

Disidencias históricas: Rescates y revisiones en la narrativa femenina española actual

Maria Pilar Rodriguez is an assistant professor of literature and film at the Department of Spanish and Portuguese at the University of Columbia and The Institute for the Research of Women and Gender. She is the author of numerous articles on Spanish women writers and Basque culture. Her book Vidas Im/Propias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea was published by Purdue UP. Her new book Historias apremiantes de un mundo en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los años noventa will be published next year.

En la década de los noventa surge un nuevo discurso historiográfico en ciertas escritoras españolas que desean indagar en el presente y pasado de la nación para propiciar el rescate de espacios alternativos borrados por discursos previos y la revisión de versiones incompletas de la historia. El análisis de una nueva escritura femenina que revitaliza elementos raciales, religiosos, sociales y sexuales oprimidos en el pasado y en el presente de la historiografía española constituye el propósito de este artículo. *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz-Mas y *Dins el darrer blau* (1994) de Carme Riera [*En el último azul* (1996)] proponen una indagación en diversas épocas del pasado español a través de la metaficción historiográfica. Reivindican la cultura judía y ciertos elementos marginales de la sociedad española por medio de una caracterización positiva de la figura de la prostituta. La metaficción historiográfica, tal como ha sido caracterizada por Linda Hutcheon, escribe el pasado en la literatura por medio de una contaminación deliberada—y en cualquier caso inevitable—que constituye un reto a las nociones tradicionales de objetividad, neutralidad y transparencia en la representación. En los casos en los que la intención de la escritura se orienta hacia el cuestionamiento de un pasado injusto para ciertos elementos constitutivos de la nación, la intención de desvelar la pretendida objetividad de narraciones anteriores se convierte en una necesidad, como señala Hayden White:

Para los grupos sociales subordinados, emergentes o resistentes, esta recomendación—ver la historia con el tipo de ‘objetividad,’ ‘modestia,’ ‘realismo,’ y ‘responsabilidad social’ que ha caracterizado a los estudios históricos desde

su creación como disciplina profesional—sólo puede parecer otro aspecto de la ideología a la que están obligados a oponerse. (100)

Subyace a esta reivindicación de ciertos componentes del pasado, como veremos, el problema fundamental de la investigación de la verdad de ese pasado histórico en su doble vertiente de conocimiento de los hechos acontecidos en determinados períodos y de desmascaramiento de ciertas continuidades aceptadas sin cuestionamientos por la tradición. Carme Riera se basa en unos hechos históricos reales, investiga los acontecimientos del pasado y a partir de ellos recrea una historia ficcional con el propósito de “demandar perdó” (432) [“pedir perdón” (389)] por medio de la escritura a un grupo de mallorquines de procedencia judía que sufrieron los terribles castigos de la Inquisición. La novela recrea la vida social (familiar, afectiva, religiosa y comunitaria) de un grupo de judíos conversos y en la “Nota” final de la autora que acompaña al texto, Riera declara que no es su intención hurgar en viejas heridas o abrir otras nuevas, sino más bien reflejar la intolerancia de ciertos componentes de la sociedad de aquel momento a modo de disculpa. En este mismo sentido se ha referido Eduardo Subirats a cuestiones tales como la expulsión de judíos y árabes o a la conquista española de América con las siguientes palabras:

No se trata de un problema de culpabilidades y de perdones, sino de una cuestión de reconocimientos y de restauración de una memoria negada, censurada, mutilada y deformada. (158)

Al tono lírico, intimista y conmovedor del relato de Riera se opone en cierto modo la narración irónica y burlesca de *El sueño de*

Venecia, que no demuestra tono alguno de nostalgia o de deseo de articulación de una historia tal como fue. Por el contrario, no existen unos datos históricos constatables fuera del propio texto en el pasado de la nación española a los que se aluda en el texto, sino que se recrea en él la historia de un cuadro que a través de los siglos va pasando de unas manos a otras. Sin embargo, subyace a mi entender en esta novela un fondo similar de crítica, que no por juguetona resulta menos efectiva, de nociones transmitidas acerca de algunos miembros de la comunidad de judíos conversos y de ciertas opciones de sexualidad habitualmente menospreciadas.

El caso de *Malena es un nombre de tango* (1995) de Almudena Grandes es algo distinto, ya que la acción de la narrativa se centra en el presente de la sociedad madrileña, y la reivindicación de elementos marginales de la población se lleva a cabo a través de la figura de Hristo, el emigrante ilegal búlgaro que se convierte en amante de la protagonista Malena. Pero a su vez se produce una cierta recreación paródica del glorioso pasado español por medio de alusiones a los antepasados de la protagonista y a través de la inclusión de la historia de la “sangre podrida,” que inmediatamente vuelve nuestra atención a la limpieza de sangre obsesiva para la nación católica española durante varios siglos.

A partir de los acercamientos de estas tres escritoras, la ficción historiográfica sirve de marco para preocupaciones subjetivas y hace posible que lo personal se convierta en histórico, cuestionándose los límites entre ficción e historia personal, lo político y lo personal. La nación se explora en estos tres textos como una interacción de ciertos acontecimientos históricos con una serie de configuraciones subjetivas en función de nociones tales como la raza, la religión, el sexo, la justicia, el orden social, la tradición y las relaciones

afectivas.¹ La genealogía es un concepto examinado en las tres narraciones, y si bien creo advertir en ellas un propósito de desdramatización de la importancia concedida al linaje y una parodia de los valores transmitidos a través de la descendencia o de la sangre, sí que existe en algunos momentos una reivindicación de la permanencia de una comunidad en distintas generaciones en un asentamiento geográfico. Se subraya de este modo la identificación de un grupo con un espacio y el desarrollo de las relaciones afectivas y culturales por encima de la mera reproducción o continuación del linaje familiar.

La recuperación y la revisión de tales elementos del pasado español son necesarias y urgentes para contrarrestar de algún modo el discurso elaborado en el pasado reciente durante la dictadura franquista, en especial a todo lo que atañe a la circunstancia de los judíos conversos y a la situación y al desarrollo de la mujer española. Esta “opaca herencia social, cultural y política” (Subirats 128) cristaliza y se enraiza durante el período franquista, y sus amplias secuelas dejan sus huellas en el presente de la realidad española. David Herzberger ha elaborado recientemente la noción del “usable past” para aludir a la estrategia adoptada por la historiografía franquista para justificar el cumplimiento del destino histórico de España y para otorgar legitimidad moral al discurso autoritario de su presente (16). En el período franquista, en efecto, se busca establecer una particular teoría de la historia ligada a una concepción del tiempo repetitivo, determinístico y radicalmente inmutable. El discurso de la continuidad basada en un claro modelo moral, religioso e ideológico se constituye como una entidad estática anclada en lo permanente y eterno. Randolph Pope ha señalado acertadamente la visión centrista del poder que caracteriza la historiografía franquista del

siguiente modo:

Se busca siempre un punto y no varios, pues el concepto de unidad es central, explotado por la escuela histórica filológica y castellanista que reduce la historia de Hispania a la de Castilla, con una auténtica industria editorial dedicada a los Reyes Católicos. (17)

La época franquista produjo un discurso continuista, ligado a los orígenes de España como nación. Herzberger sitúa el momento de esa construcción historiográfica franquista en 1492, con la figura de Isabel la Católica, la expulsión de los fieles y el final de la Reconquista. La historia se concibe entonces como una progresiva desviación de los valores esenciales del pueblo español, y como decadencia moral que debe ser cortada de raíz. La guerra civil se propone en 1939 como liberación de España pero a la vez como culminación de un proceso histórico, como una cruzada contra los elementos extraños que habían contaminado el país. La esencialización de una patria española limpia, pura, incorrupta, estrictamente heterosexual y monogámica, asentada en los valores bélicos del valor y de la hombría en términos exclusivamente masculinizantes, se propaga verticalmente a través de diversos períodos históricos y se impone tiránicamente a sujetos marginales o des-centrados.²

La revisión de la historia en lo referente a la presencia y posterior expulsión de judíos y árabes de la península merece un estudio detallado que en este espacio no puedo desarrollar. Mencionaré tan sólo las palabras del principal estudioso de esta cuestión en las letras hispanas, Américo Castro: la identidad de los/as españoles/as en el siglo XVI se formula en términos de superioridad por oposición a “lo otro”: “El cristiano ibérico llegó al año 1500 con firme conciencia de haber alcanzado la

plenitud de su existir, por el mero hecho de no ser moro ni judío y de haberles superado a ambos" (556). La persecución de los elementos raciales tuvo más que ver con la condena de la libertad intelectual, la independencia de pensamiento y la existencia de un espíritu crítico. La intolerancia y la persecución desarrolladas en los siglos XVI y XVII se "re-conquistaron" también durante el período franquista, y no se duda en caracterizar de "judío" a ciertas presencias intelectuales que muestren visos de lo peligroso, pecaminoso o extraño al régimen.³

Los rescates que anuncia mi título son múltiples en estas novelas. Paloma Díaz-Mas propone ya una visión reveladora de la historia al abrir su novela con una breve narración de Esteban Villegas, en la que una doncella lleva en la mano un cedazo, que es la humana memoria que "como criba que es, retiene lo grueso y deja escapar lo sutil" (12). Esta imagen es altamente reveladora de las sutilezas de la historia de la constitución de la nación española, que en muchos momentos se borraron o se despreciaron en favor de una visión en bloque adaptada a los propósitos políticos del momento. Linda Hutcheon ha insistido en la preferencia por el rescate de los elementos marginales en la ficción historiográfica, y en la ironía⁴ y la parodia como estrategias narrativas más efectivas para tal recuperación. Tales elementos están muy presentes en *El sueño de Venecia*. Díaz-Mas, en una entrevista, trasluce esta visión de la historia como texto construido, como otra forma de ficción. Al ser interrogada acerca de sus múltiples facetas como investigadora, profesora y escritora, señala que el hecho de especializarse en campos concretos como la literatura sefardí o la del Siglo de Oro ha contribuido a su producción literaria: "El retomar muchos textos de esa época me ha ido dejando un poso que, de hecho, no inter-

fiere sino todo lo contrario, yo creo que ayuda" (79). Va más allá incluso la autora, y llega a afirmar en la misma entrevista: "En realidad, todo es lo mismo. Al fin y al cabo, todo es literatura. En definitiva lo que hago es dedicarme a la literatura desde todos los puntos de vista" (79). Tales palabras resultan muy ciertas desde el punto de vista de una investigadora del campo de la literatura (es profesora de tal materia en la Universidad del País Vasco), que además escribe ficciones literarias. Sin embargo, dentro de ese "ser literatura," *El sueño de Venecia* ofrece un relato basado en hechos históricos tales como la persecución, tormento y expulsión de los judíos con una base real en el pasado de la nación española, y tal elección no resulta inocente, como veremos.

El sueño de Venecia subvierte el glorioso pasado español del llamado Siglo de Oro de las artes y las letras por medio de la figura de un esclavo negro llamado Zaide, quien aprende a pintar de uno de sus amos. A través de sucesivas equivocaciones históricas que en todos los casos se presentan como única versión auténtica de la realidad originada en el siglo XVII,⁵ el cuadro pintado por tal personaje será atribuido en épocas más recientes a "un autor de primera fila," a "el gran Velázquez, o en el peor de los casos uno de sus discípulos más diestros y aventajados" (78) y, finalmente a Bartolomé de Zabala (212). El cuadro que pinta Zaide sufre varios revestimientos con el paso del tiempo, revestimientos nunca inocentes, ya que a través de ellos presenta la autora una burla punzante de la preocupación histórica excesiva por los orígenes, a la par que reivindica los elementos más marginales del cuerpo político y social de la nación española.

Los personajes retratados en el cuadro son dos parias, el pícaro Pablillos, que no conoce padres, lugar de nacimiento ni más

ascendencia social que la que le confiere la calle: “Yo, señor, nací, como quien dice, en la calle, corredera que llaman de San Pablo” (12), y añade: “Por esto conocerá vuesa merced que no he conocido qué cosa era tener padre ni madre, que nací como del aire y del aire y en el aire he vivido mis días” (13). Su compañera retratada es su amante y posterior esposa, doña Gracia de Mendoza, y así la describe el mismo Pablo: “Tenía, en fin, porte de dama, cara de ángel, obras de santa y oficio de ramera” (39). Efectivamente, su oficio es el de la prostitución, y sin embargo es una mujer docta, conocedora del latín y lectora incansable. En su figura se rompen las tradicionales dicotomías—mujer santa/mujer puta—al unir ambos aspectos en la persona de doña Gracia de Mendoza, quien además es judía. Cuando es perseguida y procesada por la cuestión de la limpieza de sangre, la dama responde: “Todos somos hijos de Dios y hermanos de Jesucristo,” y subvierte la noción de la honra al explicar a su amante que: “en no tener viña que guardar está nuestra alegría y en no tener honra que defender se asienta nuestro deleite” (41).

No cabe duda de que el precedente histórico y literario más próximo a Gracia de Mendoza es Aldonza, la protagonista de *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, donde a través de la figura de una prostituta de ascendencia judaica se proyecta una burla sangrienta del linaje y una reivindicación irónica de la honra. También la Lozana muestra una preferencia erótica hacia su criado Rampín, y en cuanto a las acusaciones sobre su origen, ella contesta: “¿Sabes con qué me consuelo? Con lo que dijo Rampín, mi criado: que en dinero y en riquezas me pueden llevar, mas no en linaje ni en sangre.” (418). La respuesta de doña Gracia de Mendoza en *El sueño de Venecia* recupera la figura literaria de la Lozana y la inscribe en un discurso más

radical, que rechaza la riqueza y no se excusa por el origen judaico, lo que le estaba vetado a Delicado en su momento.

Lo más relevante es, en ambos casos, el tratamiento positivo que reciben ambas protagonistas, caracterizadas por los principios del deseo y el afecto que señalaba anteriormente, a los que se une la independencia económica y la agentividad sexual. Como señala Juan Goytisolo en relación a la Lozana:

Mientras la pícara Justina defiende su doncelez con ardid y estratagemas de una genuina alimaña, la hebreo-andaluza reivindica con orgullo su activa y siempre despierta sensualidad. Nada más lejos de ella que el prototipo de mujer objeto pasivo del placer viril, pusilánime y resignada a la agresión sexual del varón. En la gramática amorosa de la Lozana predomina siempre la voz activa. (60)

No es en modo alguno inocente esa preferencia de Díaz-Mas por una figura triplemente marginal por su sexo, su actividad y su linaje. En el mismo episodio de *El sueño de Venecia* se narran también los suplicios y condenas que tuvieron que padecer aquellos acusados de sodomía u homosexualidad, y así se recuperan elementos marginales por el origen racial, la preferencia sexual o la clase social. Pero lo que constituye el modo más efectivo de subversión de ciertos principios morales, y lo que hace diferente a esta novela de otras narraciones picarescas es la extensión temporal hasta el presente español ofrecido en la última parte del texto. De este modo se re-escribe y re-presenta el pasado a través de un diálogo y una confrontación con el presente, impidiendo que se convierta en historia acabada y conclusa.

Tras sucesivos episodios en los que el cuadro se mutila, se reviste, se altera, cambia

de localización y de amos, termina por convertirse en forro de un tablero de una mesa de caoba entre las voces de la radio que anuncian el Cola-Cao en una casa madrileña de los años setenta. Las figuras se han transformado en la Virgen María y el niño Jesús, aunque una "Memoria" de un experto, añadida como colofón a la novela se encarga de descartar esta imagen y de revelar los hechos reales: según el experto el cuadro es el retrato de dos hermanas, doña Rufina y doña Ana de Alfarache, damas de la nobleza, retratadas por Bartolomé Zabala, pintor sevillano discípulo de Velázquez. Este experto proporciona un detallado relato de los orígenes judíos de las retratadas:

Todos los rasgos apuntan claramente a una familia de criptojudíos, y así lo concluyen los inquisidores: observan el sábado, no comen carne de cerdo y no practican más que convencionalmente la religión católica. (217)

Más interesante es la detallada descripción que ofrece la página anterior, y que detalla los testimonios de vecinos y criados, y pone de relieve murmuraciones, declaraciones y acusaciones que revelan prácticas establecidas en el siglo XVI. El informe del experto es relevante, sobre todo, por la pretendida objetividad y distanciamiento extremo con la que se presentan estos datos, reproducción de ciertos métodos historiográficos que sólo se interesan por ese pasado judío cuando una nueva "investigación" es requerida. El experto se transforma en nuevo inquisidor que rastrea el linaje de las figuras del cuadro desde la perspectiva de un presente español alejado y frío ante los sufrimientos de judíos y conversos. Se produce una acumulación de expresiones con connotaciones de absoluta certeza y seguridad y de ausencia total de duda ante los resultados de la investigación en esa "Memoria" final (207-11): "sin duda," "con

total certeza," "acertadamente," "a las claras," "claramente," "cabal y verazmente," etc. Al contraponer tales expresiones en este punto de la lectura con la transmisión de una historia complicada, mutilada, fragmentada e imposible de dilucidar con seguridad se produce una intensa parodia de los métodos de investigación que aspiran a la posibilidad de producir una única verdad insoslayable. Se percibe además la desaparición de esos principios de deseo y afecto que caracterizaron a ese mundo marginal anterior al distanciamiento de un presente que interpreta errónea y despasionadamente lo que sucedió.

La novela de Carme Riera expone en toda su crudeza el dolor que sufre una comunidad judía asentada en Mallorca durante las últimas décadas del siglo XVII. No cabe duda de que Riera llevó a cabo una investigación histórica exhaustiva antes de escribir su novela; ella misma lo aclara en la nota final: "Per esbrinar tot això, he investigat en diversos arxius, he remenat un munt de paperassa i llegit bibliografia *ad hoc*. També he consultat amb alguns especialistes" (431) ["Para llegar a esclarecer todo eso, he investigado en diversos archivos, he leído la bibliografía *ad-hoc* y he consultado con algunos especialistas" (388)]. Si comparamos los hechos relatados en *Dins el darrer blau* con, por ejemplo, la información facilitada por Gabriel Cortès Cortès en *Historia de los judíos mallorquines y de sus descendientes cristianos*, vemos que los límites entre la realidad histórica y la ficción se difuminan extraordinariamente, tal es la similitud entre lo narrado por la novelista y por el historiador. Y sin embargo, insiste Riera en la diferencia existente entre una y otra disciplina para demarcar una diferencia importante en torno al concepto de la "verdad" de los hechos reales, de los que surgen de su investigación en libros, documentos y ficheros, en contraposición con la recreación libre

de la ficción que permite la licencia de añadir, quitar y modificar tales hechos: “He canviat noms, cognoms i malnoms a posta per remarcar que el meu llibre no és d’història, sinó de ficció” (430-31). [“He cambiado nombres, apellidos y apodos aposta, para señalar así que mi libro no es historia sino ficción” (387)].

Si bien la novela de Riera es la más “histórica,” es también la que más se distancia de los modelos narrativos propios del género histórico basados en la presunta objetividad y falta de apasionamiento, ya que lo que ofrece es un relato personal, subjetivo, familiar y corporal de las desventuras de la comunidad judía instalada en Mallorca durante aquellos años. Riera juega con datos históricos reales e incluso mantiene, a pesar de modificarlos, los nombres y apellidos de los involucrados en el intento de fuga,⁶ para insistir de este modo en el referente histórico de las atrocidades narradas. La autora consigue despertar nuestras conciencias a las injusticias y atropellos cometidos por la Inquisición utilizando diversas estrategias. En primer lugar, a través de la insistencia en la motivación de beneficio económico o de prestigio social que supone para los ejecutores el apresamiento de los judíos, y cuyo celo sólo en apariencia se justifica por motivos religiosos. El padre Ferrando y el padre Amengual se disputan con saña el cargo de rector: sus desvelos en perseguir a los judíos, en conseguir confesiones al precio que sea y en acelerar los Autos de Fe, se explican en torno a esa desmedida vanidad eclesiástica. Asimismo, el Virrey y sus familiares oscilan en sus intenciones de interceder o condenar a las familias judías en función de sus intereses económicos. Otro símbolo que reaparece en la novela es el de los diversos dulces, los “quartos embatumats” que preparan las clarisas, y otras delicias que los representantes del clero y del gobierno se disputan en sus reuniones

con gula manifiesta, y que no es sino un indicio de la misma rapacería con la que buscan apropiarse de otros honores y puestos de renombre.

En segundo lugar, la autora se niega a reproducir cualquier discurso de pertenencia y/o exclusión en función de raza o religión, antes bien insiste en el derecho histórico de los que huyen, porque no tienen más remedio, a permanecer allá:

La ciutat hostil que els rebutja i els foragita però que tanmeix és la seva. La dels seus pares i els pares del seus pares i els besavis i els rebesavis i, encara més enfora, més enllà: la ciutat on arribaren, quan comença la diàspora, els primers antiquíssims avantpassats. (181)

[La ciudad hostil que les rechaza y les ahuyenta, pero que es la suya. La de sus padres y los padres de sus padres, y de los abuelos y tatarabuelos, y aún más allá, más lejos: la ciudad adonde llegaron, cuando empezó la diáspora, sus antiquísimos antepasados. (162)]

La antigua genealogía instala a familias como la de Gabriel Valls, Miquel Bonnin o Xim Valleriola como elementos pacíficos y productivos en una economía en la que sus profesiones (mercader, colchonero, sastre) benefician el desarrollo económico de la comunidad. Gabriel Valls organiza la huida y encuentra la resistencia de su pueblo, que lamenta dejar atrás su pasado en tierras mallorquinas. Así explica a su mujer la necesidad de escapar: “Ells ens empenyen. No la deixam per gust, Maria meva. Mos empenyen es processos” (184). [“Nos echa la Inquisición. No abandonamos Mallorca por gusto, María, nos empujan los procesos” (165)].

A través de estos procedimientos se pone de manifiesto un discurso político y religioso inquebrantable que se erige en norma por sí mismo, a través de una serie de repeticiones dogmáticas que aspiran precisamente a consagrarse como norma a partir de la cual justificar el disciplinamiento de los que de ella se desvían mediante el castigo, la encarcelación, la tortura y hasta la muerte. En la escena del interrogatorio a Valls mencionada se suceden los discursos del Inquisidor que buscan fijar una norma inamovible y que asocian el desacato a tal regla con el castigo inmediato, como ocurre en este caso:

No ens agrada la teva supèrbia, Valls. Només et conduirà a la foguera i al foc etern després. No hi ha altre Déu Pare, tres Persones distintes. No hi ha salvació fora de la Santa Mare Església Catòlica, Apostòlica i Romana—diu l'Inquisidor amb fermesa. (383)

[—No nos gusta tu soberbia, Valls. Sólo te conducirá a la hoguera primero y al fuego eterno después. No existe más Dios que Dios padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero. Fuera de la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana no hay salvación—concluye el Inquisidor con firmeza. (344)]

El último comentario con respecto a *Dins el darrer blau* no pretende en modo alguno agotar el estudio de la complejidad de esta obra, sino simplemente hacer referencia a la subjetividad femenina y al modo en como ésta aparece estrechamente relacionada nuevamente con la figura de la prostituta, en este caso Beatriu Mas, llamada la Coixa. Esta mujer es apresada y encarcelada por su colaboración con Rafael Onofre Valls, quien al huir se refugia en el burdel y en sus brazos. Cuando

contempla a este muchacho por primera vez destaca su aspecto angelical, lo compara con un Santo Cristo, y en el siguiente discurso la Coixa rompe con las distinciones basadas en la raza o en la religión, y establece, por el contrario, diferencias fisiológicas y afectivas que revalorizan el cuerpo del joven y subvierten el código de la Inquisición:

Es sa primera vegada, que jo sàpiga que he boixat amb un jueu.... Es clar que sense circumcidat tots ets homos sou iguals. Bé, tots no, que en qüestió de pardals també n'hi ha de diferències, i moltes.... T'ho dic jo, que ho sé millor que ningú. I m'ha agradat, què vols que et digui? (234)

[Es la primera vez, que yo sepa, que he jodido con un judío.... Claro que, sin circuncidar, todos los hombres son iguales. Bueno, todos no, que en cuanto a pájaros también hay diferencias, y muchas.... Te lo digo yo, que lo sé, ¡y mejor que nadie! Y me ha gustado, ¿qué quieres que te diga? (209)]

La Coixa es una nueva Lozana, que sale en medio de su detención “amb el cap ben alt, com si fos una princesa, enmig d'aquella tropa” (298) [“con la cabeza bien alta, como si fuese una princesa en medio de aquella tropa” (266)]. En la cárcel, gracias a sus recursos y haciendo gala de una solidaridad femenina admirable, logra propiciar el encuentro sexual del joven Rafael con su prometida María, y tanto en su comportamiento como en las actuaciones juiciosas de las mujeres de ascendencia judía encarceladas, se subvierte el fuerte sexismo inquisitorial, que desprecia las opiniones de las mujeres “ja que els seus raonaments eren mancats d'una mínima intelligència” (308) [“ya que estaban faltas de una mínima capacidad de razonamiento por el mero hecho de ser hem-

bras" (276)]. Carme Riera impregna su narración del lirismo que ya nos resulta familiar en obras anteriores, y en algunos momentos de *En el último azul* utiliza recursos propios de la sentimentalidad y el melodrama, tanto como en otros aprovecha la distancia irónica y los juegos sarcásticos, para acercar a la lectora a ese mundo personal y familiar, marcado por el afecto y el deseo, y en su caso, también por la tortura, la tragedia y la muerte.

Los rescates en *Malena es un nombre de tango* aluden al pasado familiar y se anticipan ya en la dedicatoria y en los epígrafes que abren el texto. La dedicatoria: "A mi padre, a la memoria de mi madre, y a la leyenda de mi bisabuelo Moisés Grandes," expone una concepción genealógica de la historia familiar progresivamente marcada por la ausencia: a la figura "real" del padre se contraponen la "memoria" de la madre y la "leyenda" del abuelo. Similarmente en nuestras lecturas de la historia vamos construyendo memorias y leyendas de aquello que un día conocimos o escuchamos de otros labios. El epígrafe de Eduardo Mendicutti: "La memoria no es más que otra manera de inventar" propone una versión historiográfica muy cercana a la explicación de Linda Hutcheon que propone una transmisión de la historia como construcción humana, siempre condicionada por la textualidad.⁷ El pasado de la historia familiar de Malena, protagonista de la novela, se remonta al período correspondiente a la conquista de América por los españoles. En la casa del abuelo de la protagonista hay una serie de cuadros colgados en las paredes que representan a sus antepasados:

mis tatatatatarabuelos, valientes hasta el suicidio, temibles hasta el horror, vencedores de batallas perdidas... defendiendo el oro de su Majestad de los cobardes ataques de los piratas ingleses... toda una línea continua de

carne y de sangre que iba a desembocar, lo que son las cosas, en los exactos límites de María Magdalena Montero Fernández de Alcántara o, más precisamente, yo. (38)

Esos cuadros, que en un principio transmiten los principios genealógicos del origen y la reproducción honrosa y honorífica, participan de la noción del simulacro como mera representación y/o nostalgia de lo "real," ya que el abuelo revela con posterioridad a Malena que los antepasados no fueron conquistadores ni aventureros, sino simples comerciantes que aprovecharon la situación colonial para hacer dinero en el nuevo continente. Pero la subversión de ese pasado pronto se lleva a cabo por boca de la niña, quien se divierte poniendo motes a sus ilustres antepasados tales como Francisco el Chulo, Fernando III el tacaño, Rodrigo el Carnicero o Luis el Triste. Al final de la novela y a través de sucesivas revelaciones de criadas, familiares y amigos, Malena descubre que la maldición del todopoderoso Rodrigo se originó cuando la esposa de éste, Ramona ("una mestiza, hija legítima de un hidalgo vizcaíno y de una india de familia noble" 477), lo descubrió en pleno acto sexual con uno de sus jornaleros y lo condenó a una cadena ininterrumpida de sangre podrida:

Fue entonces cuando le maldijo, a él y a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, y profetizó que la sangre se le pudriría en las venas, y que así ocurriría con todos los de su casta. (477)

La historia, por una parte, transforma el pretendido heroísmo del antepasado familiar en una simple historia de expolio y de rapiña, y por otra subvierte la maldición de la sangre podrida al provenir ésta del elemento mestizo y femenino y dirigirse a la casta de los conquistadores. Pero la maldición se asocia

con la noción de pecado: Malena padece la maldición de la “mala vena,” de la sangre del antepasado Rodrigo que se transmite selectivamente a ciertos miembros de la familia, los que muestran mayores inclinaciones hacia el pecado y el mal. El alejamiento más abierto de ese pasado se produce cuando Malena aprende a aceptar su cuerpo y los deseos de su cuerpo, reivindica el exceso que ha marcado su vida como elemento positivo y antepone el placer a los valores tradicionales del pasado franquista que han tratado de inculcarle a lo largo de su vida. Cuando la protagonista se aleja de las convenciones burguesas que en el fondo nunca le han aportado la menor satisfacción, toma como amante a Hristo, emigrante búlgaro y butanero. Es, una vez más, la sexualidad la que borra las fronteras entre las razas y las clases sociales, y las palabras de Malena se asemejan en cierto modo a las ya citadas de la Coixa, cuando adivina el acercamiento del hombre y la intención de entablar una relación con ella:

Eso sí—dije en un susurro, sin intentar siquiera contener la risa—, eso es igual en todas partes, aquí, en Bulgaria, y en Nueva Guinea Papúa, desde luego, macho, es que hay que joderse. (586)

Tras presentar al personaje confirma la narradora la bondad de los continuados encuentros con su amante: “Se llamaba Hristo y fue la primera cosa intrínsecamente buena que me pasaba en muchísimo tiempo” (587). La narración, en distintos niveles, se pone del lado de la contaminación y del encuentro de razas, de culturas, y reivindica el placer del cuerpo por encima de las estrechas miras que todavía prevalecen en la sociedad madrileña contemporánea.

En las escenas finales de la novela Malena revierte y transforma la maldición, la dirige a su hermana melliza Reina, repre-

sentante máxima de esos valores, y condena a ella y a sus futuras generaciones a jamás conocer el placer del pecado, de lo imperfecto y oscuro:

Maldita seas, Reina—dije con acento sereno, pronunciando con cuidado cada sílaba, la voz y la cabeza igual de altas—, y malditas sean tus hijas y las hijas de tus hijas, y que por vuestras venas corra siempre un líquido perfecto, transparente, claro y limpio como el agua, y que jamás en toda vuestra vida, ninguna de vosotras llegue a saber nunca lo que significa tener una sola gota de sangre podrida. (541)

El final de la novela rompe con las dicotomías propias de la modernidad. Reina, la hermana gemela que trata de ejemplificar la actitud moralizante de quien se sabe “mejor” en todos los sentidos, continuamente predica las bondades del desarrollo femenino tradicional y acusa a Malena de no conformarse a tal modelo. Sin embargo, ella misma mantiene una relación lesbiana con una mujer casada y queda embarazada del marido de esta mujer, y terminará casándose con el propio marido de Malena, todo ello tratando de conservar aires de dignidad y superioridad. Como señala Fredric Jameson “el lujo de una crítica ideológica desfasada, la indignada denuncia moral de los otros se vuelve inaccesible en la postmodernidad” (85); en efecto, la novela subvierte previas narrativas de desarrollo femenino enraizadas en la ideología franquista por medio de un doble cuestionamiento de lo histórico-político y de lo subjetivo y familiar.

El sueño de Venecia termina con las palabras del experto en pintura, deseoso de reunir más información, y con los medios científicos a su disposición “reconstruir cabal y veramente la historia anterior de la muchacha y su familia” (221). La historia no

concluye aquí, el pasado establece un diálogo con el presente y el futuro; si bien no se proponen soluciones definitivas ni modos históricos nuevos que anulen los anteriores, se recupera cierta memoria histórica mutilada. Carme Riera pone fin a su libro haciéndonos más responsables con nuestro presente al recordarnos que

per ventura, pitjor que els fets de 1691 fore les seves tràgiques conseqüències que marginaren i humiliaren durant segles els descendents dels màrtirs cremats en els Autos de Fe. (432)

[quizá aún peores que los hechos de 1691 fueron sus trágicas consecuencias, que marginaron y humillaron durante siglos hasta hoy mismo a los descendientes de aquellos mártires judíos quemados en autos de fe. (388)]

Reconoce que una de las intenciones de la novela es, como indicaba al comienzo, pedir perdón. Para Malena se abre un futuro basado en la nueva aceptación de su cuerpo y del placer sexual, al aceptar la posibilidad de una relación con el psicoanalista que elogia sus piernas y al que vuelve con las palabras que cierran la narración: “¡Qué coño!,” reflejando a un tiempo el exceso verbal y sexual de su nueva actitud.

Como señala Teresa de Lauretis, el propio trabajo de la narrativización surge del emplazamiento del sujeto en ciertos posicionamientos de significación y de deseo,⁸ y las tres autoras insisten en una presentación política y sexual fuertemente enraizada en una subjetividad personal y familiar que privilegia el deseo y el afecto como principios contrapuestos a los de la intolerancia racial y la discriminación sexual. El afecto se manifiesta a través de una narración de lo personal y lo familiar que evita versiones generalizadas y

presuntamente objetivas, y se instala en el cuerpo; el cuerpo como lugar para el deseo y el placer, pero también el cuerpo abyecto, fragmentado, torturado y mutilado.

En ningún caso se plantea una supe- ración de ese pasado histórico español, pero a través de la subversión de antiguas formas autoritarias y de la recuperación de elementos marginales, se propone una nueva visión de la nación española que ya no puede existir sin estas presencias. Como afirma Homi Bhabha, en el nuevo concepto de nación, lo marginal o minoritario no es ya el espacio de una auto- marginación celebratoria o utópica, sino una intervención sustancial en modelos anteriores caracterizados por la intolerancia (4). En la circunstancia del presente de la nación española, la lectura de estas novelas nos des- centraliza de ese pasado histórico glorioso y nos lleva a plantearnos cuestiones referentes a momentos históricos en los que ciertas con- figuraciones de diferencia racial, sexual, cul- tural o religiosa fueron incorporándose o ex- cluyéndose a las formas de autoridad política. Las respuestas están aún en el proceso de devenir; el presente de la nación española se inscribe textualmente en estas y otras na- raciones historiográficas; a través de sus fic- ciones las autoras reclaman una patria más femenina, más diversa y mezclada, más cer- cana a configuraciones subjetivas de afecto y de deseo, y más participativa.

Notas

¹ Homi Bhabha describe acertadamente, en su noción de “nationness” el complejo entramado político y social que conforma nuestras narrativas y nuestros discursos en torno a este tema:

... the *heimlich* pleasures of the hearth, the *unheimlich* terror of the space or race of the other; the comfort of so- cial belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of

social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of institutions; the quality of justice, the common sense of injustice; the *langue* of the law and the *parole* of the people (2).

² Por estas razones aparecen en los comienzos del régimen biografías sobre la figura de Franco como la publicada en 1939 por Fernando Herce Vales y Manuel Sanz Nogués, titulada *Franco el Reconquistador* (Herzberger 35), junto con numerosas alusiones a la nueva tarea de reconstrucción de la patria. En una de las más curiosas formulaciones de tal propósito, Pilar Franco afirmaba: "Ortega y Gasset diagnosticó a España como invertebrada; mi hermano trató de arreglarla con un corsé ortopédico" (Labanyi 1989, 36). En las propias palabras de la hermana del Jefe del estado se trasluce el carácter rígido e impositivo de un sistema que, a base de constreñir el cuerpo social de la nación, alterará su composición y su estructura.

³ Así, por ejemplo, al calificar a la Institución Libre de Enseñanza como "antirreligiosa y anti-española," Enrique Herrera Oria en 1941 categóricamente afirma que "el fondo judío de toda la pedagogía institucionista es una cosa demostrada" (337). Miguel Angel de Bunes explica esta mitificación del imperio con exclusión de cualquier otro elemento racial (en este caso los moriscos) durante el período franquista:

Por otro lado, durante los años que siguieron a la guerra civil de 1936 se mitifica el imperio español de los Austrias, pero analizado como un período áureo, que no se podía ensombrecer con la permanencia de un grupo que es disidente política y religiosamente. Si algún estudio existe, su único fin es recordarnos la condición de vencido del musulmán español. (103)

⁴ La ironía y la parodia son acercamientos utilizados por las tres escritoras como armas efectivas de revisión histórica. Eduardo Subirats, desde una perspectiva crítica privilegia la ironía como ejercicio de resistencia y como posibilidad de creación de un nuevo espacio intelectual. Reproduzco la siguiente cita en su totalidad ya que sugiere lúci-

damente un propósito similar al tratamiento de la ironía que se observa en los textos analizados:

La ironía es el ejercicio intelectual y autónomo de una crítica en la edad en que ésta ha perdido los fundamentos de una sólida patria metadiscursiva; lo que le impide afirmar grandes palabras y totalidades omniabarcadoras, le cierra el camino a un señorío moral más o menos trascendente y más o menos autoritario, pero no le impide criticar lo real, señalar una estrategia de resistencia contra las nuevas formas de poder y de violencia inscritas en la brutalidad del capitalismo hipertecnológico contemporáneo, así como formular un proyecto social y un sentido cultural, aún bajo todas las limitaciones y las virtualidades consabidas y predecibles, sin dejar de lado la creación de un virtual espacio de sobrevivencia intelectual para refugiarse y tomar aliento en los tiempos de múltiples recesiones en que vivimos.

⁵ Creo que ni siquiera es conveniente conceder veracidad total a la primera de las narraciones del texto, la titulada "Carta mensajera." Al utilizar a Pabillos como narrador y el modelo epistolar como vehículo, Díaz-Mas se hace eco de la tradición de la literatura picaresca, marcada por la ironía, el sarcasmo y, en numerosas ocasiones el disimulo y hasta el engaño. Por lo tanto, no me parece del todo lícito asumir que esta primera narración contiene la "verdad" de la historia en contraposición a los sucesivos relatos; ello no impide, no obstante, que las caracterizaciones que se hacen de ciertos personajes marginales adquieran tintes de reivindicación histórica.

⁶ Así describe Cortés las consecuencias de ese intento:

El intento de huida fue verdaderamente fatal para los proscritos. El Tribunal obrando bajo la presunción procesal de que la huida equivalía a la confesión de la herejía, no perdonó medio alguno para obtener la confirmación oral de aquella y apeló a los interrogatorios más pertinaces e incluso al tormento—en el cual perecieron algunos, o por lo menos de consecuencias del mismo—para lograr una confesión clara y explícita. (248-49)

Véanse también las páginas 257-62 para las listas de los condenados, relajados, reos, etc.

⁷ "History is not made obsolete; it is, however, being rethought as a human construct" y acerca del pasado, añade: "Its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts" (16).

⁸ Lauretis explica:

En mi opinión, el problema es que muchas de las actuales formulaciones del proceso narrativo no alcanzan a ver que la subjetividad está envuelta en la rueda de la narración y se constituye, en realidad, en la relación existente entre la narración, el significado y el deseo; de forma que el funcionamiento mismo de la narratividad es el compromiso del sujeto con ciertas posturas del significado y del deseo. (169)

Obras Citadas:

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- Cortès Cortès, Gabriel. *Historia de los judíos mallorquines y de sus descendientes cristianos*. Palma de Mallorca: Miquel Font, 1985.
- de Bunes, Miguel Angel. *Los moriscos en el pensamiento histórico*. Madrid: Cátedra, 1983.
- de Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992 (1984).
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Delicado, Francisco. *La Lozana andaluza*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Díaz-Mas, Paloma. *El sueño de Venecia*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Diéguez, María Luz. "Entrevista con Paloma Díaz-Mas." *Revista de Estudios Hispánicos* XXII, 1, Enero 1988 (77-91).
- Elíade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Gómez Ojea, Carmen. *Los perros de Hécate*. Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Grandes, Almudena. *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Goytisolo, Juan. *Disidencias*. Madrid: Taurus, 1992.
- Herrera Oria, Enrique. *Historia de la educación española desde el Renacimiento*. Madrid: Veritas, 1941.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham and London: Duke UP, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *Postmodernism. A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993: 62-93.
- Labanyi, Jo. "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995: 396-406.
- . *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- López, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra española*. Madrid: Pliegos, 1995.
- Márquez Villanueva, Francisco. *El problema morisco (Desde otras laderas)*. Madrid: Libertarias, 1991.
- Pope, Randolph. "Historia y novela en la posguerra española." *Siglo XX/20th Century* 5.1-2 (1987-88): 16-24.
- Riera, Carme. *Dins el darrer blau*. Barcelona: Destino, 1994.
- . *En el último azul*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Said, Edward. *After the Last Sky*. London: Faber, 1986.
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI, 1976.

Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Ensayo, 1993.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.