: las columnas de opinión como práctica literaria feminista. En Diana López Martínez (Coord.), *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/internet/mav) en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales* (pp. 51-59). Santiago de Compostela: Andavira.
- Caballé, Anna. (2004). *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (2006). *Breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen.
- Chierichetti, Luisa. (2004). El lenguaje de Manolito Gafotas. En María Vittoria Calvi (Coord.), *Variación lingüística y polifónica en la narrativa española contemporánea* (pp. 69-91). Viareggio: Mauro Baroni.
- . (2006). Los artículos ‘conflictivos’ de Elvira Lindo. *Scrittura e conflitto*, 2, 47-60
- . (2007). Una mujer *disociada*: Elvira Lindo y su primer *Tinto de verano*. *Papel de mujeres. Mujeres de papel. Periodismo y Comunicación del siglo XXI a nuestros días* (*Actas del Seminario Internacional Bérnago 12 de diciembre de 2007*), 261-275.
- Clúa Ginés, Isabel. (2021). Tirar del hilo, rasgar la tela. La crítica literaria feminista y su proyección las literaturas hispánicas. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (36), 20-36.
- Colomer, Teresa. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Papeles de la Fundación Germán Sánchez Rupiérrez.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. (2012). *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. New York-Valladolid: Universidad de Valladolid-City, University of New York: Cátedra Miguel Delibes.
- Gadamer, Hans-Georg (1997). La hermenéutica de la sospecha. *Cuaderno Gris* (2), 127-135.
- García Mérida, Marina. (2021). *La obra narrativa de Elvira Lindo y sus adaptaciones al cine* (tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.

- García-Alvite, Dosinda. (2008). Madrid and popular culture in Elvira Lindo's *Manolito Gafotas*. *Hispania*, 91 (3), 76-716.
- Horno Delgado, Asunción. (2008). Humor en la estructura del desafecto: Esa palabra tuya, de Elvira Lindo. En Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou (Eds.), *Memoria histórico, género e interdisciplinariedad: Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI* (pp. 123-132). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jerónimo, Heather. (2018). Family Bonds that Ensnare and Empower: Dementia as Identity Formation in Elvira Lindo's *Una palabra tuya*. *Hispania*, 101 (1), 114-124.
- Kulin, Katalin. (2006). Elvira Lindo: *Una palabra tuya*. En Gabriela Menczel and László Scholz (Eds.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española* (pp. 203-206). Budapest: Universidad Eötvös Loránd.
- Lázaro Gajón, Sofía. (2012). Nueva York desde la mirada irónica de las crónicas de Elvira Lindo (trabajo fin de grado). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Levinton, Nora. (2013). Espacios simbólicos: orfandad y maternidad en *Lo que me queda por vivir*, de Elvira Lindo. En Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García y Marina Sanfilippo (Coords.), *Mujeres a la conquista de espacios* (pp. 155-159). Madrid: UNED.
- López, Damarys. (2010). Maternity and mother-daughter relationships in the contemporary Spanish novel (dissertation). Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Mancera Rueda, Ana. (2009). La oralidad *simulada* en la narrativa contemporánea. *VERBA*, 36, 419-436.
- Martín Santaella, Alba. (2021). *Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)*. Almería: Edeal.
- Moi, Toril. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Oropesa, Salvador. (2003). La nueva familia española finisecular: los García Moreno de la serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo. *Hispania*, 86 (1), 17-25
- . (2004). La comunidad imaginada: el nacionalismo democrático español en *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel Albaladejo. *Especulo: Revista de estudios literarios* (26). Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/manolito.html>
- Pao, María T. (2014). Views and Voices of the Working Class: Aída and Rosario. *Hispania* 97 (3), 498-509.
- Paratte, Lucie. (2019). Una imagen híbrida: Nueva York en tres obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. *Philologie in Netz* (17), 90-94.
- Pérez-Carbonell, Marta. (2020). El mestizaje de géneros en los paseos neoyorquinos de Elvira Lindo. En Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz, Lidia Morales Benito y Carmen Alemany Bay (Coords.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (pp. 347-369). Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez, María Pilar y Badía Fumaz, Rocío. (2019). Rastros neoyorquinos en la obra de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. *Studi Ispanici*, 44, 277-289.
- Ruiz Arriaza, Juana. (2016). *La literatura juvenil como documento social: Richard Crompton y Elvira Lindo* (tesis doctoral). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Sagnes-Alem, Nathalie. (2009). *Una palabra tuya* d'Elvira Lindo: Au nom de la mère. En Nadia Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature*

- espagnole contemporaine: Les 'mères empêchées'* (pp. 247-260). París: L'Harmattan.
- Salstad, Louise. (2003). Narrate and Implied Readers in the Manolito Gafotas serie: A case of triple address. *Children's Literature Association Quarterly*, 28 (4), 219-229.
- Sánchez Dueñas, Blas. (2009). *Literatura y Feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: Arcibel Editores.
- Sánchez Pacheco, Bianca Estela. (2011). Los artículos de Elvira Lindo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 738, 99-101.
- Servén, Carmen. (2012). Los barrios de Elvira Lindo. *Anales de literatura española*, 24, 351-368.
- Sherzer, William. (1999). Elvira Lindo: A Different Kind of Female Voice. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 163-176.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.

Bibliografía «1. Elvira Lindo, narradora»

- Ardavín, Carlos X. Y Marí, Jorge. (2011). Introducción. En Carlos X. Ardavín y Jorge Marí (Coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* (pp. 17-43). Valencia: Servei de Publicacions de La universitat de València.
- Arroyo Redondo, Susana. (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico* (tesis doctoral). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Ballesteros, Isolina. (1998). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la novela española*. Nueva York: American University Studies.
- Braud, Michel. (2006). *La forme des jours*. París: Seuil.
- Bulnes, Amalia. (2011). Nueva York, en realidad: *Lugares que no quiero compartir con nadie*, Elvira Lindo. *Mercurio* (136), 35.
- Caballé, Anna. (1991). Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX). *Anthropos: Boletín de información y documentación* (29), 143-170.
- . (2004). *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (2012). "Pasé la mañana escribiendo": el diario de Zenobia Camprubí (1937-1956). *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28 (1), 57-73.
- . (6 de febrero de 2017). La chispa de la risa. *Babelia. El País*. Recuperado de https://el-pais.com/cultura/2017/02/06/babelia/1486382464_322290.html
- Durán, Isabel. (2009). The Personal Essay As Autobiography: A Gender and Genre Approach. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 58, 41-65.
- EFE. (27 de enero de 2012). Elvira Lindo descubre sus rincones secretos de Nueva York. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/viajes/20120127/54245373274/elvira-lindo-descubre-rincones-secretos-nueva-york.html>
- Freixas, Laura. (2000). Prólogo. En Laura Freixas (Ed.), *Ser mujer*. Madrid: Temas de Hoy.
- . (2003). Las escritoras españolas frente a la prensa: entre el presunto «boom» de las mujeres y la desvalorización de lo femenino. *Versants* (46), 233-242.
- . (2015). *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Barcelona: Aresta.

- García Ruiz, Salvador. (guionista). (2000). *El otro barrio* [guion de cine basado en una novela de Elvira Lindo]. España: Tornasol Films.
- Gil de Sousa, Célia María. (2018). *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernidad y guerra civil* (tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- González-Sinde, Ángeles. (guionista). (2008). *Una palabra tuya* [guion de cine basado en una novela de Elvira Lindo]. España: Tesela P.C.
- Gracia, Jordi. (25 de enero de 2016). Desnudo de invierno. *Babelia. El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/01/22/babelia/1453481955_709780.html
- . (2018). La virtud del intruso. *El dietario del escritor* (Segunda parte, 2000-2017). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 800, 36-53.
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles. (2020). La expresión de la intimidad en el sujeto descendido: el diario de Marga Gil Roësset. *Revista Signa* (29), 117-146.
- Lázaro Gajón, Sofía. (2012). *Nueva York desde la mirada irónica de las crónicas de Elvira Lindo* (trabajo fin de grado). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Lindo, Elvira y Albaladejo, Miguel. (guionistas). (1999a). *Ataque verbal* [guion de cine]. España: Icónica, Freedonia Producciones.
- . (guionistas). (1999b). *Manolito Gafotas* [guion de cine]. España: Sogedasa, Castelao Productions.
- . (guionistas). (2000). *El cielo abierto* [guion de cine]. España: Aurum Producciones.
- Lindo, Elvira y Guiot, Mariel. (guionistas). (1998). *La primera noche de mi vida* [guion de cine]. España: Alphaville.
- Lindo, Elvira y Ortiz, Borja. (guionistas). (2009). *Algo más inesperado que la muerte* [guion teatral basado en una novela de Elvira Lindo]. España: Vania Produccions.
- Lindo, Elvira. (1994). *Manolito Gafotas*. Madrid: Alfaguara.
- . (1995). *Pobre Manolito*. Madrid: Alfaguara.
- . (1996a). *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)*. Madrid: Alfaguara.
- . (1996b). *La ley de la selva*. Madrid: Visor.
- . (1997a). *La abuela de Olivia se ha perdido*. Madrid: SM.
- . (1997b). *Los trapos sucios*. Madrid: Alfaguara.
- . (1997c). *Olivia no quiere bañarse*. Madrid: SM.
- . (1997d). *Olivia no quiere ir al colegio*. Madrid: SM.
- . (1997e). *Olivia no sabe perder*. Madrid: SM.
- . (1997f). *Olivia tiene cosas que hacer*. Madrid: SM.
- . (1997g). *Olivia y el fantasma*. Madrid: SM.
- . (1997h). *Olivia y la carta a los Reyes Magos*. Madrid: SM.
- . (1998). *El otro barrio*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1999a). *Manolito on the road*. Madrid: Alfaguara.
- . (1999b). *Yo y el Imbécil*. Madrid: Alfaguara.
- . (2000a). *Amigos del alma*. Madrid: Alfaguara.
- . (2000b). *Bolingo*. Madrid: Alfaguara.
- . (2000c). Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor. En Laura Freixas (Ed.), *Ser mujer* (pp. 17-37). Madrid: Temas de Hoy.
- . (2000d). Por ser mujer. *Meridiana*, 16, 10-11.
- . (2000e). La caja negra. *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* (27), 101-102.
- . (2000f). La madre del artista. *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* (28), 24-28.

- . (guionista). (2000g). *Plenilunio* [guion de cine basado en una novela de Antonio Muñoz Molina]. España: Sogetel.
- . (2001). *Tinto de verano*. Madrid: Aguilar.
- . (2002a). *Algo más inesperado que la muerte*. Madrid: Alfaguara.
- . (2002b). *El mundo es un pañuelo. Tinto de verano 2*. Madrid: Aguilar.
- . (2002c). *Manolito tiene un secreto*. Madrid: Alfaguara.
- . (2003). *Otro verano contigo. Tinto de verano 3*. Madrid: Aguilar.
- . (guionista). (2004). *La sorpresa del roscón* [guion teatral]. España: Malvasía Productions.
- . (2005). *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2006). *Recuerdos sobre ruedas*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- . (2010a). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2010b). A la conquista de una voz propia. *International Journal of Iberian Studies*, 23 (3), 197-206.
- . (2011a). Escritora, al fin. *Cuadernos hispanoamericanos*, 728, 7-11.
- . (2011b). Nueva York se cuele en lo que escribo. En Carlos X. Ardavín y Jorge Marí (Coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* (pp. 73-76). Valencia: Servei de Publicacions de La universitat de València.
- . (2011c). *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2012a). *Don de gentes*. Madrid: Alfaguara.
- . (2012b). *Mejor Manolo*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2014). *Memphis-Lisboa*. Madrid: Lindo&Espinosa.
- . (guionista). (2014). *La vida inesperada* [guion de cine]. España: Ruleta Media, Bullet Pictures y Televisión Española (TVE).
- . (2015). *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2016a). Prólogo. En Elvira Lindo, *Tinto de verano* (pp. 9-20). Madrid: Fulgencio Pimentel.
- . (2016b). *Tinto de verano*. Madrid: Fulgencio Pimentel
- . (2018a). *30 maneras de quitarse el sombrero*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). Autorretrato. Una mujer inconveniente. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 251-284). Barcelona: Seix Barral.
- . (2020a). *A corazón abierto*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2020b). *Literatura al compás*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2020c). Petra. En Joaquín Estefanía (Ed.), *Conciencia de clase: historias de las Comisiones Obreras*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Luque, Álvaro. (2019). *El diario personal en la literatura: teorías del diario literario. El Salón de los pasos perdidos (1990-2018), de Andrés Trapiello* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Mainer, José Carlos. (2011). Prólogo. En Carlos X. Ardavín y Jorge Marí (Coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* (pp. 13-16). Valencia: Servei de Publicacions de La universitat de València.
- Manrique Sabogal, Winston. (25 de noviembre de 2015). Autorretrato de Elvira Lindo, desmitificación de Nueva York. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/11/24/actualidad/1448388957_724506.html
- Marqués, Juan. (9 de mayo de 2016). El invierno en Nueva York. *Revista de Libros*. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/el-invierno-en-nueva-york/>

- Mékovar-Hertzberg, Nadia. (2015). Escritura del «yo» imposible. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (33), 23-29.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Pacheco Oropeza, Bettina y Redondo Goicoechea, Alicia. (2001). La imagen de la madre en *Amor de madre* de Almudena Grandes. *Contexto: revista anual de estudios literarios* (7), 151-161.
- Parades, Ovidio. (26 de noviembre de 2018). El acto de admirar. *Huffington Post*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/ovidio-parades/el-acto-de-admirar_a_23597551/
- Paratte, Lucie. (2019). Una imagen híbrida: Nueva York en tres obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. *Philologie in Netz* (17), 90-94.
- Pérez-Carbonell, Marta. (2020). El mestizaje de géneros en los paseos neoyorquinos de Elvira Lindo. En Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz, Lidia Morales Benito y Carmen Alemany Bay (Coords.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (pp. 347-369). Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Rodríguez, María Pilar y Badía, Rocío. (2019). Rastros neoyorquinos en la obra de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. *Studi Ispanici*, 44, 277-289.
- Saneleuterio, Elia y Fuentes, Mónica. (2021). Escritoras españolas e hispanoamericanas contemporáneas y la apertura del canon. En Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes (Eds.), *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo* (pp. 9- 23). Salamanca: Aquilafuente.
- Santamaría, Andrea. (2019). El matiz autobiográfico en cuatro escritoras: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets y Carme Riera. *Cuadernos del Aleph*, 11, 66-80.
- Segovia, Mikel. (27 de noviembre de 2018). Para quitarse el sombrero. *Zenda Libros*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/para-quitarse-el-sombrero/>
- Veitía Santos, Aida. (9 de diciembre de 2011). «Lugares que no quiero compartir con nadie», los rincones neoyorquinos de Elvira Lindo. *La Huella Digital*. Recuperado de <http://www.lahuelladigital.com/nueva-york-vida-y-otras-cosas/>

Bibliografía «2. El oficio de la escritora. Textos autobiográficos»

- Alabadas. [Alabadas online]. (8 de noviembre de 2018). Deberían devolvernos la cortesía. Elvira Lindo en el cap. 23 de la Temporada 2 de Alabadas. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5ZnCzaQdhG8>
- Alaska. (Presentadora). (30 de enero de 2021). Manolito Gafotas (Presentación) [programa de TV]. Televisión Española (productor). *Cine de Barrio*. Madrid: Televisión Española. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacharta/videos/cine-de-barrio/manolito-gafotas-presentacion/5777415/>
- Ardavín, Carlos X. Y Marí, Jorge. (2011). Introducción. En Carlos X. Ardavín y Jorge Marí (Coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* (pp. 17-43). Valencia: Servei de Publicacions de La universitat de València.

- Barbano, Anna. (11 de marzo de 2015). United Nations Hold March For Gender Equality in NYC. *The Observer*. Recuperado de <https://fordhamobserver.com/21025/news/united-nations-holds-march-for-gender-equality-in-nyc/>
- Barberena Anaya, Regina. (6 de septiembre de 2021). Celebramos los 72 años de Richard Gere con sus mejores películas. *Vanidades*. Recuperado de <https://www.vanidades.com/Celebramos-los-72-anos-de-Richard-Gere-con-sus-mejores-peliculas-t202109060009.html>
- Barrero, Miguel. (27 de noviembre de 2018). Para quitarse el sombrero. *Zenda Libros*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/para-quitarse-el-sombrero/>
- Bulnes, Amalia. (2011). Nueva York, en realidad: *Lugares que no quiero compartir con nadie*, Elvira Lindo. *Mercurio* (136), 35.
- Busquier, Lucía María. (2018). Mad Men y la realidad de las mujeres: un análisis histórico. *Ética y Cine Journal*, 8 (2), 99-104.
- Caballé, Anna. (1991). Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX). *Anthropos: Boletín de información y documentación* (29), 143-170.
- . (1998) Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX). En Iris M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)* (pp. 111-137). Barcelona: Anthropos.
- . (2004). *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa.
- . (2006). *Breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen.
- Cámara Aguilera, Elvira. (2016). Traducción y asimetría: *Manolito Gafotas* y su traducción al inglés como ejemplo de intervencionismo. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* (14), 23-42.
- Cañas, Dionisio. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispánicos*. Madrid: Cátedra.
- Cascudo Rodríguez, José Antonio. (2012). La mística de la feminidad en Mad Men. En Juan Carlos Suárez-Villegas, Irene Liberia Vayá, Belén Zurbano-Berenguer (Coords.), *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1191-1201.
- Castigliano, Federico. (2017). *Flâneur. The Art of Wandering the Streets of Paris*. North Carolina: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Cazorla Castellón, Antonio. (2021). «La valerosa joven que quería ser escritora»: feminismo y escritura en la producción ensayística de Elvira Lindo. En Eva Moreno Lago (Ed.), *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebelión* (pp. 205-217). Madrid: Dykinson.
- Cheever, John. (2006). *Relatos II*. Buenos Aires: Emecé.
- Cruz, Juan. (19 de noviembre de 2018). Todas las Elviras, Elvira. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/11/15/babelia/1542296491_497013.html
- . (19 de noviembre de 2018). Todas las Elviras, Elvira. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/11/15/babelia/1542296491_497013.html
- El País. (7 de febrero de 2005). Elvira Lindo gana el Premio Biblioteca Breve por ‘Una palabra tuya’. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2005/02/07/actualidad/1107730801_850215.html

- . [El País]. (28 de diciembre de 2019). 25 aniversario de Manolito Gafotas: así será el futuro del personaje de Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iF-NMJWK8mU&t=2s>
- Fernández Sánchez, Carmen. (1988). Sobre el concepto de humor en literatura. *Estudios humanísticos: Filología* (10), pp. 213-228.
- Fernández, Laura. (26 de diciembre de 2016). Cada época tiene su 'Mujercitas'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/12/26/actualidad/1577378161_576470.html
- García Albite, Dosinda. (2008). Madrid y la cultura popular en la serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo. *Hispania*, 91 (3), 706-716.
- García Calero, Jesús. (2 de febrero de 2019). Jorge Fernández Díaz publica «Mamá», la historia que su madre emigrante española le contó. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/libros/abci-jorge-fernandez-diaz-publica-mama-historia-madre-emigrante-espanola-conto-201901250215_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- García Canclini, Néstor. (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- García Lorca, Federico. (1929 [1998]). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.
- García Martínez, Antonio. (2018). *Presencia e influencia del jazz en la obra de Antonio Muñoz Molina* (tesis doctoral). Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Grass, Dunia. (1998). "El cuarto de atrás": intertextualidad, juego y tiempo. *Espéculo*. Recuperado de <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/dgras.htm>
- Larumbe, María Ángeles. (2004). *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lázaro Gajón, Sofía. (2012). *Nueva York desde la mirada irónica de las crónicas de Elvira Lindo* (trabajo fin de grado). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Lindo, Elvira. (2000a). Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor. En Laura Freixas (Ed.), *Ser mujer* (pp. 17-37). Madrid: Temas de Hoy.
- . (2000b). Por ser mujer. *Meridiana*, 16, 10-11.
- . (2000c). La caja negra. *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* (27), 101-102.
- . (2000d). La madre del artista. *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* (28), 24-28.
- . (8 de agosto de 2005). El inocente y melancólico sureño. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/08/08/revistaverano/1123452016_850215.html
- . (30 de agosto de 2006b). Corazón abierto. *El País. Revista de Verano*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/08/30/revistaverano/1156888828_850215.html
- . (12 de marzo de 2006a). No hagas el indio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/03/12/domingo/1142135849_850215.html
- . (2010a). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2010b). A la conquista de una voz propia. *International Journal of Iberian Studies*, 23 (3), 197-206.
- . (25 de abril de 2010c). Os juro que la vi. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/04/25/domingo/1272166232_850215.html
- . (2011a). Escritora, al fin. *Cuadernos hispanoamericanos*, 728, 7-11.

- . (2011b). Nueva York se cuele en lo que escribo. En Carlos X. Ardavín y Jorge Marí (Coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* (pp. 73-76). Valencia: Servei de Publicacions de La universitat de València.
- . (2011c). *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Barcelona: Seix Barral.
- . (20 de mayo de 2012). Algo tiene Don. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/05/18/actualidad/1337361423_982707.html
- . (2015). *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2016). Prólogo. En Elvira Lindo, *Tinto de verano* (pp. 9-20). Madrid: Fulgencio Pimentel.
- . (2018). Autorretrato. Una mujer inconveniente. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 251-284). Barcelona: Seix Barral.
- . (2019). Ramón, veinte años después. En Elvira Lindo, *El otro barrio* (pp. 1-2). Barcelona: Seix Barral.
- . (11 de septiembre de 2021). 11 de septiembre, foto de familia. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/internacional/2021-09-11/11-de-septiembre-foto-de-familia.html>
- Lozano Domingo, Irene. (1995). *Lenguaje masculino, lenguaje femenino*. Madrid: Mi-nerva Ediciones.
- Mékovar-Hertzberg, Nadia. (2015). Escritura del «yo» imposible. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (33), 23-29.
- Miras, Eugenia. (12 de enero de 2018). Lillie Langtry, la mujer a la que resucitó Oscar Wilde. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/historia/abci-lillie-langtry-mujer-resucito-oscar-wilde-201801120232_noticia.html
- Moliner, Empar. (30 de septiembre de 2006). El marido de la pregonera. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/09/30/catalunya/1159578440_850215.html
- Morales Villena, Amalia. (2010). *Género, mujeres, trabajo social y sección femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Muñoz Molina, Antonio. (2004). *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Ortiz, Braulio. (4 de diciembre de 2018). La admiración como forma de vida. *Diario de Sevilla*. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/delibros/Elvira-Lindo-Maneras-Quitarse-Sombrero_0_1306369811.html
- Pacheco, Bettina. (2004). La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias. En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (Coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen 3: Literatura española, siglos XVIII y XX* (pp. 407-412). Nueva York: Juan de la Cuesta.
- Palacios Pablos, Andrés. (2006). *Análisis del exilio en Brian Moore* (tesis doctoral). Burgos: Universidad de Burgos.
- Paratte, Lucie. (2019). Una imagen híbrida: Nueva York en tres obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. *Philologie in Netz* (17), 90-94.

- Pérez Acosta, María de los Ángeles. (2002). Movimiento feminista en España. *Revista GènEros*, año 9 (26). Recuperado de <http://bvirtual.uco.es/consultaxcategoria.php?categoria=1&id=3118>
- Pérez Vicente, Nuria. (Coord.). (2016). *Manolito por el mundo: análisis intercultural de las traducciones al inglés, francés, alemán e italiano*. Sevilla: Benilde.
- Pérez-Carbonell, Marta. (2020). El mestizaje de géneros en los paseos neoyorquinos de Elvira Lindo. En Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz, Lidia Morales Benito y Carmen Alemany Bay (Coords.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (pp. 347-369). Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Prüfer Leske, Irene. (2014). El caso de *Celia*, *Papelucho*, *Le petit Nicolas* y *Manolito Gafotas*: análisis de las series clásicas de literatura infantil. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* (12), 109-123.
- Rodríguez Marcos, Javier. (28 de noviembre de 2014). *Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/11/20/babelia/1416494094_989838.html
- Rodríguez, María Pilar y Badía, Rocío. (2019). Rastros neoyorquinos en la obra de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. *Studi Ispanici*, 44, 277-289.
- Ruiz Arriaza, Juana. (2016). *La literatura juvenil como documento social: Richard Crompton y Elvira Lindo* (tesis doctoral). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Sánchez Dueñas, Blas. (2013). Artes discursivas femeninas contra la cultura literaria patriarcal. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* (24). Recuperado <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35837/1/Artes%20discursivas%20femeninas%20contra%20la%20cultura%20literaria%20patriarcal.pdf>
- Sánchez-Mellado, Luz. (15 de diciembre de 2016). Tinto de verano, gran reserva. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/12/15/actualidad/1481825370_274677.html
- Sanz, Marta. (17 de abril de 2015). ¿Te quedarías a vivir dentro de estas páginas? *Revista de Libros*. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/resena-de-mujercitas/>
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Smith, Patti. (20 de octubre de 2018). Esa chica llamada Jo March. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/10/19/actualidad/1539942902_311092.html
- Sujij, Igor. (2011). *Chéjov en vida: una biografía en documentos*. Madrid: Alba Editorial.
- Vigara Tauste, Ana María. (1998). Sobre el chiste, texto lúdico. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (10).

Bibliografía «3. Los arquetipos de la periferia en *El otro barrio*»

- Albarracín Sierra, Miguel A. (2011). Mujeres atrapadas en el costumbrismo: Estereotipos femeninos y discursos oposicionales en la filmografía conjunta de Miguel Albaladejo y Elvira Lindo (1998-2000). En María Teresa Sauret Guerrero (coord.), *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural* (pp. 529-548). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

- Alborg, Concha. (2000). Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas? En Marina Villalba Álvarez (Coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX* (pp. 13-31). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Alzard Cerezo, Dunia. (2018). *Del modelo maternal del primer franquismo al discurso neoliberal de la "buena madre": mater amantísima, llena de gracia y de símbolos* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bachelard, Gaston. (1957 [1965]). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bajtín, Míjail. (1937 [1989]). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica. En Míjail Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Booth, Wayne. (1961 [1974]). *Retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- Borau, José Luis. (Comp.) (1996). *Cuentos de cine. Grandes narradores celebran el primer siglo del cine*. Madrid: Alfaguara.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Cajade Frías, Sonia. (2010). Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 65 (2), 489-518.
- Cantero Rosales, María Ángeles. (2011). El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* (21). Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>
- Carabí, Àngels. (2006). *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)* (memoria del proyecto de investigación). Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/filoan/memmasc.pdf>
- Carandell, Luis. (28 de octubre de 2001). El 'Madrid'. *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/diario/2001/10/28/madrid/1004268270_850215.html
- Castilla, Amelia. (14 de abril de 1998). 'El otro barrio', primer libro para adultos de Elvira Lindo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/04/14/cultura/892504803_850215.html
- Concha, Ángeles de la. (1992). La sombra de la madre: el mito materno en la novela de mujeres. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (24), 33-48.
- . (2004). La figura materna: un problema transcultural. Reflexiones sobre su representación en la novela de autoría femenina. En Ángeles de la Concha Muñoz y Raquel Osborne (Coord.), *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. (pp. 155-178). Barcelona: Icaria.
- Cruz, Juan. (18 de abril de 1998). La música de la literatura. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/04/18/sociedad/892850417_850215.html
- Dannenbergh, Hillary P. (2004). A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction. *Poetics Today*, 25 (3), 399-436.
- Druet, Anne-Cécile. (2013). La introducción del psicoanálisis en la literatura española a través de su representación. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 65 (2). doi: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.14>
- Durán, Valeriano. (2015). La nueva masculinidad en los personajes homosexuales de la ficción seriada española: de 'Cuéntame' a 'Sexo en Chueca'. *Área Abierta*, 15 (1), 64-75.

- Estrella, César. (1986). Actitudes maternas y nivel socioeconómico: un estudio comparativo. *Revista de Psicología*, 4 (1), 37-59.
- Frank, Joseph. (1945). Spatial Form in Modern Literature. *The Sewanee Review*, 5 (2), 221-240.
- García Ponce, David. (2015). La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979). *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 71-87.
- Genette, Gérard. (1972 [1989]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Greimas, Algirdas Julius. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Madrid: Gredos.
- Guarinos, Virginia, Cobo, Sergio, López, Francisco y Durán, Valeriano. (2013). Masculinidades histriónicas de la ficción televisiva seriada española actual. En Virginia Guarinos (Coord.), *Hombres en serie: construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión* (pp. 154-174). Madrid: Fragua.
- Gullón, Germán. (2006). La novela neorrealista (o de la generación X). En Germán Gullón (dir.), *Novela española contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/nec/ptercer-nivel0a7e.html?c>
- Gullón, Ricardo. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Jarque, Fietta. (13 de noviembre de 1998). Elvira Lindo gana el Premio Nacional de Literatura Infantil por “Los trapos sucios”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/11/13/cultura/910911605_850215.html
- Jiménez Gómez, Marta. (2017). *El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII-XIX* (tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Lacalle Zalduendo, María del Rosario y Gómez Morales, María. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación* (47), 59-67.
- Leverenz, David. (2008). Varones de novela. En Àngels Carabí y Josep M. Armengol (Eds.), *La masculinidad a debate* (pp. 65-80). Barcelona: Icaria.
- Lindo, Elvira. (1998). *El otro barrio*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2019). Ramón, veinte años después. En Elvira Lindo, *El otro barrio* (pp. 1-2). Barcelona: Seix Barral.
- Lobina, Matteo. (2019). *Más allá del realismo sucio. Ruido, Nocilla, Historia y Puntos Ciegos en la novela española contemporánea. Desde Mañas Hasta Cercas, pasando por Fernández Mallo* (tesis doctoral). Girona: Universitat de Girona.
- López-Cabrales, María del Mar. (2014). Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo. Teoría y producción. *Bulletin hispanique*, 116 (1), 439-449.
- Mainer, José Carlos. (2005). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.
- Maroto Navarro, Gracia. (2019). *Discursos, prácticas y producción científica sobre paternidad desde la perspectiva de género* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Márquez, Héctor. (1 de junio de 1998). “La primera noche de mi vida”, de Miguel Albaladejo, favorita. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/06/01/cultura/896652008_850215.html

- . (6 de junio de 1998). “La primera noche de mi vida” gana en el Festival de Cine Español de Málaga. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/06/07/cultura/897170408_850215.html
- Martín-Cano, Francisca. (2005). La sexualidad femenina como fuerza subversiva y emancipadora de la mujer. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (12). Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/NOMA0505220151A/26744>
- Martínez Quiroga, Pilar. (2006). Estereotipos de mujer en la obra narrativa de Lucía Etxebarria. En Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez Gallego (Coords.), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, 2 (pp. 492-435). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Milica, Lilic. (2019). La novela realista comprometida y la novela testimonial en la España del siglo XXI. *Revista de Filología* (39), 257-274.
- Muñoz Molina, Antonio. (1996). El personaje y su modelo. En Enric Sullà (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 311-317). Barcelona: Crítica.
- Muñoz Molina, Antonio. (1993). *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.
- Navas Ocaña, Isabel. (2001). Hacia una tipología de la novela del siglo XX. *Estudios humanísticos. Filología* (23), 99-130.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Orlando, Eleonora y Saab, Andrés. (2019). Términos peyorativos de grupo, estereotipos y actos de habla. *CRÍTICA. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 51 (153), 31-58.
- Potok-Nycz, Magda. (2015). «La mala madre»: la maternidad como práctica subversiva en la escritura de Lucía Etxebarria. *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* (33), 53-63.
- Prince, Gerald. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2004). El nuevo costumbrismo de siempre. *SIGNA* (13), 301-317.
- Rodríguez Salas, Gerardo. (2007). “Doy vida a mis personajes”: maternidad agridulce y reescritura del cuerpo femenino en Katherine Mansfield. En Ana María Muñoz Muñoz, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (Eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* (pp. 367-380). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Saletti Cuesta, Lorena. (2008). Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad. *Clepsydra* (7), 169-183.
- Servén, Carmen. (2012). Los barrios de Elvira Lindo. *Anales de literatura española*, 24, 351-368.
- Sherzer, William. (1999). Elvira Lindo: A Different Kind of Female Voice. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 163-176.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Sumalla, Aránzazu. (2013). El adolescente como protagonista literario. *Temas de psicoanálisis* (5). Recuperado de <https://www.temasdepsicoanálisis.org/2013/01/12/el-adolescente-como-protagonista-literario-2/>
- Torres Begines, Concepción. (2012). *El esperpento y el cine de Luis García Berlanga* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Valles Calatrava, José R. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- . (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- White, Hayden. (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Zoran, Gabriel. (1984). Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, 5, 309-335.

Bibliografía «4. La herencia de la literatura decimonónica, ambiciones e hipocresía en *Algo más inesperado que la muerte*»

- ABC. (14 de agosto de 2013). Petra Cuevas llega a los 105 años repleta de vida. ABC. Recuperado de <https://www.abc.es/toledo/ciudad/20130814/abci-petra-cuevas-llega-anos-201308141526.html>
- Cabello Hernandorena, Isidro. (2003). El popular encanto de lo esperado. *Quimera: revista de literatura* (30), 79-80.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. (2012). *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. New York-Valladolid: Universidad de Valladolid-City, University of New York: Cátedra Miguel Delibes.
- El País. (20 de septiembre de 2002). Elvira Lindo cuenta en un monólogo su historia de escritora. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2002/09/20/cultura/1032472815_850215.html
- Giménez Caro, Isabel. (2003). *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*. Almería: Editorial de la Universidad de Almería.
- Gómez Fernández-Cabrera, Jesús. (2013). *Petra Cuevas, una luchadora*. Toledo: Asociación Orgazinizia.
- Gómez Ruiz, María Teresa. (2013). Prólogo. En Jesús Gómez Fernández-Cabrera, *Petra Cuevas, una luchadora* (pp. 5-6). Toledo: Asociación Orgazinizia.
- La Tribuna de Toledo. (26 de febrero de 2014). Fallece Petra Cuevas a los 105 años, presa en el franquismo durante 12 años. *La Tribuna de Toledo*. Recuperado de <https://www.latribunadetoledo.es/noticia/z2bd26196-b9ca-16e3-9e8bf2da8df9fdb4/201402/fallece-petra-cuevas-a-los-105-anos-presa-en-el-franquismo-durante-12-anos>
- Lindo, Elvira. (2000). Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor. En Laura Freixas (Ed.), *Ser mujer* (pp. 17-37). Madrid: Temas de Hoy.
- . (2002). *Algo más inesperado que la muerte*. Barcelona: Booket.
- . (2011). Escritora, al fin. *Cuadernos hispanoamericanos*, 728, 7-11.
- . (2020). Petra. En Joaquín Estefanía (Ed.), *Conciencia de clase: historias de las Comisiones Obreras*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- . (11 de septiembre de 2021). 11 de septiembre, foto de familia. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/internacional/2021-09-11/11-de-septiembre-foto-de-familia.html>
- Lindo, Elvira y Muñoz Molina, Antonio. [seixbarral]. (7 de julio de 2020). Encuentro online con Elvira Lindo y Antonio Muñoz Molina. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E9rUOtrqhr0&t=3s>

- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Obiol, María José. (21 de septiembre de 2002). De palabras y silencios. *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2002/09/21/babelia/1032565826_850215.html
- Pérez Monguio, Fernando. (23 de enero de 2003). Elvira Lindo presenta en Cádiz su última novela. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/01/23/andalu-cia/1043277760_850215.html
- Pozuelo Yvancos, José María. (21 de septiembre de 2002). *Algo más inesperado que la muerte*, Elvira Lindo. *ABC Cultural*, 11.
- Romeo, Félix. (21 de septiembre de 2002). Quería escribir una novela con libertad. *ABC Cultural*, 10-11.
- Ruiz Mantilla, Jesús. (19 de septiembre de 2002). Soy una ladrona de situaciones y personajes. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2002/09/19/cultura/1032386404_850215.html
- Sabariego, Eva. (7 de octubre de 2002). No quiero ser una escritora que toque siempre la misma canción. *ABC*, 54.
- Sanz Villanueva, Santos. (26 de septiembre de 2002). *Algo más inesperado que la muerte*, Elvira Lindo. *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Algo-mas-inesperado-que-la-muerte>
- Servén, Carmen. (2012). Los barrios de Elvira Lindo. *Anales de literatura española*, 24, 351-368.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Valles Calatrava, José R. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- . (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

Bibliografía «5. Amistad entre mujeres, tragedia y redención en *Una palabra tuya*»

- Ayala-Dip, J. Ernesto. (12 de marzo de 2005). Dos mujeres y algún hombre. *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/03/12/babelia/1110587962_850215.html
- Becerra, David y Martínez Fernández, Ángela. (2019). La falta de la representación de la migración ecuatoriana en la novela española actual. *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*, 5 (8), 195-209.
- Becerra, David. (2021). Tras el corto siglo XX: de la no-ideología al retorno de lo político en la novela actual. En Ana Gallego Cuiñas (Coord.), *Novísimas: las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 45-67). Madrid: Iberoamericana.
- Bravo Vega, Julián. (2009-2010). Un folletín desconocido de Manuel Ibo Alfaro: *La virgen de la pradera*. *Cuadernos de investigación filológica*, 35-36, 197-222.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Castilla, Amelia. (2 de marzo de 2005). “Las personas demasiado críticas suelen ser muy crueles con los demás”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/03/02/cultura/1109718004_850215.html#:~:text=%22Las%20perso-

- nas%20demasiado%20cr%C3%ADticas%20suelen%20ser%20muy%20crueles%20con%20los%20dem%C3%A1s%22,-Amelia%20Castilla&text=Elvira%20Lindo%20(C%C3%A1diz%20C%201962),soltura%20en%20todos%20los%20registros.
- Corroto, Paula. (2005). “Siento una empatía especial por el sonido de la calle”. *Cambio* 16, 58-59.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. (2012). *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. New York-Valladolid: Universidad de Valladolid-City, University of New York: Cátedra Miguel Delibes.
- El País. (7 de febrero de 2005). Elvira Lindo gana el Premio Biblioteca Breve por ‘Una palabra tuya’. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2005/02/07/actualidad/1107730801_850215.html
- Gambín, Felice. (2015). Raccontare e disegnare tra i generi: L’alzheimer nella cultura spagnola. *Rassegna iberistica* (104), 237-254.
- García Mérida, Marina. (2021). *La obra narrativa de Elvira Lindo y sus adaptaciones al cine* (tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.
- Horno-Delgado, Asunción. (2008). Humor en la estructura del desafecto: *Una palabra tuya*, de Elvira Lindo. En Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou (Eds.), *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI* (pp. 123-132). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iturbe, Antonio. (2005). Elvira Lindo se pone seria. *Qué leer* (abril 2005), 58-63.
- Jerónimo, Heather. (2018). Family Bonds that Ensnare and Empower: Dementia as Identity Formation in Elvira Lindo’s *Una palabra tuya*. *Hispania*, 101 (1), 114-124.
- Kulin, Katalin. (2006). Elvira Lindo: *Una palabra tuya*. En Gabriella Mencrel y László Scholz (Eds.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española* (pp. 203-206). Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- La Vanguardia. (7 de febrero de 2005). Elvira Lindo gana el Premio Biblioteca Breve por la obra “Una palabra tuya”. *La Vanguardia*. Recuperado de [https://www.lavanguardia.com/cultura/20050207/51262804571/elvira-lindo-gana-el-premio-biblioteca-breve-con-la-obra-una-palabra-tuya.html#:~:text=\(EFE\),obra%20%22Una%20palabra%20tuya%22](https://www.lavanguardia.com/cultura/20050207/51262804571/elvira-lindo-gana-el-premio-biblioteca-breve-con-la-obra-una-palabra-tuya.html#:~:text=(EFE),obra%20%22Una%20palabra%20tuya%22).
- Larrauri, Eva. (5 de marzo de 2005). Elvira Lindo novela la historia de dos barrenderas. *El País*. País Vasco. Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/03/05/pais-vasco/1110055214_850215.html
- León-Sotelo, Trinidad de. (2 de marzo de 2005). Elvira Lindo crea personajes solitarios y de corazón puro en “Una palabra tuya”. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elvira-lindo-crea-personajes-solitarios-y-corazon-puro-palabra-tuya-200503020300-20938941974_noticia.html
- Lindo, Elvira. (2005). *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- López, Damarys. (2010). *Maternity and mother-daughter relationships in the contemporary Spanish novel* (dissertation). Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Mancera Rueda, Ana. (2009). La oralidad *simulada* en la narrativa contemporánea. *VERBA*, 36, 419-436.
- Martínez Quiroga, Pilar. (2006). Estereotipos de mujer en la obra narrativa de Lucía Etxebarria. En Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez Gallego (Coords.), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación*

- literaria*, 2 (pp. 492-435). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Martínez, Eva M. (2006). Una palabra tuya de Elvira Lindo. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 3 (1).
- MemorANDA. [MemorANDA]. (20 de enero de 2005). Elvira Lindo: escritora, guionista y actriz. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=00SJXnA-otI>
- Mendieta Rodríguez, Elios. (2017). Ennio Flaiano, Federico Fellini y Paolo Sorrentino: el personaje de la mujer en los tres creadores en la Italia contemporánea. En Andrea Santamaría Villarroya (Ed.), *Personajes femeninos y canon* (pp. 257-288). Sevilla: Benilde.
- Morgado, Nuria. (2005). Una conversación con Elvira Lindo. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9, 99-110.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Pao, Maria T. (2014). Views and voices of the working class: Aída and Rosario. *Hispania*, 97 (3), 489-509.
- Robbins, Jill. (2011). *Crassing Through Chueca: Lesbian Literary Culture in Queer Madrid*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Rodríguez Fischer, Ana. (2006). Soliloquio de la herida. *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid* (110), 45.
- Sagnes-Allen, Nathalie. (2009). Una palabra tuya d'Elvira Lindo: "Au nom de la mère". En Nadie Mékouar-Hertzberg (Coord.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine: les "mères empêchées"* (pp. 247-260). Paris: Editions L'Harmattan.
- Senabre, Ricardo. (17 de marzo de 2005). Una palabra tuya. *El cultural*, 17.
- Servén, Carmen. (2012). Los barrios de Elvira Lindo. *Anales de literatura española*, 24, 351-368.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Valles Calatrava, José Rafael. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

Bibliografía «6. La joven madre y el hijo superhéroe en *Lo que me queda por vivir*»

- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Alborg, Concha. (2000). Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas? En Marina Villalba Álvarez (Coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX* (pp. 13-31). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Anderson Imbert, Enrique. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Madrid: Ariel.
- Arroyo Redondo, Susana. (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género* (tesis doctoral). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

- Bartolomé Porcar, Cristina. (2009). *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Cajade Frías, Sonia. (2010). Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 65 (2), 489-518.
- Capodiferro Cubero, Daniel. (2016). La evolución de la regulación del aborto en España: perspectivas teóricas y proyección normativa. *Anuario da Facultade de Dereito da UDL (AFDUDC)*, 20, 72-97.
- Castilla, Amelia. (22 de agosto de 2010). Elvira Lindo. Viviendo en serio. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/08/22/eps/1282458419_850215.html
- Ciplijauskaitė, Biruté. (2004). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Clarín. (14 de septiembre de 2011). “La nostalgia embellece lo vivido y crea símbolos donde no los hay”. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/nostalgia-embellece-vivido-crea-simbolos_0_r1VrWmp3DXg.html
- Concha, Ángeles de la. (1992). La sombra de la madre: el mito materno en la novela de mujeres. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (24), 33-48.
- Cruz, Juan. (13 de agosto de 2010). Elvira Lindo. Lo que me queda por vivir. *El País. Blog de Cultura*. Recuperado de https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2010/08/elvira-lindo-lo-que-me-queda-por-vivir.html
- Delgado, Fernando G. (19 de octubre de 2010). Una vida en Madrid. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/10/19/madrid/1287487467_850215.html
- Díez de Revenga, Francisco. (2012). *La novela política: novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Doria, Sergi. (1 de febrero de 2011). Segundo nacimiento. *Revista de Libros*. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/lo-que-me-queda-por-vivir-de-elvira-lindo-una-novela-autobiografica/>
- El País. (15 de septiembre de 2010). Entrevista con Elvira Lindo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2010/09/15/actualidad/1284566400_1284573510.html
- Europa Press. (21 de diciembre de 2010). Enrique Morente, Premio Especial de Canal Sur Radio en los premios de ‘El Público’ 2010. *20 minutos*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/909959/0/>
- Fernández, Pepa. [elviralindoweb]. (27 de octubre de 2010). Elvira Lindo – Presentación de Lo que me queda por vivir en Barcelona. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4anv1hNZFpU&t=1s>
- Foronda, Luis. [Diez TV]. (20 de octubre de 2010). ViSaDo (1x11) 18-10-2010. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GnwBZoVKF7Y>
- Gándara, Alejandro. (15 de septiembre de 2010). Elvira Lindo. *El Mundo. Blog El escorpión*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/escorpion/2010/09/15/elvira-lindo.html>
- García Luque, Antonia y Cruz Redondo, Alba de la. (2022). Masculinidad hegemónica versus masculinidades igualitarias: una aproximación teórica. *Revista de Estudios de la juventud* (125), 33-47.

- Gardeu, Patricia. (16 de septiembre de 2010). Elvira Lindo “No es una autobiografía, pensar eso le quita valor a mi trabajo”. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/libros/elvira-lindo-juro-hubiese-201009150000_noticia.html
- Gil, Victoria R. (2010). Elvira Lindo, la verdad de la ficción. *Biblioasturias*, 18, 44-45
- Giner, Javier. (5 de octubre de 2010). La valentía de la emoción. *NEO2*. Recuperado de <https://www.neo2.com/la-valentia-de-la-emocion/>
- Guillén, Jorge. (1961). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.
- Iglesias, Carolina y Marín, Victoria. [Estirando el chicle]. (5 de diciembre de 2021). “La infancia” con Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z4JAR4GzuYA>
- Informativos 9. [Eugenio Santa Bárbara]. (19 de octubre de 2010). Elvira Lindo en Úbeda. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AZmgjYGDSO0>
- Jiménez Gómez, Cristina. (2017). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer* (tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Levinton, Nora. (2013). Espacios simbólicos: orfandad y maternidad en *Lo que me queda por vivir*, de Elvira Lindo. En Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García y Marina Sanfilippo (Coords.), *Mujeres a la conquista de espacios* (pp. 155-159). Madrid: UNED.
- Lindo, Elvira. (2000). Ser compañera. Todos los amores que hay en el amor. En Laura Freixas (Ed.), *Ser mujer* (pp. 17-37). Madrid: Temas de Hoy.
- . (2010a). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2010b). Elvira Lindo, en sus propias palabras. *Qué Leer* (157), 74-76.
- López, Ángeles. (2010). “Lo que me queda por vivir”. *Qué Leer* (157), 76.
- Moi, Toril. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Montero de Espinosa, Lara. (22 de enero de 2011). Elvira Lindo: *Lo que me queda por vivir*. *El Imparcial*. Recuperado de <https://www.elimparcial.es/noticia/77556/los-lunes-de-el-imparcial/elvira-lindo-lo-que-me-queda-por-vivir-.html>
- Montero, Rosa. (30 de octubre de 2010). Cuando la vida hace daño. *El País*. *Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/10/30/babelia/1288397558_850215.html
- Moyano Estrada, Eduardo. (2010). Elvira Lindo: entrevista. *Mercurio*, 123, 24-26.
- Muñoz Molina, Antonio. (2001). *Sefarad*. Madrid: Alfaguara.
- . (4 de septiembre de 2010). Temblor del primer día. *Blog de Antonio Muñoz Molina*. Recuperado de <http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/2010/09/temblor-del-primer-dia/>
- Navarro, Eva. (2008). *La novela de la generación X*. Granada: Universidad de Granada.
- Ordóñez, Elizabeth J. (1998). Multiplicidad y divergencias. Voces femeninas en la narrativa española contemporánea. En Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Volumen 5: *La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad* (pp. 211-238). Barcelona: Antròpos.
- Parades, Ovidio. (12 de agosto de 2010). Una vida inesperada. *El extraño viaje*. *El blog de Ovidio Parades*. Recuperado de <http://ovidio-parades.blogspot.com/2010/08/>
- Peces, Teresa. (2010). Elvira Lindo: entrevista. *Delibros*, 248, 52-53.

- Potok-Nycz, Magda. (2015). «La mala madre»: la maternidad como práctica subversiva en la escritura de Lucía Etxebarria. *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* (33), 53-63.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1995). La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén. En Francisco Javier Blasco Pascual y Antonio Piedra Borregón (Coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén* (pp. 195-220). Valladolid: Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- . (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- . (2022). Autofiguraciones: De la ficción al pacto de no ficción. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (31), 673-696.
- . (6 de noviembre de 2010). Emoción controlada. *ABC Cultural*, 12.
- Rich, Adrienne. (1996 [1976]). *Nacemos mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Rivero, Manuel. (7 de agosto de 2010). Naufragando en el azul. *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/08/07/babelia/1281139965_850215.html
- Rodríguez Salas, Gerardo. (2007). “Doy vida a mis personajes”: maternidad agridulce y reescritura del cuerpo femenino en Katherine Mansfield. En Ana María Muñoz Muñoz, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (Eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* (pp. 367-380). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rodríguez, Montserrat. (Presentadora). (18 de septiembre de 2010). Club de lectura. “Lo que me queda por vivir”, de Elvira Lindo. *Club de Lectura. A vivir que son dos días* [Programa radiofónico]. Recuperado de https://cadenaser.com/ser/2010/09/18/audios/1284765430_660215.html
- Ruiz Huici, Kiko. (2003). La caracterización de los personajes en las narraciones infantiles de los 90: desajustes y distorsiones en la construcción de los personajes. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil: ANILIJ* (1), pp. 131-149.
- Ruiz Mantilla, Jesús. (1 de octubre de 2010). La imaginación pop y el huevo Kinder de Elvira Lindo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/10/01/cultura/1285884002_850215.html
- Sainz, Sergio. [EseMedia]. (5 de febrero de 2014). Entrevista Elvira Lindo en dN. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Plv-HV0vS1k&t=2s>
- Satorras, Lluís. (11 de septiembre de 2010). Una confesión arrebatada. *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/09/11/babelia/1284163937_850215.htm
- Senabre, Ricardo. (17 de septiembre de 2010). Lo que me queda por vivir. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Lo-que-me-queda-por-vivir>
- Servén, Carmen. (2012). Los barrios de Elvira Lindo. *Anales de literatura española*, 24, 351-368.
- Valles Calatrava, José Rafael. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- . (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- Woolf, Virginia. (1929 [2001]). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Bibliografía «7. Homenaje a los «niños de la guerra» en *A corazón abierto*»

- Ailouti, Marta. (18 de agosto de 2020). Cosas de familia: la última tendencia literaria. *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/cosas-de-familia-la-ultima-tendencia-literaria>
- Argilés, Teresa. (6 de noviembre de 2020). Una historia familiar. *infoLibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2020/11/06/una_historia_familiar_112913_1821.html
- Beltrán Almería, Luis. (2018). La Guerra Civil en los relatos de Zúñiga. *Orillas: revista d'ispanística* (7), 5-15.
- Caballé, Anna. (6 de marzo de 2020). El reencuentro íntimo de Elvira Lindo. *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/03/03/babelia/1583244546_215392.html
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade do Villar, María do Cebreiro. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Ciplijauskaitė, Biruté. (1989). El espejo de las generaciones en la narrativa femenina contemporánea. En Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, del 18 al 23 de agosto de 1986* (pp. 201-210). Madrid: Vervuert.
- Cohen, Albert. (1954 [1992]). *El libro de mi madre*. Madrid: Anagrama.
- Dickens, Charles. (1843 [2010]). *Cuento de navidad*. Barcelona: Lumen.
- Ezkerra, Iñaki. (10 de abril de 2020). Lindo y los padres de posguerra. *El Correo*. Recuperado de <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/nueve-criticas-literarias-20200410171211-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Fernández Abad, Ana. (17 de julio de 2020). Elvira Lindo: «Siempre me gustó la moda, vivir bien, no creo que sea incompatible con tener ideas progresistas. *El País Semanal Moda*. Recuperado de <https://smoda.elpais.com/placeres/elvira-lindo-a-corazon-abierto/>
- Fernández, Cristina. (7 de octubre de 2021). Elvira Lindo: “Con el tiempo ves que la paternidad está llena de amor y de equivocación”. *Málaga Hoy*. Recuperado de https://www.malagahoy.es/ocio/Elvira-Lindo-tiempo-paternidad-equivocaciones_0_1617440231.html
- Ferrer, Clara. (17 de septiembre de 2020). Elvira Lindo: “El amor siempre tiene algo de toxicidad”. *Ultima Hora Noticias*. Recuperado de <https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2020/09/17/1197345/elvira-lindo-amor-siempre-tiene-algo-toxicidad.html>
- Ford, Richard. (1988 [2013]). *Mi madre*. Madrid: Anagrama.
- Ginzburg, Natalia. (1963 [2007]). *Léxico familiar*. Barcelona: Lumen.
- Gomara, Laura. [Laura Gomara]. (11 de agosto de 2020). Cómo escribir sobre uno mismo. Así lo hace Elvira Lindo en *A corazón abierto*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=B_zcdpVBNCw
- Gracia, Jordi. (3 de julio de 2020). Enganchado a tres mujeres. *infoLibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2020/07/03/enganchado_tres_mujeres_108346_1821.html
- Granados Goya, María Rosa. (2001). *De Radio Juventud a Radio Nacional. 50 años de historia en Almería (1951-2001)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

- Helvia, Elena. (31 de marzo de 2020). Elvira Lindo: “Mi padre era un huracán y mi madre, una brisa”. *el Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200331/entrevista-elvira-lindo-a-corazon-abierto-7912378>
- Ibáñez Salas, José Luis. (30 de marzo de 2020). Un amor dulce y violento: Elvira Lindo a corazón abierto. *Nueva Tribuna*. Recuperado de <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/criticaliteraria-amor-dulce-violento-elviralindo-acorazonabierto-cultura/20200330125932172846.html>
- Iglesia, Anna María. (6 de abril de 2020). Elvira Lindo: “La escritura ha sido un ejercicio de memoria”. *The Objective*. Recuperado de <https://theobjective.com/further/elvira-lindo-a-corazon-abierto>
- Iglesias, Carolina y Marín, Victoria. (5 de diciembre de 2021) [Estirando el chicle]. La infancia con Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z4JAR4GzuYA>
- Il Libraio. (3 de mayo de 2021a). [Il Libraio]. Una vita in movimento Elvira lindo ‘A cuore aperto’. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eeEE1rkw268>
- Il Libraio. (3 de mayo de 2021b). [Il Libraio]. Il processo creativo Elvira lindo ‘A cuore aperto’. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wd5Pl1r1JBs>
- Il Libraio. (3 de mayo de 2021c). [Il Libraio]. La figura del padre Elvira lindo ‘A cuore aperto’. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TXowK9nUiN4>
- Ingenschay, Dieter. (2007). La capital dividida entre las dos Españas: Madrid en la literatura de la Guerra Civil. En Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous (Eds.), *Una de las dos Españas...: Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas* (pp. 327-349), Madrid: Iberoamericana.
- La Vanguardia. (26 de noviembre de 2020). *A corazón abierto*, de Elvira Lindo, mejor novela 2020 para librerías de Madrid. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20201126/49725511218/a-corazon-abiertode-elvira-lindomejor-novela-2020-para-librerias-de-madrid.html?facet=amp>
- Lakunza, Rosana. (3 de mayo de 2020). Elvira Lindo: “No he hecho un ajuste de cuentas o un juicio a mis padres”. *Noticias de Navarra*. Recuperado de <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2020/05/03/he-hecho-ajuste-cuentas-o/1043096.html>
- Larumbe, María Ángeles. (2004). *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Linares, Félix. [Kulturgunea TB]. (1 de octubre de 2020). Elvira Lindo / Félix Linares. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=21EF9DI_MVA&t=1s
- Lindo, Elvira, (2010). La vida secreta de Alice Munro. *Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/12/04/babelia/1291425165_850215.html
- . (2018). La vida secreta de Alice Munro. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 123-131). Barcelona: Seix Barral.
- . (2020). *A corazón abierto*. Barcelona: Seix Barral.
- Maldonado, Marta. (29 de marzo de 2020). *A corazón abierto*: Elvira Lindo se enfrenta a su álbum familiar. *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/andalucia/20200329/3vjj3rqxrnbxdoj4aonhsr72cq.html>
- Martín Santaella, Alba. (2021). *Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)*. Almería: Edual.

- Martínez, Luisa. (5 de julio de 2020). Elvira Lindo: *A corazón abierto*. *El Imparcial*. Recuperado de <https://www.elimparcial.es/noticia/214737/los-lunes-de-el-imparcial/elvira-lindo:-a-corazon-abierto.html>
- Mitre, Cristina. (Presentadora). (13 de diciembre de 2020). “Lo que me gusta es escribir libros que cuenten una verdad”, Elvira Lindo. Episodio 134. [Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.spreaker.com/user/elpodcastdecristinamitre/el-podcast-de-cristina-mitre-ep-134-elvi>
- Morales, Javier. (3 de mayo de 2020). Elvira Lindo habla ‘a corazón abierto’ con su padre. *El Asombrario*. Recuperado de <https://elasombrario.com/elvira-lindo-habla-a-corazon-abierto-padre/>
- Ortiz, Braulio. (13 de marzo de 2020). Los héroes discretos de Elvira Lindo. *Diario de Sevilla*. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/delibros/Elvira-LIndo-corazon-abierto_0_1445255591.html
- Pérez Martínez, José Emilio. (2016). Mujeres en la radio española del siglo XX (1924-1989). *Arenal*, 23 (1), 35-58.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2022). Autofiguras: de la ficción al pacto de no ficción. *Signa* (31), 673-696.
- . (7 de abril de 2020). Elvira Lindo: Por amor al padre (en su justa medida). *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-elvira-lindo-amor-padre-justa-medida-202004031831_noticia.html
- Ramírez, Carlota E. (14 de abril de 2020). Elvira Lindo: “Debemos empezar a ver a nuestros mayores sin superioridad”. *Huffington Post*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/entry/entrevista-elvira-lindo-a-corazon-abierto_es_5e6297a8c5b6670e72f7dc85#:~:text=Y%20nunca%20se%20lo%20expresaban,ten%C3%ADan%20sus%20v%C3%ADas%20de%20escape%E2%80%9D
- Rivas, Ascensión. (25 de marzo de 2020). La historia más personal de Elvira Lindo. *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/la-historia-mas-personal-de-elvira-lindo>
- Rodríguez Rivero, Manuel. (28 de febrero de 2020). Liberaciones y descubrimientos. *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/02/28/babelia/1582905676_502658.html
- Rodríguez Santos, José María. (2020). Más allá de las mujeres fálicas: subversión del rol de género en ficciones audiovisuales del siglo XXI. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada* (4), 64-78.
- Royos, Sergio. (2 de abril de 2020). Elvira Lindo cuenta la historia de sus padres en *A corazón abierto*. *Heraldo*. Recuperado de <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2020/04/02/elvira-lindo-cuenta-la-historia-de-sus-padres-en-a-corazon-abierto-1367561.html>
- Salazar, Severino. (2004). El cuento de navidad. *Temas y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo XX* (22), 221-229.
- Ugarte, Idoia. (15 de diciembre de 2020). “Leer es un chollo”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/espana/madrid/2020-12-15/leer-es-un-chollo.html>
- Valcárcel, Amelia. (2008). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Feminismos. Cátedra.
- Valles Calatrava, José Rafael. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- . (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

- Vicente, Álex. (22 de agosto de 2020). Literatura en el nombre del padre (y de la madre). *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/08/21/babelia/1598028959_811256.html
- Villacastín, Rosa. (25 de abril de 2020). Elvira Lindo vuelve con *A corazón abierto*, su nuevo libro. *Diez Minutos*. Recuperado de <https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/a32223490/elvira-lindo-a-corazon-abierto-libro/>
- Zabalbeascoa, Anatxu. (1 de marzo de 2020a). Elvira Lindo regresa a su infancia a orillas del pantano de El Atazar. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/02/21/eps/1582302132_352011.html
- . (30 de junio de 2020b). La patria doméstica. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/05/31/del_tirador_a_la_ciudad/1590923218_541514.html

Bibliografía «8. Elvira Lindo, crítica literaria»

- Ayllón, Paqui. (2018). *La lectora ciega*. Prólogo de Elvira Lindo. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Ballart, Pere y Julià, Jordi. (2019). Crítica y pensamiento literario catalán en el siglo XX. En José María Pozuelo Yvancos, Mariángeles Rodríguez Alonso, Pere Ballart, Jordi Julià, Mari Jose Olaziregi, Lourdes Otegi, María do Cebreiro Rábade Villar (Eds.), *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Balló, Tània. (2016). *Las sinsombrero*. Madrid: Espasa Calpe.
- Barrero, Miguel. (27 de noviembre de 2018). Para quitarse el sombrero. *Zenda Libros*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/para-quitarse-el-sombrero/>
- Basciani, Ariana. (30 de noviembre de 2018). Elvira Lindo: “Uno tiene que defender y vivir de acuerdo con el feminismo en el que cree”. *The Objective*. Recuperado de <https://theobjective.com/further/elvira-lindo-30-maneras-quitarse-sombrero>
- Borràs Castanyer, Laura. (2000). Introducción a la crítica literaria feminista. En Marta Segarra y Àngels Carabí (Eds.), *Feminismo y crítica literaria* (pp. 13-29). Barcelona: Icaria.
- Celma Valero, María Pilar. (2014). La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica. *Anales* (26), 109-126.
- Cixous, Hélène. (1975[1995]). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Cruz, Juan. (19 de noviembre de 2018). Todas las Elviras, Elvira. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/11/15/babelia/1542296491_497013.html
- Domínguez Caparrós, José. (2004). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- EFE-Madrid. (16 de noviembre de 2018). Elvira Lindo rinde homenaje a las mujeres que le han contagiado valentía. *Eldiario.es*. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/elvira-lindo-rinde-homenaje-a-las-mujeres-que-le-han-contagiado-valentia/10005-3815213>
- Ellmann, Mary. (1968). *Thinking about Women*. New York: Harcourt.
- Fernández Aguilà, Ricardo. (2017). *Un profesor se despide*. Prólogo de Elvira Lindo. Barcelona: Plataforma.
- Flores, Enrique. (2016). *Nepal. 300 km a pie alrededor del Annapurna*. Prólogo de Elvira Lindo. Barcelona: A Buen Paso.
- Fontcuberta, Mar de. (1983). *La ginocrítica* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

- Fuentes del Río, Mónica. (2016). *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica funcional. Un modelo comunicativo* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- González Arce, Teresa. (2012). El ideal del artista. Características del retrato literario en los artículos periodísticos de Antonio Muñoz Molina. En Patrizia Botta (Coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario aniversario de la AIH* (pp. 337-342). Roma: Bagatto Libri.
- . (Coord.). (2018). *Triunfar de la vejez y el olvido: miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*. México: Ediciones Arlequín.
- González Barrientos, Marcela. (2017). Escritura femenina: un recorrido por la crítica literaria feminista. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* (33). Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/54046>
- Gullón, Germán. (2014). *Una venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hernández Piñero, Aránzazu. (2010). Igualdad, diferencia: genealogías feministas. *Feminismo/s* (15), 75-94.
- Irigaray, Luce. (1985). El cuerpo a cuerpo con la madre, En Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (pp. 5-17). Barcelona: Lasal.
- Ligero, Manuel. (30 de diciembre de 2018). Elvira Lindo: «No quiero que me arrinconen para hacer gracietas». *La Marea*. Recuperado de <https://www.lamarea.com/2018/12/30/elvira-lindo-no-quiero-que-me-arrinconen-para-hacer-gracietas/>
- Lindo, Elvira. (2016). Gracias, Mercedes. En Mercedes Núñez-Targa, *El valor de la memoria* (7-12). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- . (13 de enero de 2017). Cuentos para niños morbosos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/01/13/actualidad/1484332533_716734.html
- . (2018a). A viva voz. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 13-14). Barcelona: Seix Barral.
- . [Instituto Andaluz de la Mujer]. (9 de noviembre de 2018b). Premio Meridiana 2018 Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i8lSNxXZjD0>
- . (11 de noviembre de 2019). Relatos de un autor esquivo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/11/05/babelia/1572975533_508552.html
- López Trujillo, Noemí. [Librotea El País]. (26 de marzo de 2018). Encuentros El País. Librotea: Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=keg-oJ7211c>
- Madrid, Carlos. (8 de marzo de 2019). Elvira Lindo se explica a través de treinta mujeres: de Pipi a Margaret Atwood. *El Asombrario*. Recuperado de <https://elasombrario.com/elvira-lindo-treinta-mujeres-pippi-atwood/>
- Martín Gaité, Carmen. (1982). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- . (2002). *Cuadernos de todo*. Barcelona: Random House.
- Marx, Harpo. (2010) *¡Harpo habla!* Prólogo de Elvira Lindo. Barcelona: Seix Barral.
- Millet, Kate. (1969). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

- Mirizio, Annalisa. (2010). ¿Adónde conduce la exaltación de lo femenino? Logros y límites políticos del pensamiento de la diferencia sexual italiano. *Feminismo/s* (15), 95-117.
- Moi, Toril. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Monedero, Daniel. [Espacio Fundación Telefónica Madrid]. (22 de noviembre de 2018). Elvira Lindo, '30 maneras de quitarse el sombrero'. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g1DZsaPAQQs>
- Muraro, Luisa. (1993). L'amore come pratica politica: l'esempio dell'amore femminile per la madre. En Paola Bono (Ed.), *Questioni di teoria feminista* (pp. 187-193). Milán: la Tartagura.
- Muraro, Luisa. (2003). El concepto de genealogía femenina. *Alipso*. Recuperado de https://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/
- Navas Ocaña, Isabel. (1997a). La narrativa femenina en la crítica periodística: el ABC Cultural. *Antagonía* (2), 127-142.
- . (1997b). Teoría literaria y mujer: *La vida oculta* de Soledad Puértolas. En María Ángeles Millán (Ed.), *La conjura del olvido: escritura y feminismo* (pp. 289-306). Barcelona: Icaria.
- . (1999). *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- . (2009a). "Las escritoras del 27 y los cometas". *Romance notes*, 50 (2), pp. 241-259.
- . (2009b). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- . (2020). Carmen de Burgos y la literatura del XIX: las biografías de Mesonero, Campoamor y Ayguals de Izco para la Novela Corta. *Bulletin of Spanish Studies*, 97 (5), 771-805.
- . (2021). Las semblanzas literarias de Carmen de Burgos en *La Novela Corta*: la historia del romanticismo español contada al gran público. *Revista de Literatura*, 83 (166), 409-444.
- Ortiz, Braulio. (4 de diciembre de 2018). La admiración como forma de vida. *Diario de Sevilla*. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/delibros/Elvira-Lindo-Maneras-Quitarse-Sombrero_0_1306369811.html
- Parades, Ovidio. (2010). *El extraño viaje*. Prólogo de Elvira Lindo. Oviedo: Ediciones Trabe.
- . (26 de noviembre de 2018). El acto de admirar. *Huffington Post*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/ovidio-parades/el-acto-de-admirar_a_23597551/
- Poniatowska, Elena. (2018). Amor del bueno. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 7-12). Barcelona: Seix Barral.
- Ramos, María Dolores y Ortega, Víctor. (2019). Reflexiones sobre genealogías, memoria y escritura de mujeres: experiencias y palabras al descubierto. *La Aljaba*, XXIII, 149-167.
- Restrepo, Alejandra. (2016). La genealogía como método de investigación feminista. *Ciencia, Tecnología y Género. XI Congreso Iberoamericano*. Recuperado de <https://congresoactg.ucr.ac.cr/memoria/?actividad=32&ejTematico=8>
- Rich, Adrienne. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34 (1), 18-30. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/375215?seq=1>
- . (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- . (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.

- Rodríguez Magda, Rosa. (1997). Del olvido a la ficción. Hacia una genealogía de las mujeres. En Rosa Rodríguez Magda (Coord.), *Mujeres en la historia del pensamiento* (pp. 33-59). Barcelona: Anthropos.
- Salgado, María A. (1969). El retrato como crítica literaria en *Los Raros. Romance Notes*, 11 (1), 30-35.
- Sánchez Dueñas, Blas. (2009). *Literatura y feminismo*. Sevilla: Arcibel Editores.
- Segovia, Mikel. (1 de diciembre de 2018). Lindo y 29 mujeres sin sombrero. *El Independiente*. Recuperado de <https://www.elindependiente.com/tendencias/libros/2018/12/01/elvira-lindo/>
- Senabre, Ricardo. (1996). La crítica inmediata. En Antonio Chicharro Chamorro (Ed.), *Periodismo y crítica literaria, hoy (esbozo de una situación)* (pp. 31-36). Sevilla: Alfar, Cuadernos de Comunicación 14.
- Showalter, Elaine. (1977). *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- Soto, Álvaro. (22 de noviembre de 2018). Elvira Lindo: “He notado la condescendencia masculina”. *Diario Sur*. Recuperado de <https://www.diariosur.es/culturas/libros/elvira-lindo-condescendencia-masculina-20181123202652-ntrc.html>
- TCM España. [TCM España]. (9 de marzo de 2015). Entrevista a Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PQRqqbt9XH8&list=PLFrSKhcbM7882EVI TS8ylF39ruIhzA5xY&index=23>
- Torres, Mara. [El Faro Cadena SER]. (31 de enero de 2019). El Faro. Entrevista Elvira Lindo. 31/01/2019. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hrbxf0EI4SY>
- Trigo, Iván. (11 de diciembre de 2018). Elvira Lindo: «Procuro ser todo lo libre que puedo». *El Periódico de Aragón*. Recuperado de https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/elvira-lindo-procuro-ser-todo-libre-puedo_1329371.html#:~:text=%E2%80%93Procuro%20ser%20todo%20lo%20libre,decisi%C3%B3n%20y%20tiene%20que%20tragar.
- Trujillo Montón, Patricia. (2014). *Influencia literaria. La obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando Charry Lara y Jaime Gil de Biedma* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vigorra, Jesús. [canalsur]. (6 de noviembre de 2018). Al Sur. Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xZGUXYJnQjU>

Bibliografía «9. Un panorama secular de escritoras españolas»

- Angulo, Luis. (1982) ¿Nuevo Periodismo o nuevo producto? *Comunicación y Medios* (3), 5-13.
- Azancot, Nuria. (9 de septiembre de 2016). Elvira Navarro sueña el final de Adelaida García Morales. *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/elvira-navarro-sueña-el-final-de-adelaida-garcia-morales>
- Barea-Kulcsar, Ilsa. (2018). *Telefónica*. Gijón: Hoja de Lata.
- Barea, Arturo. (1940-1945 [2019]). *La forja de un rebelde*. Madrid: Cátedra.

- Barrera Velasco, Patricia. (2019). Breve panorama de la narrativa lésbica española del siglo XX: Funciones y relevancia del erotismo. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, 241-269.
- Benítez Palma, Enrique. (2017). La vida transatlántica de Victoria Kent. *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*, 2 (13), 141-146.
- Briones González, María. (2017). *La prensa madrileña ante el final de la dictadura de Primo de Rivera* (tesis doctoral). Madrid: Universidad CEU San Pablo.
- Calles Moreno, Juan María. (2014). Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria. *Dossiers Feministes* (18), 151-167.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. (2005). Elena Fortún (1885-1952) y *Celia*. El *bildungsroman* truncado de una escritora moderna. *Lectora* (11), 263-280.
- . (2016). Introducción. En Elena Fortún, *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento.
- , Nuria. (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia: La Caja Books.
- Carabias, Josefina. (1931). La primera mujer española en ocupar un cargo público. Victoria Kent, Director General de Prisiones. *Estampa* (171), 50-51.
- . (1950). *La mujer en el fútbol*. Barcelona: Juventud.
- . (1980 [2021]). *Azaña. Los que le llamábamos don Manuel*. Barcelona: Seix Barral.
- Castillo Robles, María. (2019). *María Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político*. Almería: Edual.
- Chillón, Albert. (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Constenla, Tereixa. (23 de enero de 2021). El Azaña secreto que conoció Josefina Carabias. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-01-22/el-azana-secreto-que-conocio-josefina-carabias.html>
- Cruz-Cámara, Nuria. (2018). Los reportajes feministas de Josefina Carabias en los semanarios *Estampa* y *Crónica*. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y de Cultura*, 14 (1), 155-177.
- Díaz, Epicteto José. (2008). Imágenes de la soledad en *El Sur* y *Bene* de Adelaida García Morales. *Revista de Literatura*, XX (139), 223-237.
- Egido León, Ángeles. (1998). *Manuel Azaña*. Madrid: Guillermo Escolar.
- Enamorado Díaz, Verónica. (2015). *El Sur*, de Adelaida García Morales y Víctor Erice: dos miradas a la infancia. *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, 34-39.
- Erice, Víctor. (3 de octubre de 2016). Una vida robada. *Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/29/babelia/1475153443_790435.html
- Establier, Helena. (2000). *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos "Colombine"*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Everly, Kathryn. (2019). La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez. En Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (Eds.), *La llama y la flecha: ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea* (pp. 73-91). Sevilla: Renacimiento.
- Fortún, Elena. (1929 [2020]). *Celia, lo que dice*. Sevilla: Renacimiento.
- . (1930 [2020]). *Celia en el colegio*. Sevilla: Renacimiento.
- . (1935 [2000]). *Celia y sus amigos*. Madrid: Alianza.
- . (1939 [2015]). *Celia madrecita*. Sevilla: Renacimiento.
- . (1943 [2020]). *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.
- . (1944 [2015]). *Celia, institutriz en América*. Sevilla: Renacimiento.
- . (1947 [2017]). *El cuaderno de Celia*. Sevilla: Renacimiento.

- . (1950 [2016]). *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*. Sevilla: Renacimiento.
- . (1950 [2018]). *Celia se casa*. Sevilla: Renacimiento.
- . (2016). *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento.
- Fuertes, Gloria. (2017). *El libro de Gloria Fuertes: antología de poemas y vida* (Ed. Jorge Cascante). Madrid: Blackie Books.
- García Morales, Adelaida. (1985). *El sur seguido de Bene*. Madrid: Anagrama.
- García-Albi, Inés. (2007). *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*. Barcelona:
- . (11 de marzo de 2018). [Algún día en alguna parte]. Imprescindibles. Nosotras que contamos: Josefina Carabias. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=M-5AOr5-wWA&t=582s>.
- Plaza & Janés.
- González Barba, Andrés. (24 de octubre de 2019). Mirando a los noventa sin ira. *ABC*. Recuperado de https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-elisa-victoria-mirando-noventa-sin-201910241352_noticia.html
- Guardia, Carmen de la. (2016). *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York: un exilio compartido*. Madrid: Sílex.
- Hackl, Erich. (7 de junio de 2019). La mujer de su vida. *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/cultura/2019/05/22/babelia/1558534785_690211.html
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (1991). *La prosa de Manuel Azaña*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Iglesia, Anna Maria. (10 de septiembre de 2019). Ilsa Barea-Kulcsar, la periodista de la Telefónica. *The Objective*. Recuperado de <https://theobjective.com/further/ilsa-barea-kulcsar-telefonica/>
- Instituto Cervantes. (2015). Manuel Azaña. Biografía. *Instituto Cervantes. Bibliotecas y Documentación*. Recuperado de https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/toulouse_manuel_azana.htm#:~:text=Manuel%20Aza%C3%B1a%20D%C3%ADaz,1897%2C%20se%20doctora%20en%201900.
- Juliá, Santos. (2008). *Vida y tiempo de Manuel Azaña 1880-1940*. Madrid: Taurus.
- León Gross, Teodoro. (2010). La retórica del articulismo periodístico-literario. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo Literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 117-138). Madrid: Fragua.
- Lindo, Elvira y Rico, Mercedes. (28 de febrero de 2021). [Librería Alberti]. Elvira Lindo y Mercedes Rico presentan Azaña. Los que le llamábamos don Manuel, de Josefina Carabias. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kkSK-7ba-sc&t=2743s>
- Lindo, Elvira. (28 de noviembre de 1998). Los peligros de la celebridad. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/11/28/cultura/912207601_850215.html
- . (20 de febrero de 2016). Anda y que te ondule. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/02/18/estilo/1455819627_950493.html
- . (28 de enero de 2017a). Elena, la mujer olvidada. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/01/27/actualidad/1485534991_128796.html
- . (11 de marzo de 2017b). Sabe a Gloria. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/03/10/actualidad/1489159175_652640.html
- . (2018a). El futuro fue entonces. En Nuria Capdevila-Argüelles, *El regreso de las modernas* (pp. 11-14). Valencia: La Caja Books.

- . (2018b). Elena, la mujer olvidada. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 55-61). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018c). Anda y que te ondulen. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 117-123). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018d). Las niñas no son nada. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 27-39). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018e). Sabe a Gloria. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 61-67). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018f). *El Sur*, un drama inacabado. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 67-77). Barcelona: Seix Barral.
- . (2019a). Una vida en versos. En Concha Méndez Cuesta, *Concha Méndez, poemas elegidos* (pp. 20-24). Barcelona: Somos Libros.
- . (4 de marzo de 2019b). Niña de periferia. *Babelia. El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/03/01/babelia/1551447477_699765.html
- . (7 de junio de 2019c). La versión de Ilsa. *Babelia. El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/06/05/babelia/1559735373_421042.html
- . (2021). Josefina Carabias lo hizo antes. En Josefina Carabias, *Azaña. Los que le llamábamos don Manuel* (pp. 9-18). Barcelona: Seix Barral.
- López Arriba, Pedro. (2021). Manuel Azaña, el ateneísta. *Cuadernos Republicanos* (105), 125-131.
- Martí, Rosa. (2019). Ilsa Barea, la forja de una traductora. *Revista de Historia de la Traducción* (12). Recuperado de <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/marti.htm>
- Martín Gaité, Carmen. (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martínez Hoyos, Francisco. (19 de abril de 2021). Azaña en la mesa de disección. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/propuestas/20210419/6925889/azana-mesa-diseccion.html>
- Méndez, Concha. (1926). *Inquietudes*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- . (1928). *Surtidor*. Madrid: Imprenta Argis.
- . (1930). *Canciones de mar y tierra*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.
- . (2019). *Concha Méndez, poemas elegidos*. Barcelona: Somos Libros.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2018). Entornos de canon de la literatura lésbica (y de las escrituras sáficas) en España. *Nerter* (28-29), 10-20.
- Moreno Lago, Eva María. (2018). *Victorina Durán: escritora y artista del teatro de vanguardia* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- . (2021). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismo/s*, 37, 211-236.
- Muñoz Molina, Antonio. (18 de febrero de 2016). Baba y músculo. *Blog de Antonio Muñoz Molina*. Recuperado de <http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/2016/02/baba-y-musculo/>
- Navarro, Elvira. (2016). *Los últimos días de Adelaida García Morales*. Barcelona: Literatura Random House.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009a). Las escritoras del 27 y los cometas. *Romance Notes*, 50 (2), 241-242.
- . (2009b). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- . (2018). «Leyendo a Ortega como una mujer». *Studia Neophilologica*, 90 (1), 126-140.

- Nieva de la Paz, Pilar. (2006). Voz autobiográfica e identidad: las escritoras españolas de la generación del 27. *Hispania*, 89 (1), 20-26.
- Núñez Rey, Concepción. (2005). *Carmen de Burgos "Colombine": en la edad de plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José María Lara.
- Penelo, Lúcia. (2019). Concha Méndez, la voz propia más allá del surrealismo. En Concha Méndez Cuesta, *Concha Méndez, poemas elegidos* (pp. 7-11). Barcelona: Somos Libros.
- Pichler, Geogr. (2019). *Telefónica* de Ilsa Barea-Kulcsar. En Francisco Alía Miranda, Eduardo Higuera Castañeda y Antonio Selva Iniesta (Coords.), *Hasta pronto, amigos de España: Las Brigadas Internacionales en el 80 aniversario de su despedida de la Guerra Civil (1938-2018)* (pp. 262-279). Albacete: Centro de Estudios y Documentación de las Brigadas Internacionales.
- Pleitez, Tania. (2003). *La vida escrita por mujeres*. Vol III. *Contando estrellas* (Ed. Anna Caballé). Madrid: Círculo de Lectores.
- Puerta, Andrés. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas*, 9 (18), 47-60.
- Quance, Roberta. (1998) Hacia una mujer nueva. *Revista de Occidente* (211), 103-114.
- Ramos, Dolores. (2018). Tambores de guerra: Victoria Kent y el feminismo republicano en los años treinta. *Revista Universitaria de Historia Militar*, 7 (13), 297-317.
- Rich, Adrienne. (1980a [1996]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Esfudis Feministes* (10), 14-45.
- . (1980b [1996]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Esfudis Feministes* (11), 13-37.
- Sahuquillo, Ángel. (1991). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Santibáñez, Abraham. (1983). Periodismo interpretativo y nuevo periodismo, ¿una cuestión de estilo? *Comunicación y Medios* (3), 71-86.
- Saupin, Catherine. (2008). La imagen de la mujer en las crónicas americanas de Josefina Carabias (enero de 1955-enero de 1959). En Oscar Aldunate León e Iván Heredia Urzáiz (Coords.), *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007* (pp. 1-11). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Saupin, Catherine. (2017). *L'engagement d'une journaliste pour les droits des femmes (1955-1980)*. Nantes: Presses Universitaires de Rennes.
- Tajadura Tejada, Javier. (2020). El legado intelectual y político de Manuel Azaña (1880-1940). *Revista de las Cortes Generales* (109), 209-246.
- Torregosa, Juan Francisco y Gaona, Carmen. (2013). Antecedentes y perspectivas sobre el periodismo literario español durante el siglo XX. *Historia y Comunicación Social*, 18, 789-798.
- Torres Flores, Antonio. (2016). Primeras mujeres periodistas de San Sebastián a Cádiz. Los ejemplos de Carmen de Burgos y Josefina Carabias, pioneras en el periodismo y en la radio, respectivamente. *Raudem: Revista de estudios de las mujeres* (4), 196-211.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma y Méndez, Concha. (1990 [2018]). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Victoria, Elisa. (2019). *Vozdevieja*. Barcelona: Blackie Books.
- Vigorra, Jesús. [canalsur]. (3 de junio de 2019. Al Sur Elisa Victoria. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CqsaAMyC6c>

- Vila-Belda, Reyes. (2017). *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*. Madrid: Iberoamericana.
- Villena, Miguel Ángel. (2007). *Victoria Kent. Una pasión republicana*. Madrid: Debate.
- Zavala, Iris M. (2004). *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Bibliografía «10. Testimonios de las mujeres en los campos de concentración»

- Alonso Montero, Xesús. (2011). Un achegamento a Mercedes Núñez Targa (Barcelona, 1911-Vigo, 1986). *Festa da palabra silenciada* (27), 90-97.
- Caballé, Anna. (29 de enero de 2018). La vida partida en dos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/01/23/babelia/1516709116_792631.html
- Dés, Mihály. (2016). Epílogo. En Eva Heyman, *He vivido tan poco: Diario de Eva Heyman* (pp. 147-158). Madrid: Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- Fernández Gil, María Jesús. (2013). *El papel (est)ético de la literatura en conmemoración del Holocausto*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Frank, Ana. (1947 [2018]). *El diario de Ana Frank*. Barcelona: Debolsillo.
- Galaxia Gutenberg. [Galaxia Gutenberg]. (26 de octubre de 2017). Vestidas para un baile en la nieve ESP. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rDW0oChyFII>
- Glondys, Olga, Gijón, Mario Martín y Trallero, Mar. (2019). El exilio republicano y los campos de concentración nazis. *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea* (1). doi: <https://doi.org/10.20318/hn.2019.4719>
- Heyman, Eva. (2016). *He vivido tan poco: Diario de Eva Heyman*. Madrid: Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- Iglesias Núñez, Pablo y Bonet Solé, Ana. (2016). Biografía de Mercedes Núñez Targa. En Mercedes Núñez Targa, *El valor de la memoria* (pp. 263-279). Sevilla: Renacimiento.
- Juristo, Juan Ángel. (5 de octubre de 2017). Vestidas para un baile en la nieve, mujeres en gulag. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-vestidas-para-baile-nieve-mujeres-gulag-201710050520_noticia.html
- Krasniqi, Njomnza. (2014). *La Ruta de la vida de Ana Frank como recurso turístico* (trabajo de fin de grado). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Leggott, Sarah. (2019). De Ventas a Ravensbrück. Memorias de la represión sexual en los testimonios de Mercedes Núñez Targa. En José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito (Eds.), *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia* (pp. 35-48). Venetia: Edizioni Ca' Foscari. doi: <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-302-1/002>
- Lindo, Elvira. (16 de septiembre de 2012). ¡Volveré a la escuela! *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2012/09/14/opinion/1347617081_462108.html
- . (2016a). Gracias, Mercedes. En Mercedes Núñez Targa, *El valor de la memoria* (pp. 7-12). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- . (2016b). Prólogo. En Eva Heyman, *He vivido tan poco: diario de Eva Heyman* (pp. 9-15). Madrid: Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- . (29 de septiembre de 2017). Poesía necesaria como el pan de cada día. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/09/29/actualidad/1506679909_571474.html

- . (2018a). ¡Volveré a la escuela! En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 21-27). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). Poesía necesaria como el pan de cada día. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 137-143). Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Alfaro, María Jesús. (2012). Érase una vez... el dolor de la historia: Aproximaciones al Holocausto a través de la re-escritura de cuentos populares. *Dossiers Feministes* (16), 121-143.
- Mayor Ferrándiz, Teresa M^a. (2014). Republicanos españoles en campos de concentración nazis. *Revista de Claseshistoria* (2). Recuperado de <http://claseshistoria.com/revista/2014/articulos/mayor-republicanos-campos.html>
- Núñez Targa, Mercedes. (1967). *Cárcel de Ventas*. París: Editions de la Librairie du Globe.
- . (1980). *El Carretó dels gossos. Una catalana a Ranvensbruck*. Barcelona: Edicions 62.
- . (2011). *Destinada al crematorio. De Argèles a Ravensbrück: las vivencias de una resistente republicana española*. Sevilla: Renacimiento.
- . (2012). *Le valeur de la memoire. De Argelès a Ravensbrück: le parcours d'une résistante républicaine espagnole*. Sevilla: Renacimiento.
- . (2016). *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*. Sevilla: Renacimiento.
- Rodríguez Marcos, Javier. (12 de enero de 2016). El fracaso de la ficción. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/01/12/actualidad/1452620749_245871.html
- Romera Castillo, José. (2009). La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas. *Anales* (21), 175-188.
- S.f. (22 de agosto de 2008). Monika Zgustova: una escritora docta en checo, ruso, inglés, español y catalán. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2008/08/22/actualidad/1219356004_850215.html
- Valle, Ana María del. (2019). Los lugares de Ana Frank. *Actas Congreso Internacional de Geografía*, 65-72.
- Zgustova, Monika. (2017). *Vestidas para un baile en la nieve*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Bibliografía «11. Las cronistas del mundo estadounidense»

- Añó, Nuria. (2014). *Carol*, Claire Morgan versus Patricia Highsmith. *Les romancierès sentimentales* (17-18), 267-279.
- Bagnari, Anna. (1997). A new definition of motherhood in Grace Paley's short stories. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos* (14), 33-38.
- Bassets, Marc. (16 de mayo de 2015). La historia de Truman y Harper. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/05/15/estilo/1431699767_040283.html
- Becciu, Ana. (15 de marzo de 2003). Incorregible Dorothy Parker. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/03/15/babelia/1047689414_850215.html
- Cañadas Rodríguez, Emilio. (2003). *Ficción y realidad en la obra de Truman Capote* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Capote, Truman. (1965 [2005]). *A sangre fría*. Madrid: Anagrama.
- . (1986 [2005]). *Plegarias atendidas*. Madrid: Anagrama.

- Cortés Vieco, Francisco José. (2014) 'Girls Wanna Have Fun?': El verso suelto humorístico de la poesía de Dorothy Parker en los 'alegres' años veinte. *Feminismo/s* (24), 265-287.
- Didion, Joan, (2003 [2019]). *Los que sueñan el sueño dorado*. Barcelona: Literatura Random House.
- . (2005 [2015]). *El año del pensamiento mágico*. Barcelona: Literatura Random House.
- . (2011 [2012]). *Noches azules*. Barcelona: Literatura Random House.
- Fernández-Santos, Elsa. (27 de octubre de 2017). La última frontera de Joan Didion. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/10/24/babelia/1508861213_061581.html
- Fernández, Laura. (5 de diciembre de 2019). No vamos a poder odiar a Patricia Highsmith. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575536118_527208.html
- Fresán, Rodrigo. (27 de agosto de 2007). Grace Paley, escritora y activista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/08/27/agenda/1188165601_850215.html
- Funes, María Luisa. (12 de enero de 2015). La escritora Joan Didion, nueva musa del lujo. *ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/estilo/gente/20150109/abci-joan-didion-musa-201501082046.html>
- Highsmith, Patricia. (1952 [1991]). *Carol*. Madrid: Anagrama.
- Ibáñez, Andrés. (2000). Las vidas de J. D. Salinger. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* (178), 34-39.
- Jacobs, Jane. (1961 [2011]). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Lago, Eduardo. (2 de septiembre de 2006). "La experiencia del dolor fue obsesiva para mí". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/09/02/babelia/1157152628_850215.html
- Laing, Olivia. (2016). *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo*. Madrid: Capitán Swing.
- Lee, Harper. (1960 [2019]). *Matar a un ruiseñor*. Barcelona: B de Bolsillo.
- Lindo, Elvira. (5 de mayo de 2004). Patricia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/05/05/ultima/1083708002_850215.html
- . (8 de agosto de 2005). El inocente y melancólico sureño. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/08/08/revistaverano/1123452016_850215.html
- . (6 de junio de 2015a). Joan, belleza y luto. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/06/04/estilo/1433437248_860410.html
- . (15 de septiembre de 2015b). De mis soledades vengo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/09/15/actualidad/1505495531_778613.html
- . (2016a). Grace, una dama de barrio. En Grace Paley, *La importancia de no entenderlo todo* (pp. 9-19). Madrid: Círculo de Tiza.
- . (6 de febrero de 2016b). Patricia y Carol, una historia de amor. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/02/05/estilo/1454675552_019696.html
- . (26 de marzo de 2016c). Las huellas de Dorothy Parker. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/03/17/eps/1458236661_057362.html
- . (2017). La vocación desatada de Carson McCullers. En Carson McCullers, *El corazón es un cazador solitario* (pp. 7-12). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018a). Las huellas de Dorothy Parker. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 173-183). Barcelona: Seix Barral.

- . (2018b). La vocación desatada de Carson McCullers. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 99-109). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018c). Patricia Highsmith. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 109-117). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018d). Grace, una dama del Bronx. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 237-251). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018e). Truman, Harper y otras infancias. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 225-237). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018f). Joan, belleza y luto. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 161-167). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018g). El genio y sus musas. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 195-205). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018h). De mis soledades vengo. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 219-225). Barcelona: Seix Barral.
- . (9 de septiembre de 2018i). Cambie de opinión, hombre. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/09/07/opinion/1536341546_300638.html
- Lookiero. (1 de diciembre de 2020). ¿Qué es el estilo boho? *Lookiero*. Recuperado de <https://lookiero.es/blog/que-es-estilo-boho/>
- López Gómez, Benjamín. (2009). *Patricia Highsmith: en jaque al género* (trabajo de investigación). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- López González, Celia. (2018). El espacio femenino en la novela negra: Patricia Highsmith. *Verbeia* (2), 48-67.
- Martín Rodrigo, Inés. (17 de octubre de 2012). La resurrección de Joan Didion. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/libros/abci-joan-didion-noches-azules-201210140000_noticia.html
- . (7 de noviembre de 2017). Joan Didion, cuando la vida se sale del guion. *El País*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/abci-joan-didion-cuando-vida-sale-guion-201711040124_noticia.html
- Maynard, Joyce. (23 de abril de 1972). An 18-Year-Old Looks Back On Life. *The New York Times*. Recuperado de <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/maynard-mag.html>
- . (1998 [2000]). *Mi verdad*. Barcelona: Circe.
- . (5 de septiembre de 2018). Was She J.D. Salinger's Predator or His Prey? *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2018/09/05/books/review/joyce-maynard-at-home-in-the-world.html>
- McCullers, Carson. (1940 [2017]). *El corazón es un cazador solitario*. Barcelona: Seix Barral.
- Mora González, Lucía. (2004). Una aproximación a Carson McCullers y Jane Bowles: dos coetáneas insólitas. La soledad en "The haunted boy" y "A stick of green candy". *Babel A.F.I.A.L.: Aspectos de filología inglesa y alemana* (13), 15-36.
- Moya, Gabriela. (2001). El universo literario de Carson McCullers. *La palabra y el hombre* (120), 173-176.
- Navales, Ana María. (2003). El círculo vicioso de Dorothy Parker. *Turia: Revista Cultural* (66-67), 33-55.
- Obiol, María José. (14 de febrero de 2017). Hablar al presente. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/02/13/babelia/1486989084_939745.html
- Paley, Grace. (2011). *Cuentos completos*. Madrid: Anagrama.

- . (2016). *La importancia de no entenderlo todo*. Madrid: Círculo de Tiza.
- Parker, Dorothy. (2003). *Narrativa completa*. Barcelona: Debolsillo.
- Peters, Fiona. (2016). *Anxiety and Evil in the Writings of Patricia Highsmith*. New York: Routledge.
- Punti, Jordi. (14 de junio de 2000). La escritora Joyce Maynard retrata a Salinger como un seductor emocional. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/06/14/cultura/960933603_850215.html
- Ramírez, M^a Ángeles. (7 de enero de 2015). Joan Didion, una musa de 80 años. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.el-mundo.es/yodona/2015/01/07/54acfb03e2704e35228b4577.html>
- Salinger, J. D. (1951 [2010]). *El guardián entre el centeno*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Rivera, Jesús Ángel. (2019). Reseña de *La ciudad solitaria*. *Aventuras en el arte de estar solo* de Olivia Laing. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación* (14), 151-155.
- Segal, Lynne. (2010). Once a feminist: Lynne Segal on Grace Paley's *The Little Disturbances of a Man*. *Women: A Cultural Review* 21 (1), 30-38.
- Ventura, Lourdes. (7 de junio de 2017). Dorothy Parker, mucho más que ingenio. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Dorothy-Parker-mucho-mas-que-ingenio>
- Vicent, Manuel. (29 de diciembre de 2007). Dorothy Parker: el humo de lejanas fiestas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/12/29/babelia/1198886783_850215.html
- Villena, Luis Antonio de. (21 de junio de 2000). Dorothy Parker. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Dorothy-Parker>
- Wilson, Andrew. (2003). *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*. London: Bloomsbury Paperbacks.
- Zabalbeascoa, Anaxu. (9 de noviembre de 2017). Nueva York, la ciudad de los artistas solitarios. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/11/09/eps/1510182300_151018.html

Bibliografía «12. Grandes autoras de relato breve»

- Berlin, Lucia. (2015 [2016]). *Manual para mujeres de la limpieza*. Madrid: Anagrama.
- Carbajosa, Mónica. (2010). Alice Munro: el dominio del ceunto. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (46).
- Farrow, Moira. (1961). Housewife Finds Time to Write Short Stories. *Vancouver Sun*.
- Hernández Lerena, María Jesús. (2011). *Exploración de un género literario: Los relatos breves de Alice Munro*. La Rioja: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- Hernández Lerena, María Jesús. (2013). Nobel de Literatura para una escritora canadiense: Alice Munro. *Fábula: revista literaria* (35), 60-62.
- Lindo, Elvira. (3 de diciembre de 2010). La vida secreta de Alice Munro. *Babelia. El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/12/04/babelia/1291425165_850215.html
- . (3 de septiembre de 2016). Manual para hombres de la limpieza. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/02/actualidad/1472835517_632472.html

- . (2018a). La vida secreta de Alice Munro. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 123-131). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). Manual para hombres de la limpieza. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 167-173). Barcelona: Seix Barral.
- Munro, Alice. (2006). *La vista desde Castle Rock*. Barcelona: Debolsillo.
- . (2010). *Demasiada felicidad*. Barcelona: Lumen.
- Munro, Sheila. (2001). *Lives of Mothers and Daughters. Growing up with Alice Munro*. New York: Union Square Press.
- Navarro Romero, Rosa María. (2019). Lo bello y lo sucio. Sobre la escritura de Lucia Berlin. *Castilla. Estudios de Literatura* (10), 383-404.
- Sheldrick, Catherine. (1985). *Alice Munro: A Double Life*. Ontario: ECW Press.
- Torrecilla, Adolfo. (2016). Lucia Berlin. *Manual para mujeres de la limpieza. Nueva Revista* (159), 249-252.
- Valdés Benítez, Bárbara. (2016). Berlin, Lucia (2016). Manual para mujeres de la limpieza. *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales* (6), 182-185.

Bibliografía «13. Las escritoras en la Academia»

- Altares, Guillermo. (26 de mayo de 2016). La historiadora de Roma Mary Beard, Princesa de Asturias de Ciencias Sociales. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/05/25/actualidad/1464170793_421089.html
- Antón, Jacinto. (29 de marzo de 2014). Emperatriz de Roma. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/03/27/actualidad/1395917091_531822.html
- Atwood, Margaret. (1985 [2017]). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.
- . (13 de enero de 2018). Am I a Bad Feminist? *The Globe and Mail*. Recuperado de <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823/#:~:text=Margaret%20Atwood%20is%20the%20author,esays%2C%20including%20The%20Handmaid's%20Tale.&text=And%20now%2C%20it%20seems%2C%20I,Bad%20Feminist%20that%20I%20am.>
- Beard, Mary. (2007). *El triunfo romano: una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias*. Barcelona: Crítica.
- . (2014). *Pompeya: historia y leyenda de una ciudad romana*. Barcelona: Crítica.
- Cruz Arrén, Ainara. (2019). *Traducción y género: análisis de El cuento de la criada* (trabajo fin de máster). Madrid: UNED.
- Ferrer Alcantud, Coré. (2017). Mary Beard y los dioses propicios. *Asparkia: Investigación feminista* (30), 151-152.
- Lindo, Elvira. (10 de octubre de 2015). Las palabras hieren. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/10/09/estilo/1444394159_483109.html
- . (2018a). Traidora Atwood. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 149-155). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). Las palabras hieren. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 131-137). Barcelona: Seix Barral.
- . (21 de enero de 2018c). Traidora Atwood. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/01/20/actualidad/1516476510_553928.html
- Lucotti, Claudia. (2012). Una semblanza de Margaret Atwood. *Anuario De Letras Modernas*, 17, 259-267.

- Martínez-Zalce, Graciela. (1994). Las escrituras del yo en la obra de Margaret Atwood. *Debate Feminista*, 9, 199-211.
- Torres Alonso, Eduardo. (2019). Reseña de *Mujeres y poder: Un manifiesto*. *Íconos* (63), 231-232.
- Zas Marcos, Mónica. (25 de mayo de 2016). Lo que Mary Beard nos enseñó sobre la misoginia clásica (y la actual). *El Diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/feminismo/mary-beard-xenofobia-misoginia-social_1_3983985.html

Bibliografía «14. Escritoras que rompieron el molde»

- Alcott, Louisa May. (1868 [2019]). *Mujercitas*. Madrid: Austral.
- Carbajal, Isabel. (1991). Entrevista con Astrid Lindgren. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (31), 20-25.
- Coletta, Lisa y O'Connor, Maureen. (2006). Introduction. En Lisa Coletta y Maureen O'Connor (eds.), *Wild Colonial Girl. Essays on Edna O'Brien* (pp. 3-13). Madison: University of Wisconsin Press.
- Espinosa de los Monteros, María Jesús. (3 de enero de 2016). Leer o no leer Pippi Calzaslargas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/01/02/actualidad/1451758367_718677.html
- Ferrer Valero, Sandra. (2019). Louisa May Alcott: el alma de *Mujercitas*. *Clío: Revista de historia* (218), 42-49.
- Ferrero, Laura. (15 de marzo de 2018). Chica de campo: Edna O'Brien, amor, desamor y amigos de copas. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-chica-campo-edna-obrien-amor-desamor-201803150132_noticia.html
- Galán, Lola. (13 de noviembre de 2013). Una escritora escandalosa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/11/13/actualidad/1384360964_388331.html
- Harte, Liam. (2014). *Reading the Contemporary Irish Novel (1987-2007)*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell.
- Joyce, James. (1916 [2004]). *Retrato de un joven artista*. Madrid: Alianza.
- Klibanski, Mónica. (2002). Astrid Lindgren (1907-2002). Un nombre singular para una escritora peculiar. *Educación y Biblioteca* (128), 62-67.
- Lindgren, Astrid. (1945 [2015]). *Pippi Calzaslargas*. Madrid: Blackie Books.
- Lindo, Elvira. (25 de abril de 2010). Os juro que la vi. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/04/25/domingo/1272166232_850215.html
- . (2012). *Don de gentes*. Madrid: Alfaguara.
- . (2018a). Os juro que la vi. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 93-99). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). La niña anarquista. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 15-21). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018c). La mujer escandalosa. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 151-161). Barcelona: Seix Barral.
- . (25 de marzo de 2018d). La mujer escandalosa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/03/24/actualidad/1521893168_755542.html
- . (9 de junio de 2018e). La niña anarquista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/06/09/actualidad/1528553868_851666.html
- López Rodríguez, María Esther. (2000). *Louisa May Alcott, la feminista oculta tras los convencionalismos* (tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.

- López Trujillo, Noemí. [Librotea El País]. (26 de marzo de 2018). Encuentros El País. Librotea: Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=keg-oJ7211c>
- Mañà, Teresa. (1994). Reencuentro con Astrid Lindgren. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (62), 32-36.
- O'Brien, Edna. (1970 [2017]). *Un lugar pagano*. Madrid: Errata Naturae.
- . (2012 [2018]). *Chica de campo*. Madrid: Errata Naturae.
- . (2018). *Trilogía. Las chicas de campo*. Barcelona: Debolsillo.
- Rotaache Ciarreta, Alaia. (2019). La desmitificación del ideal de romance en *The Country Girls Trilogy* de Edna O'Brien. En Marian Blanco-Ruiz y Clara Sainz de Baranda (Eds.), *Investigación joven con perspectiva de género IV* (pp. 22-29). Madrid: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid.

Bibliografía «15. Los personajes femeninos en la literatura galdosiana»

- Arias Careaga, Raquel. (2001). Estudio preliminar. En Benito Pérez Galdós, *Tristana* (Edición de Raquel Arias Careaga) (pp. 5-64). Madrid: Ediciones Akal.
- Jiménez Gómez, Cristina. (2017). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer* (tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Lindo, Elvira. (2008). Sobre *Tristana* y *La loca de la casa*. *Revista de Occidente*, 228, 139-151.
- . (2009). Sobre *Tristana* y *La loca de la casa*. En Benito Pérez Galdós y Yolanda Arencibia (Ed.), *Tristana y La loca de la casa*. Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- . (11 de febrero de 2017). Un amor del Galdós. *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/cultura/2017/02/10/actualidad/1486737344_400906.html
- . (2018). *Tristana* o el amor libre. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 77-92). Barcelona: Seix Barral.
- Navas Ocaña, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Pardo Bazán, Emilia. (1892). *Realidad*, drama de don Benito Pérez Galdós. En Emilia Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, 16 (pp. 19-69). Madrid: Administración. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--29/html/029579ce-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>
- . (1999). *Tristana*. En Guadalupe Gómez-Ferrer (Ed.), *La mujer española y otros escritos* (pp. 178-183). Madrid: Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito. (1889 [2004]). *Realidad*. Argentina: El Cid Editor.
- . (1892 [2008]). *Tristana*. Madrid: Cátedra.
- . (1893 [2002]). *La loca de la casa*. Madrid: Ediciones Rueda.
- . (1897 [2002]). *Misericordia*. Madrid: Mestas Ediciones.
- Savirón, Estrella. (enero de 2017). TRISTANA de Benito Pérez Galdós. COMPAÑÍA: Secuencia 3. *A golpe de efecto*. Recuperado de https://www.agolpedeefecto.com/teatro_2017/teatro-tristana.html

Bibliografía «16. La mujer creadora en la literatura nigeriana»

- Adichie, Chimamanda Ngozi. (1998). *For Love of Biafra*. Ibadan: Spectrum Books.
- . (2004). *La flor púrpura*. Barcelona: Debolsillo.
- . (2007). *Medio sol amarillo*. Barcelona: Mondadori
- . (2010). *Algo alrededor de tu cuello*. Barcelona: Mondadori.
- . (2014). *Americanah*. Barcelona: Literatura Random House.
- . (2015). *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona: Literatura Random House.
- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto autobiográfico. De la novela autobiográfica a la ficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Baldomir Pardiñas, Verónica. (2015). *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie: (re)abriendo una conversación sobre raza y belleza. En Anabel González Penín, Ana Jesús López Díaz y Eva Aguayo Lorenzo (Dir.), *Trazos de xénero no século XXI: III Xornada Universitaria Galega en Xénero, Pontevedra, 5 de xuño 2015* (pp. 201-208). Vigo: Universidad de Vigo.
- Conn, Peter. (1998). *Literatura norteamericana*. Madrid: Cambridge University Press.
- Contreras, Gonzalo. (1989). La crisis de la ficción y la novela contemporánea. *Estudios Públicos* (33). Recuperado de https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184729/rev33_contreras.pdf
- Kalenik Ramsak, Branka. (2013). Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de autoficción en la narrativa española actual. *Conlindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* (4), 111-124.
- Kozziel, Patrycka. (2015). Narrative Strategy in Chimamanda Ngozi Adichie's Novel *Americanah*: the Manifestation of Migrant Identity. *Studies of the Department of African Languages and Cultures* (49), 96-113.
- Lindo, Elvira. (2014). Cuando las novelas son necesarias. En Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah* (pp. 7-11). Barcelona: Literatura Random House.
- . (5 de mayo de 2017a). Feminismo en camiseta. *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/cultura/2017/05/05/actualidad/1494000311_965996.html
- . (1 de octubre de 2017b). Razones para querer a Chimamanda. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/10/01/eps/1506809137_150680.html
- . (2018). Razones para querer a Chimamanda. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 145-148). Barcelona: Seix Barral.
- Martín Pérez, Ángel. (2015). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea: El secreto de las fiestas, de Francisco Casavella; La media distancia, de Alejandro Gándara; El informe Stein, de José Carlos Llop; Últimas noticias del paraíso, de Clara Sánchez* (tesis doctoral). Madrid: UNED.
- Mendoza García, Jorge. (2004). Las formas del recuerdo. La memoria narrativa. *Anthenea Digital* (6). Recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n6/15788946n6a11.pdf>
- Rodríguez Murphy, Elena. (2016). Nuevas escritoras nigerianas: Chimamanda Ngozi Adichie, feminismo(s) africano(s) y “el peligro de una sola historia”. *Asparkía* (28), 33-49.
- Royo Herrera, Ariadna. (2018). Del otro lado del Atlántico: las afroamericanas y su lucha por la doble igualdad. *Dossiers Feministes*, 24, 109-124.
- Said, Edward. (1998). Entre dos mundos. *Fractal*, 3 (9), 93-112. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/F9said.html>
- . (1999). *Fuera de lugar*. Barcelona: Debolsillo.

- Spivak, Gayatri. (1999). *Crítica de la razón postcolonial: hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- The New York Times. (4 de diciembre de 2013). The Best 10 Books of 2013. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2013/12/15/books/review/the-10-best-books-of-2013.html>
- Valles Calatrava, José Rafael. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Editorial.
- Vergilio Leite, Lucimeire. (2018). Del exilio a la estetización del desarraigo: un análisis comparativo entre *Americanah* y *Ghana must go*. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2), 133-163.
- Zalbidea Paniagua, Maya. (2019). ¿Por qué todos deberíamos ser feministas? Chiamanda Ngozi Adichie y el feminismo global. *Dossiers feministes* (25), 131-146.
- Zapata Silva, Claudia. (2008). Edward Said y la otredad cultural. *Atenea* (498), 55-73.
- Zavala, Lauro. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Bibliografía «17. La imagen de las relaciones maternofiliales»

- Arellano, Ana. (2019). La mujer singular y la ciudad. *Andaina: revista do Movimento Feminista Galego* (70), 52-53.
- Caballé, Anna. (4 de junio de 2018). Tú no eres como otras hijas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/06/01/babelia/1527860654_812714.html
- Díaz, Jenn. (10 de mayo de 2016). Tú no eres como otras hijas. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-no-eres-como-otras-hijas-201605100107_noticia.html
- Fresán, Rodrigo. (16 de septiembre de 2016). «Me llamo Lucy Barton»: corta, pero enorme. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-llamo-lucy-barton-corta-pero-enorme-201609160144_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- Gornick, Vivian. (2011). Qué significa el feminismo para mí. *Debate feminista*, 44, 225-230.
- . (2017). *Apegos feroces*. Madrid: Sexto Piso.
- . (2018). *La mujer singular y la ciudad*. Madrid: Sexto Piso.
- Guelbenzu, José María. (12 de septiembre de 2016). Una pequeña obra maestra. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/06/babelia/1473183269_278501.html
- Lindo, Elvira. (2016a). Cenando con Elizabeth. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/16/actualidad/1474046751_417167.html
- . (31 de abril de 2016b). Una madre poco ejemplar. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/04/28/estilo/1461864311_902661.html
- . (7 de julio de 2017). Amor, esa palabra odiosa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/07/07/actualidad/1499439113_358720.html
- . (2018a). Una madre poco ejemplar. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 183-189). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). Nueva York escrito en la cara. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 211-219). Barcelona: Seix Barral.
- . (13 de mayo de 2018c). Nueva York escrito en la cara. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/05/12/actualidad/1526139490_521556.html

- Lozano, Brenda. (2018). Apegos feroces. *Revista de la Universidad de México* (6), 144-147.
- Méndez, Begoña. (11 de mayo de 2018). La mujer singular y la ciudad. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/La-mujer-singular-y-la-ciudad>
- Navarro, Isabel. (2018). No puedes salvarte a ti misma. Entrevista a Vivian Gornick. *Revista de la Universidad de México* (8), 28-35.
- Ramos Sánchez, Daniel. (2019). Apegos feroces, efectos retratados: cómo se convirtió Vivian Gornick en referente literario del feminismo hispanohablante (y de la narrativa personal) con tres décadas de retraso. *Clarín: Revista de nueva literatura*, 24 (141), 33-37.
- Schrobsdorff, Angelika. (1992 [2016]). *Tú no eres como otras madres*. Madrid: Errata Naturae.
- Strout, Elizabeth. (2010 [2008]). *Olive Kitteridge*. Madrid: El Aleph.
- . (2016). *Me llamo Lucy Barton*. Barcelona: Duomold Editorial.
- Tena, María. (9 de septiembre de 2016). Me llamo Lucy Barton. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Me-llamo-Lucy-Barton>
- Ventura, Lourdes. (10 de junio de 2016). Tú no eres como otras madres. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Tu-no-eres-como-otras-madres>

Bibliografía «18. Retratos de artistas»

- Alba Nieva, Isabel María. (2005). *Cuerpo y figurón. Poéticas de la modernidad en escena española (1866-1926)* (tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.
- Bolch, Aviol. (2006). American Women's Art: Gender from Pre-feminism to Post-feminism. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (53), 183-200.
- Garro Larrañaga, Oihana. (2013). Las narrativas familiares del arte contemporáneo. Un análisis de las obras de Tina Barney, Nan Goldin, Sally Mann y Larry Sultan. *Creatividad y Sociedad* (20).
- Lindo, Elvira. (29 de abril de 2012). Música para olvidar. *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335541183_344435.html
- . (23 de mayo de 2015). La desnudez de los hijos. *El País*. Recuperado de https://el-pais.com/elpais/2015/05/21/estilo/1432220870_254257.html
- . (2018a). Siempre brava, siempre guerrera. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 39-54). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018b). Música para olvidar. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 205-210). Barcelona: Seix Barral.
- . (2018c). La desnudez de los hijos. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 189-195). Barcelona: Seix Barral.
- Mann, Sally. (1988). *At Twelve: Portraits of Young Women*. New York: Aperture Foundation.
- . (1992). *Immediate Family*. New York: Aperture Foundation.
- . (2015). *Hold Still: A Memoir with Photographs*. Boston: Little, Brown and Company.
- Mateos, Asunción. (25 de septiembre de 2019). Los cimientos de San Luis y una fábrica. *La voz de Pozuelo*. Recuperado de <http://www.lavozdepozuelo.es/el-colegio-san-luis-de-los-franceses-y-su-vinculo-con-una-fabrica-de-chocolate/#:~:text=L%C2%B4oeuvre%20Saint%20Louis,principios%20de%20la%20educaci%C3%B3n%20francesa.>

- Menéndez Onrubia, Carmen. (2007). Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del teatro español de Madrid (1895-1896). *Revista de Literatura*, LXIX (137), 219-234.
- O' Grady, Megan. (6 de mayo de 2015). Sally Mann on Her New Memoir and the Fate of Art Photography in the Age of Selfies. *Vogue*. Recuperado de <https://www.vogue.com/article/sally-mann-hold-still>

Bibliografía «19. Elvira Lindo, articulista»

- Alabadas. [Alabadas online]. (8 de noviembre de 2018b). Deberían devolvernos la cortesía. Elvira Lindo en el cap. 23 de la Temporada 2 de Alabadas. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5ZnCzaQdhG8>
- Angulo Egea, María y Lázaro Gajón, Sofía. (2012). Las crónicas de la ironía. Nueva York en los ojos de Elvira Lindo. En María Angulo Egea (Coord.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo* (pp. 209-231). Madrid: Libros del K. O.
- Angulo Egea, María. (2009). Las mujeres en el periodismo literario: tres casos pragmáticos. En José Manuel de Pablos Coello (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-18). Comunicación llevada a cabo en el I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social celebrado del miércoles 9 al viernes 11 de diciembre de 2009. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/89angulo.pdf>
- . (2010). Voces femeninas en el “Periodismo literario”: ironía, honestidad y transgresión. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 159-186). Madrid: Fragua,
- Bados Ciria, Concepción. (2011). Maruja Torres y Elvira Lindo: las columnas de opinión como práctica literaria feminista. En Diana López Martínez (Coord.), *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/internet/mav) en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales* (pp. 51-59). Santiago de Compostela: Andavira.
- Basciani, Ariana. (30 de noviembre de 2018). Elvira Lindo: “Uno tiene que defender y vivir de acuerdo con el feminismo en el que cree”. *The Objective*. Recuperado de <http://theobjective.com/further/elvira-lindo-30-maneras-quitarse-sombrero/>
- Caballé, Anna. (2004). *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (2006). *Breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen.
- Caballero, Marta. (2016). Diez mujeres responden. ¿Un nuevo feminismo literario? *Leer*, 32 (277), 18-25.
- Chierichetti, Luisa. (2006). Los artículos ‘conflictivos’ de Elvira Lindo. *Scrittura e conflitto*, 2, 47-60.
- . (2007). Una mujer *disociada*: Elvira Lindo y su primer *Tinto de verano*. *Papel de mujeres. Mujeres de papel. Periodismo y Comunicación del siglo XXI a nuestros días (Actas del Seminario Internacional Bérnago 12 de diciembre de 2007)*, 261-275.
- Cruz, Juan. (2011). Descubrimiento de Elvira. En Elvira Lindo, *Don de gentes* (pp. 3-25). Madrid: Alfaguara.
- Lindo, Elvira. (2011). *Don de gentes*. Madrid: Alfaguara.

- . (2018). A viva voz. En Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero* (pp. 13-14). Barcelona: Seix Barral.
- . (19 de enero de 2020a). Oficio de niños. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/01/17/opinion/1579285146_677305.html
- . (2020b). *A corazón abierto*. Barcelona: Seix Barral.
- López Trujillo, Noemí. [Librotea El País]. (26 de marzo de 2018a). Encuentros El País. Librotea: Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=keg-oJ7211c&t=2563s>
- Márquez, Lucía. (26 de septiembre de 2018). Cómo descubrirse a una misma: Elvira Lindo aborda la búsqueda de su propia voz creativa. *Culturplaza*. Recuperado de <https://valenciaplaza.com/como-descubrirse-a-una-misma-elvira-lindo-aborda-la-busqueda-de-su-propia-voz-creativa>
- Sánchez Pacheco, Bianca Estela. (2011). Los artículos de Elvira Lindo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 738, 99-101.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona

Bibliografía «20. La invisibilidad de la sexualidad femenina»

- Arce Pinedo, Rebeca. (2005). De la mujer social a la mujer azul: la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX. *Ayer*, 57 (1), 247-272.
- . (2015). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea* (tesis doctoral). Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Arroyo Redondo, Susana. (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género* (tesis doctoral). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Beauvoir, Simone de. (1949 [2013]). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bermúdez Montes, Teresa y Carvalho de Sant'Anna, Mônica. (2016). Presentación. (Re)dibujando las letras en escarlata. En Teresa Bermúdez Montes y Mônica Carvalho de Sant'Anna (Eds.), *Letras escarlata. Estudios sobre a representación da menstruação* (pp. 21-31). Berlín: Frank & Timme.
- Botello Hermosa, Alicia. (2012). *Aproximación a las creencias populares sobre los ciclos vitales femeninos desde la perspectiva de género* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Braidotti, Rossi. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Edisa.
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Campos, Celsy. (1998). Hacia una conceptualización de la educación sexual. *Población y Desarrollo* (15), 83-85.
- Cerquera Córdoba, Ara Mercedes, López Ceballos, Karen M., Núñez Forero, Yoleiby P. y Porras Portela, Edily A. (2013). Sexualidad femenina en la tercera edad. *Informes Psicológicos*, 13 (2), 135-147.
- Ciplijauskaitė, Biruté. (1988). *La novela femenina contemporánea (1975-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la medusa*. Madrid: Anthropos.

- Cortés Vieco, Francisco José. (2013). Entre reticencia e insistencia: la revolución sexual inacabada de Doris Lessing en *The Golden Notebook*. *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres*, 1, 270-291.
- Culler, Jonathan. (1984). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Ferrer Riera, Juan. (2002). La educación sexual como recurso en la prevención de la violencia hacia las mujeres. *Educació i altura: Revista mallorquina de pedagogía* (15), 131-146.
- Figueroa Perea, Juan Guillermo y Rivera Reyes, Gabriela. (1992). Algunas reflexiones sobre la representación social de la sexualidad femenina. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales* (41), 101-121.
- Freixas, Anna. (2018). *Sin reglas. Erótica y libertad femenina en la madurez*. Madrid: Capitán Swing.
- Gallego-Díaz, Susana. (2018). Prólogo. En Anna Freixas, *Sin reglas. Erótica y libertad femenina en la madurez*. Madrid: Capitán Swing.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. (1988). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra Feminismos.
- Hidalgo Andreu, Pilar. (1984). Cambio histórico y forma narrativa en *The Golden Notebook* de Doris Lessing. *Epos: Revista de Filología* (1), 85-102.
- Irigaray, Luce. (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltes.
- . (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. París: Minuit.
- Lessing, Doris. (1979). *El cuaderno dorado*. Barcelona: Noguer.
- Lindo, Elvira. (2005). *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- . (26 de septiembre de 2015). Esto también importa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/09/24/estilo/1443112678_681994.html
- . (7 de enero de 2017). Ya eres mujer. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/01/06/actualidad/1483709316_008701.html
- . (18 de diciembre de 2018). De qué no hablan las mujeres. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/02/17/actualidad/1518874224_207933.html
- López Pan, Fernando y Baceiredo, Beatriz. (2010) El “Periodismo Literario” como sala de espera de la literatura. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 21-40). Madrid: Fragua,
- Luque Salas, Bárbara. (2014). Envejecimiento y sexualidad femenina. *EJIHPE: European Journal of Investigation in Health, Psychology and Education*, 4 (3), 279-288.
- Manrique Arribas, Juan Carlos. (2008). *La mujer y la educación física durante el franquismo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- Martín-Cano Abreu, Francisca. (2005). La sexualidad femenina como fuerza subversiva y emancipadora de la mujer. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences* (12). Recuperado de <http://theoria.eu/nomadas/12/fmcabreu1.pdf>
- Moers, Ellen. (1976). *Literary Women*. New York: Doubleday.
- Montero, Rosa. (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara.
- Potok, Magda. (2009). El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia. *Itinerarios*, 10, 205-219.
- Rodríguez Salazar, Tania y Pérez Sánchez, Iliana. (2014). La sexualidad femenina en discursos de la prensa popular y la ficción televisiva. *Comunicación y Sociedad* (21), 15-41.

- Showalter, Elaine. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- . (1999). La crítica feminista en el desierto. En Marina Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 75-111). México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía «21. Reflexiones sobre la maternidad»

- AcademiaTV. (s.f.). Jordi García Candau. *AcademiaTV*. Recuperado de <https://www.academiavtv.es/bio/garcia-candau-jordi/#.XcRH3JJKiqA>
- Alba Ramírez, Alfonso y Álvarez Llorente, Gema. (2004). Actividad laboral de la mujer en torno al nacimiento de un hijo. *Investigaciones Económicas*, 28 (3), 429-460.
- Alcalá García, Inmaculada. (2015). Feminismos y maternidades en el siglo XXI. *Dilatema*, 7 (18), 63-81.
- Angulo Egea, María. (2009). Las mujeres en el periodismo literario: tres casos pragmáticos. En José Manuel de Pablos Coello (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-18). Comunicación llevada a cabo en el I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social celebrado del miércoles 9 al viernes 11 de diciembre de 2009. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/89angulo.pdf>
- . (2010). Voces femeninas en el “Periodismo literario”: ironía, honestidad y transgresión. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 159-186). Madrid: Fragua.
- Arce Pinedo, Rebeca. (2005). De la mujer social a la mujer azul: la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX. *Ayer*, 57 (1), 247-272.
- . (2015). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea* (tesis doctoral). Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Ávila González, Yanina. (2004). Las mujeres frente a los espejos de la maternidad. *Revista de estudios de género: La ventana* (20), 55-100.
- Baptista, Niyireé. (2018). La maternidad: cuestión de poder. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 23 (50), 26-35.
- Beauvoir, Simone de. (1949 [2013]). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bernal Olarte, Angélica Fabiola. (2014). *Las mujeres y el poder político: una investidura incompleta* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Briones Barco, Ángel F. (2006). El humor está muy relacionado con la imperfección de quien lo escribe: Entrevista con Elvira Lindo. En Char Prieto (Coord.), *No más sexo débil: la escritora española en el nuevo milenio* (pp. 163-176). Alicante: Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer.
- Burgaleta Pérez, Elena. (2011). *Género, identidad y consumo: Las “nuevas maternidades” en España* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Capodiferro Cubero, Daniel. (2016). La evolución de la regulación del aborto en España: perspectivas teóricas y proyección normativa. *Anuario da Facultade de Dereito da UDL (AFDUDC)*, 20, 72-97.
- Carrera Suárez, Isabel y Suárez Lafuente, M. S. (1989). El linaje materno en la narrativa de Alice Munro. *BELLS*, 1, 27-44.

- Casado, María. (2014). Contra la llamada propuesta Gallardón para cambiar la regulación del aborto en España. *Revista de Bioética y Derecho* (32), 4-19.
- Casada Teresa, Jesús Fernando. (2012). Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia. Una aproximación. *Revista de Estudios Filológicos* (23). Recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/tintero-2-genero_autobiografico.htm
- Cid López, Rosa María. (2009). Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre *El segundo sexo*. *Investigaciones Feministas*, 0, 65-76.
- Cué, Carlos. (24 de septiembre de 2014). La ley del aborto, la historia de un fiasco. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/politica/2014/09/24/actualidad/1411510577_143104.html
- Donath, Orna. (2016). *Madres arrepentidas: Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Madrid: Penguin Random House.
- Expósito Camacho, Palmira. (2017). La situación actual del aborto en España. Valoración provisional de la eficacia de la Ley Orgánica 2/2010 de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo. *Boletín Criminológico* (170), 1-17.
- Fard, Maggie Fazeli. (2 de marzo de 2012). Sandra Fluke, Georgetown student called a 'slut' by Rush Limbaugh, speaks out. *The Washington Post*. Recuperado de https://www.washingtonpost.com/blogs/the-buzz/post/rush-limbaugh-calls-georgetown-student-sandra-fluke-a-slut-for-advocating-contraception/2012/03/02/gIQAvjfSmR_blog.html
- Giallorenzi, María Laura. (2017). Crítica feminista sobre la noción de buena madre. *Reflexiones*, 96 (1), 87-95.
- Gibert-Maceda, María Teresa. (1993). La maternidad en Alice Munro. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (26-27), 193-196.
- Kalenik Ramsak, Branka. (2013). Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de autoficción en la narrativa española actual. *Conlindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* (4), 111-124.
- Lindo, Elvira. (23 de junio de 2004). Qué tontas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/06/23/ultima/1087941602_850215.html
- . (30 de enero de 2008a). Feas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/01/30/ultima/1201647601_850215.html
- . (4 de mayo de 2008b). Esto es algo muy personal. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/05/04/domingo/1209871838_850215.html
- . (2010). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- . (11 de marzo de 2012). El hombre que gritó puta. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2012/03/09/actualidad/1331313767_015141.html
- . (24 de abril de 2013). Clandestinas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2013/04/23/opinion/1366731671_902118.html
- . (1 de junio de 2014a). Negra, lesbiana y mala madre. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2014/05/29/opinion/1401381454_486669.html
- . (6 de julio de 2014b). Que no. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2014/07/04/opinion/1404470255_952638.html
- . (3 de octubre de 2015). La maternidad, años más tarde. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/10/01/estilo/1443721726_147331.html
- . (30 de septiembre de 2016). Me vais a quitar del mundo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/30/actualidad/1475248874_564362.html

- . (4 de febrero de 2017). Ellas lo contaron mejor. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/02/03/actualidad/1486142911_032324.html
- . (8 de mayo de 2022). Hay que seguir hablando del aborto. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2022-05-08/hay-que-seguir-hablando-del-aborto.html?event_log=fa
- Lindo, Elvira y Roca, Miquel. [Librotea El País] (6 de noviembre de 2019). Diálogos sobre Cultura y Ciencia de la Depresión: Elvira Lindo y Miquel Roca. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AEjNqvAQ7ng>
- López Trujillo, Noemí. (19 de mayo de 2022). Bajas vinculadas a derechos reproductivos e igualdad territorial para abortar: los detalles del borrador de la ley del aborto. *Newtral*. Recuperado de <https://www.newtral.es/borrador-ley-del-aborto-cambios-legislativos/20220519/>
- Mascarell, Purificació. (21 de septiembre de 2015). Hijos. *El Estado Mental*. Recuperado de <https://elestadomental.com/especiales/hijos-madres-padres/hijos>
- Medina Rodríguez, Sandra. (2019). *Las horas*: estudio comparativo entre *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, *Las horas* de Michael Cunningham y *Las horas* de Stephen Daldry. *Revista Latente* (17), 81-100.
- Medina-Vicent, María. (2017). Reseña de #Madres arrepentidas. *Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. *Investigaciones Feministas*, 8 (2), 621-622.
- Miller, Lisa. (16 de mayo de 2014). Chirlane McCray's City. *New York Magazine*. Recuperado de <http://nymag.com/news/features/chirlane-mccray-2014-5/>
- Mora, Jaime. (6 de marzo de 2012). Sandra Fluke, la estudiante que puso en jaque a uno de los periodistas más influyentes de EE.UU. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/internacional/abci-sandra-fluke-rush-limbaugh-201203050000_noticia.html
- Ocaña Arias, Almudena. (2010). *La escritura autobiográfica y su repercusión en el ámbito educativo: Josefina Aldecoa como ejemplo de autobiografía y docencia*. (tesis doctoral). Madrid: UNED.
- Pacheco Oropeza, Bettina. (2004). La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias. En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (Coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, vol. 3 (pp. 407-412). Estados Unidos: Juan de la Cuesta.
- Palomar Vereá, Cristina. (2018-2019). No toda madre es feliz por serlo: reseña de *Madres arrepentidas*. *Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. *Debate Feminista*, año 28, 56, 110-114.
- Pérez Bravo, María Dolores. (2015). *Maternidades y lactancias: la lactancia materna desde la perspectiva de género* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez-de la Merced, Helena. (2016). Reseña de #Madres arrepentidas. *Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. *Feminismo/s*, 28, 381-386.
- Prada, Juan Manuel de. (26 de enero de 2008). Pocas y viejas. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/opinion/abci-pocas-y-viejas-200801260300-1641589910843_noticia.html
- Puleo, Alicia H. (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

- Ramírez, María. (6 de noviembre de 2013). De Blasio, nuevo alcalde de Nueva York. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/internacional/2013/11/05/527917ad0ab7403a5b8b456b.html>
- Roma, Pepa. (1997). «Elvira Lindo: divertir no está reñido con pensar». *Qué leer*, 15, 20-21.
- Romera Castillo, José. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- S.f. (27 de febrero de 2008a). El día más negro del crimen machista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/02/27/sociedad/1204066802_850215.html
- . (8 de marzo de 2008b). La violencia machista y la falta de oportunidades centran las protestas del Día de la Mujer. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2008/03/08/actualidad/1204930802_850215.html
- . (30 de junio de 2014). Gallardón rechaza que la malformación del feto sea causa directa para abortar. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/politica/20140630/54410580626/gallardon-rechaza-malformacion-feto-causa-abortar.html>
- Sahuquillo, María R. (1 de febrero de 2014). Decenas de miles protestan en Madrid contra la ley del aborto de Gallardón. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2014/02/01/actualidad/1391248581_002084.html
- Saletti Cuesta, Lorena. (2008). Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad. *Clepsydra* (7), 169-183.
- Sánchez Dueñas, Blas. (2013). «Artes discursivas femeninas contra la cultura literaria patriarcal». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* (24). Recuperado <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35837/1/Artes%20discursivas%20femeninas%20contra%20la%20cultura%20literaria%20patriarcal.pdf>
- Sánchez Hidalgo, Emilio. (9 de abril de 2017a). Embarazada de siete meses ante las tropas: el recuerdo icónico sobre Carme Chacón. *Verne. El País*. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2017/04/09/articulo/1491764891_617960.html
- Sau, Victoria. (2000). *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*. Barcelona: Icaria.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- Suárez, Eduardo. (23 de febrero de 2014). El pasado lésbico de la Primera Dama de Nueva York. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/loc/2014/02/22/53074ed422601df93d8b4574.html>
- Torres, Mara. [El Faro Cadena SER]. (31 de enero de 2019). El Faro. Entrevista Elvira Lindo. 31/01/2019. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hrbxf0EI4SY>
- Valls-Llobet, Carme. (2014). *Mujeres, salud y poder*. Madrid: Cátedra.
- Varela, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Vidal, Juan Manuel. (15 de abril de 2013). Rouco le pone 'deberes' a Rajoy. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/15/espana/1366021012.html>
- Villarosa, Linda. (9 de mayo de 2013). Chirlane McCray: From Gay Trailblazer to Politician's Wife. *Essence*. Recuperado de <https://www.essence.com/celebrity/politicians-wife-chirlane-mccray/>
- Zurriarain, Roberto Germán. (2015). La cuestión de fondo sobre el tema del aborto. *Pers. Bioét.*, 19 (1), 117-118.

Bibliografía «22. La prostitución a debate»

- Barreiro, Javier. (2015). Algunos datos sobre erotismo y tremendismo en las colecciones de Novela Corta (1907-1936). *Ambigua: Revista de investigación sobre estudios de género y culturales* (2), 111-132.
- Barry, Kathleen. (1979). *Esclavitud sexual de la mujer*. Barcelona: Lasal Ediciones de les Dones.
- Briz, Mamen y Garaizabal, Cristina. (coords.) (2007). *La prostitución a debate. Por los derechos de las prostitutas*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Carreras, Margarita. (2007). Por qué no. En Mamen Briz y Cristina Garaizabal (Coords.), *La prostitución a debate. Por los derechos de las prostitutas* (pp. 153-156). Madrid: Talasa Ediciones.
- Criado, Azucena. (26 de septiembre de 1999). El debate más viejo del mundo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1999/09/26/madrid/938345060_850215.html
- Juliano, Dolores. (2002). *La prostitución: el espejo oscuro*. Barcelona: Icaria.
- Lamas, Marta. (2016). Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa. *Debate feminista*, 51, 18-35.
- Lindo, Elvira. (27 de junio de 2000). Escándalo público. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/06/27/madrid/962105055_850215.html
- . (25 de junio de 2016). El polvo para quien lo paga. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/06/23/estilo/1466696997_814464.html
- Martín, Juan. (10 de mayo de 2017). Entreviú desvela nuevos mensajes de la fiesta de De Gea y Muniain. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/deportes/20160620/interviu-desvela-nuevos-mensajes-de-la-fiesta-de-de-gea-y-muniain-5217754>
- Millet, Kate. (1973). *The Prostitution Papers*. New York: Avon Books.
- Osborne, Raquel. (2003). La organización de la sexualidad en Occidente: el papel de la institución en la prostitución. En Oscar Guasch y Olga Viñuales (Eds.), *Sexualidades, diversidad y control social* (pp. 253-259). Barcelona: Bellaterra.
- Puñal Rama, Ana Belén. (2014). El discurso sobre la prostitución en *El País* (1977-2012). En Sergi Cortinas Rovira, Albert Elduque, Felipe Alonso-Marcos, Marc Darriba Zaragoza (Eds.), *Periodismo actual y futuro: Investigación, docencia e innovación. Actas del XX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Periodística (13 y 14 de junio de 2014)* (pp. 621-639). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Puñal Rama, Ana Belén y Tamarit, Ana. (2017). La construcción mediática del estigma de la prostituta en España. *Ex aequo* (35), 101-123.
- Regás, Rosa. (2 de diciembre de 2007). Prostitución. *El Correo*. Recuperado de <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20071202/opinion/prostitucion-rosa-regas-20071202.html>
- Rubio Castro, Ana María. (2008). La teoría abolicionista de la prostitución desde una perspectiva feminista: Prostitución y política. En Elida Rosa Aponte Sánchez y María Luisa Femenías (Comps.), *Articulaciones sobre la violencia contra las mujeres* (pp. 113-140). Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- S. f. (23 de agosto de 2016). Entreviú: De Gea y Muniain, inocentes en el Caso Torbe. *As*. Recuperado de https://as.com/futbol/2016/08/23/seleccion/1471940783_762106.html

- Sabañés, Inés. (2007). Espacio para el diálogo. En Mamen Briz y Cristina Garaizabal (Coords.), *La prostitución a debate. Por los derechos de las prostitutas* (pp. 127-131). Madrid: Talasa Ediciones,
- Varela, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Bibliografía «23. La denuncia de la violencia machista»

- Alabao, Nuria. (2018). Género y fascismo: la renovación de la extrema derecha europea. En Nuria Alabao (Coord.), *Un feminismo del 99%* (pp. 141-161). Madrid: Lengua de Trapo.
- Amorós, Celia. (2005). Feminismo y multiculturalismo. En Celia Amorós y Ana de Miguel (Eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo (vol. 3)* (pp. 155-213). Madrid: Minerva Ediciones.
- . (2008). *Mujeres e imaginarios de la globalización para una agenda teórica global del feminismo*. Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Angulo Egea, María. (2010). Voces femeninas en el “Periodismo literario”: ironía, honestidad y transgresión. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 159-186). Madrid: Fragua.
- . (2019). Subjetividad y violación social: el caso de La Manada. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (31), 86-96.
- Arias, Jesús y V. García, Alejandro. (17 de diciembre de 1998). El juez impone al marido de Ana Orantes 17 años de prisión, la máxima pena posible. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/12/17/sociedad/913849208_850215.html
- . (19 de diciembre de 1997). Un centenar de personas despide entre aplausos el ataúd de la mujer quemada viva por su exmarido. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1997/12/19/espana/882486023_850215.html
- Arroyo Navarrete, Larissa. (2017). Violencia contra las mujeres y libertad de expresión: tensiones jurídicas. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 14 (2), 31-43.
- Azcui, Mabel. (7 de mayo de 2014). El alcalde ‘manoslargas’ de la ciudad más poblada de Bolivia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2014/05/07/actualidad/1399425509_595157.html
- Ballesteros, Roberto, Olmo, José María y Pérez Giménez, Alberto. (26 de septiembre de 2018). Dolores Delgado: “Vimos al grupo de tíos del Supremo y la Fiscalía con menores de edad”. *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/espana/2018-09-26/audios-ministra-delgado-villarejo-jueces-fiscales-menores-edad_1621073/
- Barjola, Nerea. (2018). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus Editorial.
- Barroso, F. Javier. (8 de mayo de 2019). Dos detenidos por difundir mensajes contra Laura Luelmo en Instagram. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2019/05/08/actualidad/1557304348_440549.html
- Bassets, Marc. (10 de noviembre de 2016). Donald Trump, elegido presidente de Estados Unidos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2016/11/09/estados-unidos/1478647677_279555.html

- Berajano Celaya, Margarita. (2014). El feminicidio es sólo la punta del iceberg. *Región y Sociedad*, 26 (4), 13-44.
- Bernabé Villodre, María del Mar. (2010). Pluriculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad, conocimientos necesarios para la labor del docente. *Hekademos: revista educativa digital* (11), 67-76.
- Bocanegra, Javier. (22 de septiembre de 2018). Anita Hill, la mujer que acusó a un nominado al Supremo sin el amparo del #MeToo. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20180922/451963552486/anita-hill-la-mujer-que-acuso-a-un-nominado-al-supremo-sin-amparo-del-metoo.html>
- Boo, Concha. (6 de mayo de 2014). Las cifras de la vergüenza danesa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2014/05/06/actualidad/1399401632_050917.html
- Bosch Fiol, Esperanza y Ferrer Pérez, Victoria A. (2000). La violencia de género: De cuestión privada a problema social. *Intervención Psicosocial*, 9 (1), 7-19.
- Briz Hernández, Carmen. (2014). La trata de mujeres y niñas nigerianas: entrevista a Gema Fernández. *Página abierta* (234), 18-21.
- Camacho, Julia. (12 de junio de 2019). Vox arranca al Gobierno andaluz la inclusión de la “violencia intrafamiliar” en los presupuestos. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/politica/20190612/andalucia-vox-arranca-inclusion-termino-violencia-intrafamiliar-7501961>
- Carrera Suárez, Isabel. (2000). Feminismo y poscolonialismo: estrategias de subversión. En Beatriz Suárez Briones (Ed.), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas* (pp. 73-87). Barcelona: Icaria.
- Castillo Herrera, Beverly Estela y Vélchez, Mayela Josefina. (2013). Del feminismo post colonial al dialógico. Implicaciones para construir una cultura de paz. *Multicencia*, 13 (3), 267-273.
- Centella Gómez, José Luis. (2018). No es abuso, es violación. *El siglo de Europa* (1245). Recuperado de <http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2018/1245/Index%20Opinion%20Centella.html>
- Cobo, Rosa. (2006). Ellas y nosotras en el diálogo intercultural. En Rosa Cobo (Ed.), *Interculturalidad, feminismo y educación* (pp. 11-33). Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Cordero Ramos, Nuria. (2012). Niñas víctimas de trata. Desde los derechos humanos a la ética del cuidado. *Revista de Estudios Jurídicos UNESP*, 16 (24).
- Costa, Sergio y Boatca, Manuela. (2010). La sociología poscolonial. Estado del arte y perspectivas. *Estudios sociológicos*, 28 (83), 335-358.
- Dio Bleichmar, Emicle. (2018). Cuando las gotas forman un torrente. El movimiento #MeToo. *Aperturas Psicoanalíticas* (57). Recuperado de <https://aperturas.org/articulo.php?articulo=1012&a=Cuando-las-gotas-forman-un-torrente-El-movimiento-MeToo>
- Donaldson, Elizabeth. (2005). “Handing Back Shame”: Incest and Sexual Confession in Sapphire’s *Push*. En Vartan P. Messier, Nandita Batra (Eds.) *Transgression and Taboo: Critical Essays* (pp. 51-61). Mayagüez: Caribbean Chapter Publications.
- El País [El País]. (26 de noviembre de 2018). Anita Hill, la primera mujer que denunció acoso sexual ante el Senado de EEUU. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=viCjjozRpOU>
- Femenías, María Luisa. (2005). El feminismo poscolonial y sus límites. En Celia Amorós y Ana de Miguel (Eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. De

- los debates sobre el género al multiculturalismo (vol. 3)* (pp. 115-213). Madrid: Mierva Ediciones.
- . (2006). El feminismo latinoamericano: cartografía preliminar. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* (19), 45-53.
- Fernández Fernández, María del Carmen. (2016). *Abuso sexual infantil e incesto padre-hija en la provincia de Barcelona. Evaluación del modelo de las precondiciones de Finkelhor y exploración de la constelación familiar* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gargallo, Francesca. (2007). Feminismo latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12 (28), 17-34.
- Gil, Franklin. (2008). ¿Para qué [estudiar a] los hombres? Hombres, feminismo y estudios sobre masculinidades. *III Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades*. Recuperado de http://www.lazoblanco.org/wp-content/uploads/2013/08manual/bibliog/material_masculinidades_0033.pdf
- Gimeno, Beatriz y Barrientos Silva, Violeta. (2009). Violencia de género versus violencia doméstica: la importancia de la especificidad. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 14 (32), 27-42.
- Guerra Palmero, María José. (2002). Feminismo y multiculturalismo: una tensa relación. *Cuadernos del Ateneo* (12), 10-12.
- Hennesse, David. (2010). Some Thoughts on *Precious*: Base don the novel *Push* by Sapphire. *Moebius*, 8. Recuperado de <https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/view-content.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1327&context=moebius>
- Lagarde, Marcela. (2006a). Del femicidio al feminicidio. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis* (6), 216-225.
- . (2006b). Pacto entre mujeres: sororidad. *Aportes para el debate*, 123-135. Recuperado de <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Laurenzo Copello, Patricia. (2012). Apuntes sobre el feminicidio. *Revista de derecho penal y criminología* (8), pp. 119-143.
- Lecumberri, Jokin y Brunet, José María. (22 de junio de 2019). El fallo de La Manada sienta doctrina, pero se debe perfeccionar la ley. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20190622/463024817387/sentencia-la-manada-tribunal-supremo-violacion-condena.html>
- Lindo, Elvira. (19 de octubre de 1999). Mar Herrero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1999/10/19/madrid/940332256_850215.html
- . (2002). *Algo más inesperado que la muerte*. Barcelona: Seix Barral.
- . (22 de noviembre de 2009). Preciosa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/11/22/domingo/1258864232_850215.html
- . (11 de noviembre de 2014). De mujeres y niñas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2014/05/09/opinion/1399628948_249718.html
- . (11 de noviembre de 2015). Abuso no, violación. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/11/12/estilo/1447333077_168104.html
- . (25 de noviembre de 2017). Con ella empezó todo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/11/25/actualidad/1511624862_968860.html
- . (29 de abril de 2018a). Lamento insistir. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/04/28/actualidad/1524930418_922477.html
- . (30 de septiembre de 2018b). Orgulloso de ser un hombre blanco. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/09/29/opinion/1538237841_715745.html

- . (23 de diciembre de 2018c). Tiene su gracia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/12/22/opinion/1545484582_036246.html
- . (6 de enero de 2019a). Vais provocando. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/01/05/opinion/1546695329_918851.html
- . (10 de febrero de 2019b). Se llama feminicidio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/02/09/opinion/1549729492_649971.html
- . (23 de junio de 2019c). ¿Solo la cárcel? *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/06/22/opinion/1561206333_029711.html
- López Trujillo, Noemí. (4 de diciembre de 2017a). E01- Bajo el níspero. *Lo conocí en un Corpus* [audio podcast]. Recuperado de <https://www.podiumpodcast.com/lo-conoci-en-un-corpus/temporada-1/bajo-el-nispero/>
- . (11 de diciembre de 2017b). E02- Naciste en la calle Elvira. *Lo conocí en un Corpus* [audio podcast]. Recuperado de <https://www.podiumpodcast.com/lo-conoci-en-un-corpus/temporada-1/naciste-en-la-calle-elvira/>
- . (18 de diciembre de 2017c). E03- Villa Ana. *Lo conocí en un Corpus* [audio podcast]. Recuperado de <https://www.podiumpodcast.com/lo-conoci-en-un-corpus/temporada-1/villa-ana/>
- . (21 de diciembre de 2017d). E04- Veinte años sin Ana. *Lo conocí en un Corpus* [audio podcast]. Recuperado de <https://www.podiumpodcast.com/lo-conoci-en-un-corpus/temporada-1/veinte-anos-sin-ana/>
- M. Reverte, Jorge. (21 de diciembre de 2018). Codazos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/12/20/opinion/1545317266_357771.html
- Maldonado Barahona, Teresa. (2003). Multiculturalismo y feminismo. *Revista de estudios de género: la ventana*, 2 (18), 40-59.
- Marcos, A. (7 de febrero de 2019). Si queremos financiar las pensiones debemos pensar en cómo tener más niños, no en abortar. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2019/02/07/actualidad/1549537328_965105.html
- Marín, Manuel y Colli, Nieves. (13 de febrero de 2001). El CGPJ sancionará a la jueza del “caso Mar Herrero” por una falta muy grave. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-02-2001/abc/Madrid/el-cgpj-sancionara-a-la-juez-del-caso-mar-herrero-por-una-falta-muy-grave_12315.html
- Martínez, Patricia. (14 de abril de 2019). Boko Haram: cinco años sin las chicas de Chibok. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/04/14/planeta-futuro/1555239965_724175.html
- Martínez Cano, Silvia. (2017). Procesos de empoderamiento y liderazgo de las mujeres a través de la sororidad y la creatividad. *Dossiers feministes* (22), 49-72.
- Martínez Crespo, Virginia y De la Rúa, Álvaro. (12 de enero de 2019). Ley de violencia de género: claves de la ley que critica VOX en cinco minutos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/01/12/mujeres/1547278563_447190.html
- Martínez López, Cándida. (2010). Mujeres y diosas mediadoras de paz. En M^a Elena Díez Jorge y Margarita Sánchez Romero (Eds.), *Género y paz* (pp. 57-82). Barcelona: Icaria.
- Mateos de Cabo, Ruth (Coord.). (2007). *La presencia de estereotipos en los medios de comunicación: análisis de la prensa digital española* (proyecto de investigación). Madrid: Dirección General de la Mujer de la Consejería de Empleo y Mujer de la Comunidad de Madrid.

- Michlin, Monica. (2006). Narrative as empowerment: *Push* and the signifying on prior African-American Novels on incest. *Études Anglaises*, 2 (59), 170-185.
- Mohanty, Chandra. (2008). Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández (Eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 117-164). Madrid: Cátedra.
- Navas Ocaña, Isabel. (2001). Hacia una tipología de la novela del siglo XX. *Estudios humanísticos. Filología* (23), 99-130.
- Nogueira, Charo. (8 de octubre de 2004). El Congreso aprueba por unanimidad la ley integral contra la violencia de género. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/10/08/sociedad/1097186401_850215.html
- Ortega Dolz, Patricia. (27 de diciembre de 2018). Laura Luelmo, cronología de un crimen. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2018/12/26/actualidad/1545820102_840732.html
- Peres Díaz, Daniel. (2017). Feminismo poscolonial y hegemonía occidental: una deconstrucción epistemológica. *Dossiers Feministes* (22), 157-177.
- PlayGroung [PlayGorund]. (30 de julio de 2018). Del “I believe in Anita Hill” al “Me Too”: la revolución de las mujeres que hablan. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-3mQGpEEjhQ>
- Portela, Edurne. (8 de octubre de 2018). La fraternidad es poder. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/10/05/opinion/1538738575_580963.html
- Posada, Diego. (2018). 8-M y La Manada: un antes y un después para el movimiento feminista: Debate en CCOO para presentar la nueva etapa del Centro 8 de Marzo. *El siglo de Europa* (1261). Recuperado de <http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2018/1261/Index%20Politica%20CC%20OO.html>
- Rabinowitz, Paula. (2017). Los dos cuerpos de [las] Queens: o ¿es posible vivir con los Trump siendo feminista? *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* (53), 73-85.
- Ramajo, Javier. (13 de junio de 2019). La “violencia intrafamiliar” incorporada por Vox a los presupuestos ya tiene atención en Andalucía. *Eldiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/andalucia/violencia-intrafamiliar_0_909559246.html
- Requena Aguilar, Ana y Borraz, Marta. (7 de febrero de 2019). Las mentiras de Casado sobre el aborto: ni barra libre, ni falta de información ni la ley del 85 tuvo consenso. *Eldiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/politica/Casado_0_865463682.html
- Rincón, Reyes. (22 de junio de 2019). El Supremo eleva la condena a La Manada a 15 años: fue una violación múltiple, no un abuso sexual. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2019/06/21/actualidad/1561109434_286735.html
- Ron Erráez, Ximena. (2014). Hacia la desoccidentalización de los feminismos. Un análisis a partir de las perspectivas feministas poscoloniales de Chandra Mohanty, Oyernoke Oyewumi y Aída Hernández. *Realis: Revista de estudios anticulturalistas e Poscolonials*, 4 (11), 36-60.
- Rubio Hancock, Jaime. (19 de diciembre de 2018). Las críticas al anuncio de Campofrío: ¿sale más caro un chiste sobre feminismo que sobre monarquía? *El País*. Verne. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2018/12/19/articulo/1545218581_913778.html
- S.f. (14 de marzo de 2002). Condenado a 24 años de cárcel el asesino de Mar Herrero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2002/03/14/madrid/1016108662_850215.html

- . (17 de noviembre de 2004). Muere en la cárcel el asesino de Ana Orantes, a quien quemó viva. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/espana/abci-muere-carcel-asesino-orantes-quien-quemo-viva-200411170300-963477426556_noticia.html
- . (15 de abril de 2014). «Boko Haram secuestra a más de 100 niñas de una escuela en Nigeria. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2014/04/15/actualidad/1397576564_628164.html
- . (19 de diciembre de 2017). En 40 años sólo me ha dado palizas y sinsabores. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1997/12/19/espana/882486017_850215.html
- . (4 de febrero de 2019). La Generalitat celebra en Alicante el encuentro ‘Diálogos de Mujeres por la Paz en el Mediterráneo’. *La Crónica Virtual*. Recuperado de <https://lacronicavirtual.com/index.php/alicante/22354-la-generalitat-celebra-en-alicante-el-encuentro-dialogos-de-mujeres-por-la-paz-en-el-mediterraneo>
- Saiz, Eva. (11 de enero de 2019). Moreno será investido presidente de Andalucía el 16 de enero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/politica/2019/01/10/actualidad/1547140532_866669.html
- Sambade, Iván. (2018). Masculinidades, cambios sociales y representación en la cultura de masas. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* (42), 293-322.
- Sánchez, Inmaculada. (2018). Libertad, Igualdad y... Sororidad. *El siglo de Europa* (1237). Recuperado de <http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2018/1237/Index%20Opinion%20Inmaculada.html>
- Sánchez Hidalgo, Emilio. (30 de septiembre de 2017b). Recordando a Ana Orantes, cuyo testimonio cambió la visión de la violencia machista. *El País. Verne*. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2017/09/30/articulo/1506779392_536978.html
- Sánchez Puente, Áurea. (2015). *Trascendencia y repercusión en la información periodística de las leyes de igualdad y violencia de género* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/38061/1/T37339.pdf>
- Sanfélix Albelda, Joan. (2011). Las nuevas masculinidades: los hombres frente al cambio en las mujeres. *Prisma social: revista de investigación social* (7). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3537/353744579008.pdf>
- Sanz Mulas, Nieves. (2019). *Violencia de género y pacto de Estado: la huida hacia delante de una norma agotada (LO 1/2004)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Segarra, Marta. (2000). Feminismo y crítica postcolonial. En Marta Segarra y Àngels Carabí (Eds.), *Feminismo y crítica literaria* (pp. 71-93). Barcelona: Icaria.
- Segarra, Marta y Carabí, Àngels. (Eds.) (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Soler Gallego, Miguel. (2016). Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años Cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre. *Cuadernos de Aleph* (8), 128-148.
- Suárez de Lezo, José. (28 de febrero de 2002). El asesino confeso de Mar Herrero rompe a llorar y pide perdón. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-02-2002/abc/Madrid/el-asesino-confeso-de-mar-herrero-rompe-a-llorar-y-pide-perdon_81528.html
- Suárez Navaz, Liliana y Hernández, Aída. (2008). Introducción. En Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández (Eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 11-28). Madrid: Cátedra.
- Umaña Alvarado, Tatiana Rebeca. (2017). *La necesaria despenalización del aborto voluntario* (tesis doctoral). Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

- V. García, Alejandro. (16 de diciembre de 1998). El jurado popular declara culpable de asesinato al marido de Ana Orantes. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/12/16/sociedad/913762810_850215.html
- Varela, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- . (16 de diciembre de 2012). Ana Orantes, quince años después. *El Blog de Nuria Varela*. Recuperado de <http://nuriavarela.com/ana-orantes-quince-anos-despues/>
- Vera Romero, Rafael Francisco. (2012). Femicidio, un problema global. *Jurídicas CUC*, 8 (1), 35-56.
- Vigara Tauste, Ana María. (1994). *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Libertarias.
- . (1998). Sobre el chiste, texto lúdico. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (10). Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>
- Watkins, Eli y Biskupic, Joan. (25 de septiembre de 2018). ¿Quién es Anita Hill y por qué su caso volvió a surgir en el escándalo del juez Kavanaugh? *CNN*. Recuperado de <https://cnnespanol.cnn.com/2018/09/25/quien-es-anita-hill-y-por-que-su-caso-volvio-a-surgir-en-el-escandalo-por-acoso-sexual-del-juez-kavanaugh/>
- Ximénez de Sandoval, Pablo. (16 de diciembre de 2018). La cruel condena de Christine Blasey Ford. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2018/12/15/actualidad/1544866314_356209.html
- Zurita Soto, Juan Manuel. (2015). El tango, refugio de los hijos sin familia de la inmigración. En Gabriela Dalla Corte Caballero, Ricardo Piqueras Céspedes y Maritxel Tous Mata (Coords.) *Construcción social y cultural del poder en las Américas* (pp. 280-289). Barcelona: Universitat de Barcelona,

Bibliografía «24. El machismo estructural»

- Aquino de Souza, Cristiane. (2011). *Las cuotas electorales para la igualdad entre hombres y mujeres* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Argüeso Pérez, Olaya. (2000). Elvira Lindo: mucho más que la mamá de Manolito Gafotas. *CLIJ*, 13 (128), 44-51.
- Babelia. (2 de octubre de 2019). Elvira Lindo: “No se puede escribir de todo con humor”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/10/01/babelia/1569918952_016812.html
- Baird, Julia. (20 de abril de 2016). How to Explain Mansplaining. *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/2016/04/21/opinion/how-to-explain-mansplaining.html?_r=0
- Brigham Young University. (18 de septiembre de 2012). Women speak less when they're outnumbered. *ScienceDaily* (5). Recuperado de <https://www.sciencedaily.com/releases/2012/09/120918121257.html>
- Caballé, Anna. (2006a). *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen.
- . (18 de marzo de 2006b). Réplica a Elvira Lindo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/03/18/opinion/1142636407_850215.html
- . (6 de febrero de 2017). La chispa de la risa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/02/06/babelia/1486382464_322290.html
- Cerceda, Miguel. (1996). Mujeres, entre el silencio y la cháchara. *Lateral: Revista de Cultura* (24), 39.

- Chierichetti, Luisa. (2006). Los artículos conflictivos de Elvira Lindo. *Scrittura e conflitto*, 2, 47-60.
- . (2007). Una mujer disociada: Elvira Lindo y su primer *Tinto de verano*. En *Papel de mujeres. Mujeres de papel. Periodismo y Comunicación del siglo XXI a nuestros días (Actas del Seminario Internacional de Bérgamo 12 de diciembre de 2007)*, 261-275.
- Ciplijauskaitė, Birutė. (1989). El espejo de las generaciones en la narrativa femenina contemporánea. En S. Neumeister (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 11 (pp. 201-210). Frankfurt Main: Vervuert.
- Crawford, Mary. (1992). Just Kidding: Gender and Conversational Humor. En Regina Barreca (Ed.), *New Perspectives on Women and Comedy* (pp. 23-37). New York: Gordon and Breach.
- Díaz Bild, Aída. (2000). *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Folguera Crespo, Pilar. (1997a). El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975). En Elisa Garrido (Ed.), *Historia de las mujeres en España* (pp. 527-549). Madrid: Síntesis.
- . (1997b). Democracia y cambio social. De la democracia representativa a la democracia paritaria (1975-1996). En Elisa Garrido (Ed.), *Historia de las mujeres en España* (pp. 549-573). Madrid: Síntesis.
- Franc, Isabel. (2017a). Introducción. En Isabel Franc (Ed.), *Las HumoristAs. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor* (pp. 9-17). Barcelona: Icaria.
- . (2017b). Sonrisas literarias: las escritoras en el terreno del humor. En Eva María Moreno Lago (Coord.), *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres* (pp. 18-26). Sevilla: Benilde.
- Fuster, Susana. (9 de junio de 2017). Despatarre masculino en el espacio público. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/06/08/mujeres/1496932532_826145.html
- Fuster García, Francisco. (2010). Feminismo y teoría política en Virginia Woolf: lectura de *Una habitación propia* desde el pensamiento de la diferencia sexual. *Lectora* (16), 211-227.
- García Mouton, Pilar. (2003). *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Guirao Mirón, Cristina. (28 de abril de 2018). La representación de las mujeres en la cultura. *La Opinión*. Recuperado de <https://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2018/04/28/representacion-mujeres-cultura/917653.html>
- Hancock, Adrienne B. y Rubin, Benjamin, A. (2015). Influence of Communication Partner's Gender on Language. *Journal of Language and Social Psychology*, 34 (1), 46-64.
- Lindo, Elvira. (12 de marzo de 2003). Una madre. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/03/12/ultima/1047423602_850215.html
- . (21 de abril de 2004). La cuota. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/04/21/ultima/1082498402_850215.html
- . (20 de noviembre de 2005). El mito eterno. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/11/20/eps/1132471614_850215.html
- . (12 de marzo de 2006). No hagas el indio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/03/12/domingo/1142135849_850215.html
- . (17 de junio de 2015). Hay que hablar. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/06/16/estilo/1434469792_262498.html

- . (9 de junio de 2017a). ¡Eh, que yo también leo! *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/06/09/actualidad/1497024723_685490.html
- . (23 de junio de 2017b). Defender la belleza. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/06/23/actualidad/1498216729_994543.html
- . (2018). *30 maneras de quitarse el sombrero*. Barcelona: Seix Barral.
- López-Cabrales, María del Mar. (2000). *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea.
- Lozano Domingo, Irene. (1995). *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*. Madrid: Minerva Ediciones.
- Navarro, Isabel. (7 de noviembre de 2019). Siri Hustvedt: “Cuando se desvanece la amenaza del deseo erótico, la mujer gana en credibilidad”. *Mujer Hoy*. Recuperado de <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201705/12/cuando-desvanece-amenaza-desdeo-siri-hustvedt-20170512000948.html>
- Navas Ocaña, Isabel. (2000). *Teoría de la literatura II*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Nieto, Maite. (21 de junio de 2017). Blanca Suárez: “El feminismo es una moda”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/06/20/gente/1497960982_667546.html
- Ordóñez, Marcos. (8 de julio de 2015). Arthur Miller, contra viento y marea. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/07/06/actualidad/1436195389_078506.html
- Pérez-Bryan, Ana. (20 de septiembre de 2017). Mujeres y cultura: ellas consumen más, pero sus trabajos tienen menos presencia. *Diario Sur*. Recuperado de <https://www.diariosur.es/axarquia/mujeres-cultura-consumidoras-20170914135133-nt.html>
- Rubio Hancock, Jaime. (23 de septiembre de 2016). Deja que te explique qué es el ‘mansplaining’. *Verne. El País*. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2016/09/16/articulo/1474013009_973829.html
- Ruiz Miguel, Alfonso. (2007). En defensa de las cuotas electorales para la igualdad de las mujeres. *Aequalitas: Revista Jurídica de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres* (20), 60-68.
- S.f. (6 de marzo de 2003). La madre de Pagazaurtunda reta a Arzalluz a que le repita a la cara que fue manipulada. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2003/03/06/actualidad/1046942223_850215.html
- Sánchez-Silva, Carmen. (14 de junio de 2016). Mentiras y verdades sobre las cuotas de género. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/06/14/mujeres/1465884000_146588.html
- Sevilla Merino, Julia. (2006). Mujeres y hombres en la vida política: Las cuotas para mujeres en los partidos políticos. *Aequalitas: Revista Jurídica de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres* (19), 50-60.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- Solnit, Rebecca. (20 de agosto de 2012). Men Explain Things To Me. *Guernica*. Recuperado de <https://www.guernicamag.com/rebecca-solnit-men-explain-things-to-me/>
- Suárez de Garay, María Eugenia. (2007). Huellas de la misoginia. *Revista de estudios de género: La ventana*, 3 (26), 247-251.

- Torres García, Isabel. (2010). Derechos políticos de las mujeres, acciones afirmativas y paridad. *Revista de derecho electoral* (10). En línea.
- Valcárcel, Amelia. (2008). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Cátedra.
- Valdés, Isabel. (27 de abril de 2017). “¿Por qué no bailas reguetón tú, Pablito, guapo?”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/04/26/mujeres/1493206014_099358.html
- Velasco Arroyo, Juan Carlos. (2007). Discriminación positiva, diversidad cultural y justicia. *Daimon: Revista de Filosofía* (41), 141-156.
- Ventura Franch, Asunción. (1999). Sistema electoral y género. *Corts: Anuario de derecho parlamentario* (8), 379-404.
- Vigara Tauste, Ana María. (1994). *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Libertarias.
- . (1998). Sobre el chiste, texto lúdico. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (10). Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>
- Wolf, Naomi. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.
- Woolf, Virginia. (1929 [2001]). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Zafra, Remedios. (2017). Mujeres que están leyendo. En Francisco Cruces Villalobos y Gemma Llunch (Coords.), *¿Cómo leemos en la sociedad digital?: lectores, 'booktubers' y prosumidores* (pp. 107-127). Madrid: Ariel.

Bibliografía «25. El movimiento feminista»

- AA.VV. (6 de marzo de 2018). No nacemos víctimas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/03/05/opinion/1520273619_739464.html
- Aránguez Sánchez, Tania. (2019). De la clase social al pueblo y del pueblo a la clase sexual. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez* (53), 183-206
- Barry, Kathleen. (2005). Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual. En Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente (Coords.), *Teoría feminista: del feminismo liberal a la posmodernidad. Vol. 2* (pp. 189-211). Madrid: Minerva.
- Bartlett, Rosamund. (2007). *Chéjov: Escenas de una vida*. Madrid: Siglo XXI.
- Beboide Ezpeleta, Ignacio M^a. (1999). Prensa, partidos políticos y elecciones generales del 15 de junio de 1977. *Estudios de Deusto*, 47 (2), 11-81.
- Bosque, Ignacio. (2012). Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer. *Real Academia Española*. Recuperado de https://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf
- Caballé, Anna. (2013). *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.
- Centella Gómez, José Luis. (2017). Verdades y mentiras sobre la legalización del PCE. *El siglo de Europa* (1196). Recuperado de <https://informados.es/el-siglo-de-europa/>
- Comisión Estatal 8M. (2018). Manifiesto 8M 2018. *Hacia la huelga feminista*. Recuperado de <http://hacialahuelgafeminista.org/manifiesto-8m/>
- Congostrina, Alfonso L. (7 de octubre de 2016). Amarna Miller: “Si solo rodara porno feminista no pagaría ni media factura”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2016/10/05/catalunya/1475688811_276538.html

- Diego, Álvaro de. (2007). Entre el machismo y la frivolidad. Las mujeres de la Transición vistas por Francisco Umbral. En Pilar Fernández Martínez y Amalia Pedrero González (Coords.), *La mujer y la sociedad de la información* (pp. 226-237). Madrid: Fragua.
- Espinosa, Ángeles. (2018). *El tiempo de las mujeres: crónicas asiáticas*. Guadalajara: La línea del horizonte.
- Esquembre, Mar. (2013). La igualdad de género en la legislatura constituyente: notas sobre la elaboración de la Constitución Española de 1978 respecto de las cuestiones relacionadas con la situación de las mujeres. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* (8), 21-42.
- Ferrero, Clara. (6 de octubre de 2016). “No creo en el concepto micromachismo. En España lo que hay es machismo puro y duro. *El País*. Recuperado de <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/entrevista-diana-lopez-varela-libro-no-es-pais-para-conos/>
- Figueras Maz, Mònica. (2007). El lenguaje en la prensa juvenil femenina como mecanismo para la imposición del rol estético. En Pilar Fernández Martínez y Amalia Pedrero González (Coords.), *La mujer y la sociedad de la información* (pp. 159-177). Madrid: Fragua.
- Fraser, Nancy. (2015). *Fortunas del feminismo: del capitalismo gestionado por el estado a la crisis neoliberal*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Friedan, Betty. (1965). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Ediciones Sagitario.
- García García, Antonio Agustín. (2009). *Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gil, Andrés. (5 de marzo de 2018). La derecha se burla del manifiesto del 8M para arrinconar el movimiento feminista en la extrema derecha. *Eldiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/politica/derecha-burla-manifiesto-arrinconar-movimiento-feminista-extrema-izquierda_0_746826268.html
- Gómez García, Luz. (9 de abril de 2018). Mujeres sin permiso. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/04/03/babelia/1522770892_854100.html
- Guilló Ruiz, Juan Carlos. (2018). Violencia política y opinión pública en la Transición: el caso de la “matanza de Atocha”. En Ernesto Cutillas Orgilés (Coord.), *Convergencia y transversalidad en Humanidades. Actas de las VII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante (Alicante, 6 y 7 de abril de 2017)* (pp. 281-287). Murcia: Compobell.
- Jiménez Correa, Catalina. (2017). *La literatura como argumento en la obra periodística de Javier Marías. Análisis retórico argumentativo de las columnas publicadas por el autor de El País Semanal, entre los años 2009-2013* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Lara Galisteo, José. (2011). La prensa en la Transición Española. La problemática legalización del PCE. *Revista de Claseshistoria* (237), 145-172.
- Larumbe, María Ángeles. (2004). *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Light, Alison. (2007). *Mrs. Woolf and the Servants*. London: Bloomsbury Publishing.
- Lindo, Elvira. (5 de marzo de 2008). 8 de marzo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/03/05/ultima/1204671601_850215.html
- . (13 de diciembre de 2009). Hombres y mujeres. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/12/13/domingo/1260678632_850215.html

- . (7 de marzo de 2012). Quiero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331055728_922838.html
- . (7 de octubre de 2016). Coño, esa palabra de moda. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841127_116915.html
- . (7 de mayo de 2017). Feminismo en camiseta. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/05/05/actualidad/1494000311_965996.html
- . (11 de marzo de 2018a). Hombres enfurruñados. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/03/10/actualidad/1520700484_402565.html
- . (9 de diciembre de 2018b). Ella votó a quien quiso. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/12/07/opinion/1544207149_443784.html
- . (2018). *30 maneras de quitarse el sombrero*. Barcelona: Seix Barral.
- . (26 de mayo de 2019a). La suerte de las feas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/05/25/opinion/1558794010_888077.html
- . (24 de noviembre de 2019b). Heroínas de nuestro tiempo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/11/23/opinion/1574525059_518043.html
- López Trujillo, Noemí. [Librotea El País]. (26 de marzo de 2018a). Encuentros El País. Librotea: Elvira Lindo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=keg-oJ7211c&t=2563s>
- Lynch, Enrique. (19 de noviembre de 2009). Revanchismo de género. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/11/19/opinion/1258585204_850215.html
- Maldonado, Teresa y Sanz, Anabel. (2004). Movimiento feminista. Feminismo siglo XXI: notas para un balance y perspectivas. En Pedro Ibarra Guell y Elena Grau (Coords.), *Anuario de movimientos sociales [2003]: la red en la calle: ¿cambios en la cultura de movilización?* (pp. 108-119). Barcelona: Icaria.
- Marañón, Carlos. (2008). Elvira Lindo: mi madre me echó la bronca por ver Viridiana. *Cinemanía*, 156, 20-26.
- Messud, Claire. (17 de octubre de 2008). A Maid of One's Own. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2008/10/19/books/review/Messud-t.html>
- Miguel, Ana de. (2005). La articulación del feminismo y el socialismo: el conflicto clase-género. En Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente (Coords.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 1 (de la Ilustración a El segundo sexo)* (pp. 195-332). Madrid: Minerva.
- Millet, Kate. (1970). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Mirayes, Alicia. (11 de marzo de 2018). La Cuarta Ola del Feminismo, su Agenda. *Tribuna Feminista*. Recuperado de <https://tribunafeminista.elplural.com/2018/03/la-cuarta-ola-del-feminismo-su-agenda/>
- Moi, Toril. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Monge, Cristina. (12 de marzo de 2018). La cuarta ola feminista nace indignada: lo personal es político. *infoLibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/opinion/columnas/2018/03/12/la_cuarta_ola_feminista_nace_indignada_personal_politico_80538_1023.html
- Montero, Justa. (2018). La huelga feminista del 8M: haciendo historia. En Nuria Alabao (Coord.), *Un feminismo del 99%* (pp. 33-45). Madrid: Lengua de Trapo.
- Moraga García, M^a Ángeles. (2006). La igualdad entre mujeres y hombres en la Constitución Española de 1978. *Feminismo/s* (8), 53-69.
- Navarro, Pedro Antonio. (2 de noviembre de 2018). La revolución feminista se reinventa: las reivindicaciones de las mujeres, más visibles que nunca. *El siglo de Europa*

- (1267). Recuperado de <http://elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2018/1267/Index%20Aniversario%20Tema%201.html>
- Osuna Cabezas, María José y Osuna Cabezas, María Dolores. (2010). Las mujeres y la Real Academia de la Lengua Española: presencias y ausencias. En Isabel Vázquez Bermúdez (Coord.), *Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional "Investigación y Género": Sevilla, 17 y 18 de junio de 2010* (pp. 793-807). Sevilla: Universidad de Sevilla, Unidad para la Igualdad.
- Pechansky, María Celina. (2018). Aproximaciones teóricas al feminismo neoliberal. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía* (22), 204-215.
- Pérez Oliva, Milagros. (22 de noviembre de 2009). ¿Quién teme al feminismo? *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/11/22/opinion/1258844405_850215.html
- Plaza Sánchez, Juan. (2007). Estrategias y recursos comunicativos en las revistas femeninas. En Pilar Fernández Martínez y Amalia Pedrero González (Coords.), *La mujer y la sociedad de la información* (pp. 63-72). Madrid: Fragua,
- Puleo, Alicia H. (2005). Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente (Coords.), *Teoría feminista: del feminismo liberal a la posmodernidad. Vol. 2* (pp. 35-69). Madrid: Minerva,
- Ramírez, Carlota E. (25 de septiembre de 2016). Amarna Miller, actriz porno feminista: "No es labor del feminismo modificar los deseos de nadie". *Huffpost*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/2016/09/21/amarna-miller-entrevista_n_12115936.html
- Rodríguez Martínez, Carmen. (2017). Mercantilización de la educación y el feminismo. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 2 (1), 32-59.
- S.f. (27 de febrero de 2008a). El día más negro del crimen machista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/02/27/sociedad/1204066802_850215.html
- . (8 de marzo de 2008b). La violencia machista y la falta de oportunidades centran las protestas del Día de la Mujer. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2008/03/08/actualidad/1204930802_850215.html
- . (22 de mayo de 2019). Abascal respalda a su candidato a Europa, que habló de "feministas feas". *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/politica/20190522/462414775703/santiago-abascal-vox-respalda-candidato-europeas-feministas-feas.html>
- Sánchez Pérez, José. (2019). La discriminación laboral por razón de embarazo. En Cristóbal Molina Navarrete (Coord.), *Impacto sobre la legislación laboral española de la jurisprudencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea: XXXVII Jornadas Universitarias Andaluzas de Derecho del Trabajo y Relaciones Laborales* (pp. 339-358). Sevilla: Consejo Andaluz de Relaciones Laborales.
- Serra, Clara y Pez, Alba. (2019). Un feminismo para el 99%. *Política Exterior* (188). Recuperado de <https://www.politicaexterior.com/articulos/politica-exterior/un-feminismo-para-el-99/>
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- Torres, Mara. [El Faro Cadena SER]. (31 de enero de 2019). El Faro. Entrevista Elvira Lindo. 31/01/2019. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hrbxf0EI4SY>

- Urrea Corres, Mariola. (3 de diciembre de 2018). Veintisiete mujeres y una Constitución. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/12/02/opinion/1543777256_357811.html
- Valcárcel, Amelia. (2008). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Feminismos. Cátedra.
- Varela, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Woolf, Virginia. (1929 [2001]). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Zalbidea Paniagua, Maya. (2019). ¿Por qué todos deberíamos ser feministas? Chima-manda Ngozi Adichie y el feminismo global. *Dossiers feministes* (25), 131-146.

Bibliografía «26. El compromiso con los derechos LGTBI»

- Aduriz, Íñigo. (24 de junio de 2017). Madrid, capital mundial de la diversidad: Orgullo LGTBI. *Cambio 16*. Recuperado de <https://www.cambio16.com/actualidad/madrid-capital-mundial-de-la-diversidad/>
- Alba, Inés. (31 de julio de 1987). Absueltas las desnudistas de Chiclana que fueron denunciadas por un juez. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/07/31/sociedad/554680805_850215.html
- ALFA. (22 de febrero de 2021). Las personas trans no nacen en un «cuerpo equivocado». *ALFA: Alfabetización mediática contra la desinformación*. Recuperado de <http://alfa.blogs.uva.es/2021/02/22/las-personas-trans-no-nacen-en-un-cuerpo-equivocado/>
- Altmann, Werner. (2001). Salir del armario. Los estudios gays en España. *Iberoamericana*, 1 (1), 181-188.
- Altozano, Manuel. (25 de noviembre de 2008). El juez Ferrín cree que los hijos de gays son “cobayas humanas”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/11/25/sociedad/1227567609_850215.html
- Álvarez, Pilar. (7 de febrero de 2021). La ‘ley trans’ desde ángulos opuestos. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/sociedad/2021-02-06/la-ley-trans-desde-angulos-opuestos.html>
- Angulo Egea, María. (2010). Voces femeninas en el “Periodismo literario”: ironía, honestidad y transgresión. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 159-186). Madrid: Fragua.
- Antón, Jacinto. (20 de noviembre de 2020). Fallece a los 94 años Jan Morris, la viajera que llegó hasta ella misma. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2020-11-20/muere-jan-morris-escritora-viajera-historiadora-y-pionera-trans.html>
- Bados Ciria, Concepción. (2011). Maruja Torres y Elvira Lindo: las columnas de opinión como práctica literaria feminista. En Diana López Martínez (Coord.), *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/internet/mav) en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales* (pp. 51-59). Santiago de Compostela: Andavira.
- Barrio, Ana del. (8 de marzo de 2021). Laura Freixas: “Hay institutos que no dan charlas sobre la menstruación para no discriminar a las niñas trans”. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/papel/2021/03/08/603e824bfdddfca6a8b4577.html>

- Bonatto, Adriana Virginia. (2012). La hibridez del género. Columnismo y construcción de imagen de escritora en Rosa Montero y Rosa Regás. *Anuario brasileño de estudios hispánicos* (22), 143-156.
- Boynton, Henry W. (1904). *Journalism and literature and other essays*. Boston: Houghton Mifflin.
- Brook, Tom. (29 de octubre de 2001). Temblando ante Dios. *BBC Mundo*. Recuperado de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_1625000/1625159.stm
- Calleja, Tono. (11 de enero de 2008). El Tribunal Supremo de Murcia investiga el estado mental del polémico juez Calamita. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/01/11/sociedad/1200006011_850215.html
- Cazorla Castellón, Antonio. (2019). La identidad gay en la columna El Bufón de Elvira Lindo. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* (22), 37-51.
- Ceberio Belaza, Mónica. (20 de febrero de 2008a). El CGPJ suspende al juez acusado de denigrar a los homosexuales. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/02/20/sociedad/1203462005_850215.html
- Ceberio Belaza, Mónica. (3 de mayo de 2008b). “Me quieren apartar por católico”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/05/03/sociedad/1209765606_850215.html
- Ceberio Belaza, Mónica. (30 de junio de 2007). Un juez frena una adopción porque cree que dos lesbianas no son una familia “normal”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/06/30/sociedad/1183154407_850215.html
- Ciplijauskaitė, Biruté. (2004). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Corroto, Paula. (2005). “Siento una empatía especial por el sonido de la calle”. *Cambio 16* (1737), 58-59.
- Cuervo Pollán, Ana. (2022). MIYARES FERNÁNDEZ, Alicia (2021). Distopías patriarcales. Análisis feminista del generismo queer. Madrid: Cátedra. *Daimon: Revista internacional de filosofía* (85), 202-206.
- Dobrian, Walter. (2005). García Lorca: los *Sonetos del amor oscuro* como expresión culminante de su vida angustiada. *Hispania* (88), 456-467.
- Doria, Javier. (12 de febrero de 2021). Un niño de 11 años, agredido por cuatro menores en Pamplona por ser transexual. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/sociedad/2021-02-12/un-nino-de-11-anos-agredido-por-cuatro-menores-por-ser-transexual.html>
- El País. (8 de febrero de 2021). Feministas históricas tachan de “reaccionario” el proyecto de ley trans del Ministerio de Igualdad. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/sociedad/2021-02-08/feministas-historicas-tachan-de-reaccionario-el-proyecto-de-ley-trans-del-ministerio-de-igualdad.html>
- Enguix, Begonya. (2009). Espacio y Disidencias: el Orgullo LGTB. *Quaderns-e*. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/148361/200177>
- Enguix, Begonya. (2017). Protesta, mercado e identidad en las celebraciones del Orgullo LGTB en España. *Convergencia: Revista de Ciencias Sociales* (73), 165-186.
- Évole, Jordi. (31 de marzo de 2019). Francisco [programa de TV]. Producciones del barrio (productor). *Salvados*. Madrid, España: La Sexta.
- González de Garay, Beatriz y Alfeo Álvarez, Juan Carlos. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'Atlante: revista de estudios cinematográficos* (23), 63-80.

- González Pérez, César Octavio. (2001). La identidad gay: una identidad en tensión: una forma de comprender el mundo de los homosexuales. *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales* (6), 97-109.
- Landaluce, Emilia. (7 de febrero de 2020). Alicia Miyares: “Las feministas no aceptaremos que se reconozca jurídicamente la identidad de género”. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/opinion/columnistas/2020/02/07/5e3d57adfddff0b718b458e.html>
- Lázaro, Julio M. (24 de diciembre de 2009). El Supremo inhabilita por diez años al juez Calamita. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/12/24/sociedad/1261609212_850215.html
- Lewis, Holly. (2016 [2020]). *La política de todes. Feminismo, teoría queer y marxismo en la intersección*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Lily, Shangay. (2016). *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la marca gay*. Madrid: Editorial Foca.
- Lindo, Elvira. (23 de febrero de 1999). El bufón. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1999/02/23/madrid/919772654_850215.html
- . (29 de julio de 2007). Señor juez. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/07/29/domingo/1185677848_850215.html
- . (5 de julio de 2009). Madrid, capital gay. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/07/05/madrid/1246793056_850215.html
- . (11 de abril de 2012a). Sermoneando. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2012/04/10/opinion/1334074224_787532.html
- . (11 de noviembre de 2012b). Campanas de boda. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2012/11/09/opinion/1352465927_970963.html
- . (7 de abril de 2019). El Papa y el amor oscuro. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/04/06/opinion/1554554815_081224.html
- . (14 de febrero de 2021). Nacer en un cuerpo equivocado. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/opinion/2021-02-13/nacer-en-un-cuerpo-equivocado.html>
- López Pan, Fernando y Baceiredo, Beatriz. (2010) El “Periodismo Literario” como sala de espera de la literatura. En Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea (Coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 21-40). Madrid: Fragua,
- López Trujillo, Noemí. (1 de julio de 2021b). Ley trans: la letra pequeña del anteproyecto que contempla la autodeterminación de género. *Newtral*. Recuperado de <https://www.newtral.es/anteproyecto-ley-trans-consejo-de-ministros-autodeterminacion/20210701/>
- . (3 de febrero de 2021b). Ley Trans: todo lo que te propone Igualdad en torno a la autodeterminación de género en un borrador muy similar al que presentó el PSOE en 2017. *Newtral*. Recuperado de <https://www.newtral.es/ley-trans-borrador-ministerio-de-igualdad/20210203/>
- Marcos, Laura. (28 de junio de 2021). ¿Qué es la teoría queer? *Muy Interesante*. Recuperado de <https://www.muyinteresante.es/cultura/articulo/que-es-la-teoria-queer-961593087549>
- Martínez Rolán, Xabier y Piñeiro-Otero, Teresa. (2012). Televisión pública y pluralismo confesional. Una aproximación al ámbito español. *Razón y palabra* (80). Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/V80/05_MartinezPiñeiro_V80.pdf

- Mérida, Rafael M. (2017) Historia cultural y léxico urbano: en torno a los primeros usos de “gay” en España. En Jaume Ponts y Àngels Santa (Eds.), *Universitat i ciutat. Tot recordant Víctor Siurana (1945-1993)* (pp. 275-286). Barcelona: Pages.
- Missé, Miquel. (2013). *Tansexualidades. Otras miradas posibles*. Madrid: Egales.
- . (2019). *A la conquista del cuerpo equivocado*. Madrid: Egales.
- . (28 de mayo de 2021). Crítica al identitarismo en las luchas LGTBI. *Contexto y acción*. Recuperado de <https://ctxt.es/es/20210501/Firmas/36125/trans-feminismo-identidad-libro-alianzas-rebeldes-miquel-misse-clara-serra.htm>
- Montañés, Èrika. (15 de febrero de 2021). El feminismo, a Pedro Sánchez: «La ley Trans pone en jaque los derechos consolidados por todas las mujeres». *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/sociedad/abci-feminismo-pedro-sanchez-ley-trans-pone-jaque-derechos-consolidados-todas-mujeres-202102141945_noticia.html
- Muciente, Esther. (11 de abril de 2019). Salvados: El Papa, Jordi Évole y una entrevista brutal. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/television/momentvs/2019/04/01/5ca1b345fdddff85908b4623.html>
- Navarrete-Galiano, Ramón. (1996). *Realidad*, Galdós y su novela con trasfondo homosexual. *La Balsa de la Medusa* (40), 90-96.
- Navarro, Pedro Antonio. (23 de junio de 2017). Un Orgullo mundial: llega a Madrid el *World Pride* para batir todos los récords. *El Siglo de Europa* (1206). Recuperado de <http://www.elsiglodeuropa.es/siglo/historico/2017/1206/Index%20Los%20Dossieres.html>
- Ordaz, Pablo. (15 de abril de 2013). Rajoy, 24 minutos con el Papa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/politica/2013/04/15/actualidad/1366009063_915822.html
- Pacheco Colín, Ricardo. (2003). En *La Regenta* late la homosexualidad. *Crónica.com.mx*. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2003/67164.html>
- Pérez Vázquez, Carlos. (2014). Homosexualidad y religiones: consideraciones divinas y humanas. *Derecho y Cambio Social, año 11* (35). Recuperado de https://biblioteca.abogacia.es/Search/Results?join=AND&bool0%5B%5D=AND&look-for0%5B%5D=32%2A+OR+342%2A+NOT+342.7%2A+NOT+342.9%2A&type0%5B%5D=cdu-full&filter%5B%5D=topic_facet%3A%22Homosexuality%22&filter%5B%5D=topic_facet%3A%22Homosexualidad%22&sort=year&view=list
- Rodríguez Sahuquillo, María. (7 de abril de 2012). El Obispo de Alcalá de Henares arremete contra los gais. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2012/04/07/actualidad/1333805578_322427.html
- Roman, Ayme. (1 de agosto de 2020). Feminismo y activismos trans: una lectura alternativa. *Ayme Roman* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KGViuG8FIQI>
- Ruiz del Árbol, Maruxa. (11 de junio de 2008). “No sé quién me maltrató más, mi ex marido o el juez Ferrín”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/06/11/sociedad/1213135203_850215.html
- S.f. (30 de septiembre de 2005). El PP presenta el recurso contra la ley de matrimonios homosexuales. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/el-mundo/2005/09/30/espana/1128082853.html>
- . (23 de febrero de 2006). Ana Botella será la número dos de la lista del PP a la alcaldía de Madrid. *La Voz de Galicia*. Recuperado de https://www.lavozdegalicia.es/noticia/espana/2006/02/23/ana-botella-sera-numero-dos-lista-pp-alcaldia-madrid/0003_4544276.htm

- . (7 de noviembre de 2012). Fernández Díaz: “Sigo creyendo que el matrimonio es la unión de hombre y mujer”» *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/politica/20121107/54354260579/fernandez-diaz.html>
 - . (28 de noviembre de 2013). «Las ‘perlas’ de Ana Botella» *20 minutos*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/1258353/0/ana-botella/frases/peras-manzanas/>
 - . (24 de enero de 2014). «-Cristians critica las consignas “ofensivas” de manifestaciones proabortistas y su falta de argumentos “sólidos”» *Europa Press*. Recuperado de <https://www.europapress.es/epsocial/infancia/noticia-cristians-critica-consignas-ofensivas-manifestantes-proabortistas-falta-argumentos-solidos-20080124161720.html>
 - . (18 de septiembre de 2015). Esto decían Rajoy y el PP sobre el matrimonio homosexual (frases). *El Huffington Post*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/2015/09/18/pp-matrimonio-gay_n_8157728.html
 - . (2018a). 100 medidas para la España Viva. *Programa electoral de Vox*. Recuperado de https://www.voxespana.es/biblioteca/espana/2018m/gal_c2d72e181103013447.pdf
 - . (27 de abril de 2018b). El CGPJ explusa de la carrera judicial a Ferrín Calamita, víctima de la ideología de género. *Religión en Libertad*. Recuperado de <https://www.religionenlibertad.com/polemicas/64006/cgpj-expulsa-carrera-judicial-ferrin-calamita-victima.html>
 - . (5 de diciembre de 2018c). Santiago Abascal, sin máscaras: “Vox dice no al matrimonio gay”. *Shangay*. Recuperado de <https://shangay.com/2018/12/05/santiago-abascal-sin-mascaras-vox-dice-no-al-matrimonio-gay-el-programa-de-ana-rosa/>
 - . (29 de enero de 2019). Un representante de Vox en Huesca: “Queremos quitar la bandera gay. La orientación sexual de cada uno en su casa y en su cama”. *La Sexta*. Recuperado de https://www.lasexta.com/noticias/nacional/un-representante-de-vox-en-huesca-somos-partidarios-de-quitar-la-bandera-gay-y-lesbiana-la-orientacion-de-cada-uno-en-su-casa-y-en-su-cama-video_201901295c5046650cf25946acbd31fa.html
- Sahuquillo, Ángel. (1991). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Sierra Infante, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- Valcárcel, Amelia. (2010). Opresión de las mujeres: religión y costumbres. En Juan José Tamayo (Dir.), *Religión, género y violencia* (pp. 78-90). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

Si los frutos que nos proporcionan alimento son la transformación última de una semilla que cultivamos por alguna escasez, con este trabajo nos encontramos ante el resultado de una investigación que nació de una pregunta y una necesidad: ¿dónde está la figura de Elvira Lindo en el ámbito académico? Si bien es de sobra reconocida en el panorama literario por su infatigable y enriquecedora aportación a la cultura española, ¿por qué no es habitual encontrarla en los planes de estudio universitarios? Quizá hasta ahora nadie ha estudiado en profundidad una obra tan ecléctica y heterogénea como es la de Elvira Lindo. Una reconstrucción de su biografía, un acercamiento en profundidad a su literatura, a sus influencias literarias y a sus inquietudes políticas y sociales nos permitirán conocer a una escritora que es mucho más de lo que popularmente se conoce. Pretendemos, con esta tesis doctoral, analizar sus aportaciones y reconocer su figura a partir del estudio de un amplio corpus en el que conviven diversos géneros literarios: escrituras del yo, novelas, textos de crítica literaria y artículos de opinión. Todos ellos seleccionados según una de las cuestiones más sobresalientes de su obra, el compromiso feminista.



maria-2-ma-ri
almacio y ol-1 ma-ri
04