



CONSENTIR, TROUBLER OU DÉCONSTRUIRE

# LE GENRE

VERS DE NOUVELLES VOIES D'ÉMANCIPATION(S) INTIME(S)  
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN ?

ÉDITION DE BÉNÉDICTE BRÉMARD

HISPANÍSTICA XX

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS



CONSENTIR, TROUBLER  
OU DÉCONSTRUIRE LE GENRE :  
VERS DE NOUVELLES VOIES  
D'ÉMANCIPATION(S) INTIME(S)  
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN ?





CONSENTIR, TROUBLER  
OU DÉCONSTRUIRE LE GENRE :  
VERS DE NOUVELLES VOIES  
D'ÉMANCIPATION(S) INTIME(S)  
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN ?

Bénédicte Brémard (ed.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

*Consentir, troubler ou déconstruire le genre : vers de nouvelles voies  
d'émancipation(s) intime(s) dans le monde hispanique contemporain ?*

Hispanística xx, num. XLII

Première édition : janvier 2025

Ouvrage publié avec le soutien du Centre Interlangues TIL  
de l'Université de Bourgogne.



Image de couverture :

© Néstor Martín-Fernández de la Torre,

*Epitalmio o Las bodas del príncipe Néstor* (1909),

Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria (España)

© Les auteurs, 2025

© Éditions Orbis Tertius, 2025

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,  
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,  
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-423-8

ISSN : 0765 - 5681

[info@editionorbistertius.com](mailto:info@editionorbistertius.com)

[www.editionorbistertius.com](http://www.editionorbistertius.com)

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe  
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

## HISPANÍSTICA XX

La collection *Hispanística XX* propose, avec un rythme annuel, des travaux académiques de chercheurs portant sur le monde hispanique contemporain (xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles). Chaque numéro thématique réunit et croise des études, en variant les perspectives, qui proposent un éclairage sur toutes les grandes problématiques qui traversent les aires hispanophones. Ainsi accueille-t-elle des travaux signés par des historiens, des spécialistes de littérature, cinéma, arts de la scène, arts visuels mais aussi de formes artistiques hybrides ou intermédiales... Elle est le résultat des travaux de l'association *Hispanística XX*, réseau d'hispanistes créé à Dijon en 1983, sous l'impulsion de la Professeure Éliane Lavaud.



## HISPANÍSTICA XX

### DIRECTION

Bénédicte BRÉMARD (Université de Bourgogne)

### CONSEIL SCIENTIFIQUE

Marta ÁLVAREZ (Université de Franche-Comté)

Nicolas BALUTET (Université Polytechnique Hauts-de-France)

Diane BRACCO (Université de Limoges)

Bénédicte BRÉMARD (Université de Bourgogne)

David CRÉMAUX-BOUCHE (Université Grenoble Alpes)

Amélie FLORENCHIE (Université Bordeaux Montaigne)

Hélène FRETTEL (Université de Bourgogne)

Laurence GARINO-ABEL (Université Grenoble Alpes)

Émilie GUYARD (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise HEITZ (Université de Reims Champagne-Ardenne)

Cécile IGLESIAS (Université de Bourgogne)

Marion LE CORRE-CARRASCO (Université Grenoble Alpes)

Emmanuel LE VAGUERESSE (Université de Reims Champagne-Ardenne)

Laureano MONTERO (Université de Bourgogne)

Catherine ORSINI-SAILLET (Université Grenoble Alpes)

Alexandra PALAU (Université de Bourgogne)

Pascale PEYRAGA (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Myriam ROCHE (Université Savoie Mont-Blanc)

Judite RODRIGUES (Université de Bourgogne)

Allison TAILLOT (Université Paris Nanterre)

## MEMBRES HISTORIQUES

- Jean-Paul AUBERT (Université de Nice Sophia Antipolis)  
Manuel AZNAR SOLER (Université Autonome de Barcelone)  
Carmen BECERRA (Université de Vigo)  
Túa Blesa (Université de Saragosse)  
Jean-Pierre CASTELLANI (Université de Tours)  
Maria Teresa CATTANEO (Université de Milan)  
Dru DOUGHERTY (Université de Berkeley, Californie)  
Wilfried FLOECK (Université de Giessen)  
Antonio GIL GONZÁLEZ (Université de Saint-Jacques de Compostelle)  
Marie-Madeleine GLADIEU (Université de Reims Champagne-Ardenne)  
José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Université de Saint Jacques de Compostelle)  
Françoise HEITZ (Université de Reims Champagne-Ardenne)  
Luis HUESO (Université de Saint-Jacques de Compostelle)  
Luis IGLESIAS FEIJOO (Université de Saint-Jacques de Compostelle)  
Aline JANQUART-THIBAUT (Université de Bourgogne)  
Anne-Marie JOLIVET (École Polytechnique, Paris)  
Emmanuel LARRAZ (Université de Bourgogne)  
Éliane LAVAUD-FAGE (Université de Bourgogne)  
Jean-Marie LAVAUD (Université de Bourgogne)  
Xosé NOGUEIRA (Université de Saint-Jacques de Compostelle)  
Dorita NOUHAUD (Université de Bourgogne)  
Stephen G. H. ROBERTS (Université de Nottingham)  
Serge SALAÜN (Université Sorbonne Nouvelle)  
Jean-Claude SEGUIN (Université Lyon 2)  
Jean TENA (Université Paul Valéry Montpellier)  
Eliseo TRENCH (Université de Reims Champagne-Ardenne)  
Georges TYRAS (Université Grenoble Alpes)  
Alet VALERO (Université de Toulouse Jean Jaurès)  
Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)  
Darío VILLANUEVA (Université de Saint-Jacques de Compostelle)  
Jean-Claude VILLEGAS (Université de Bourgogne)  
Marie-Claire ZIMMERMANN (Sorbonne-Université)

# HISPANÍSTICA XX

REVUE SPÉCIALISÉE DANS L'ÉTUDE  
DES CULTURES HISPANIQUES DES XX-XXI<sup>E</sup> SIÈCLES

LANGUES ADMISES :  
français et espagnol

ADMINISTRATION  
Pour toute correspondance, s'adresser à :

HISPANÍSTICA XX  
UFR de Langues et Communication  
4 boulevard Gabriel  
21000 Dijon

Tél : 03.80.39.56.92

Fax : 03.80.39.55.54

[myriam.segura@u-bourgogne.fr](mailto:myriam.segura@u-bourgogne.fr)

<http://til.u-bourgogne.fr/>

# TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	
<i>Bénédicte BRÉMARD</i>	13
DECONSTRUCTION, LEY FÁLICA Y ANTROPOLOGÍA DE LA GRACIA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS	
<i>Brice CHAMOULEAU</i>	25
<h2>MASCULINS PLURIELS</h2>	
MASCULINITÉS ET POLITIQUE DANS LE CINÉMA CUBAIN, DE LA RÉVOLUTION À NOS JOURS	
<i>Emmanuel LARRAZ</i>	51
YO QUIERO SER UN CHICO ALMODÓVAR. ANÁLISIS DE LOS ROLES MASCULINOS EN LA FILMOGRAFÍA DE PEDRO ALMODÓVAR	
<i>Belén HERNÁNDEZ MARZAL, Jordi MACARRO FERNÁNDEZ</i>	73
ÈL SEÑOR LLEGA. MASCULINIDADES HETERONORMATIVAS <sup>2</sup> EN LA NARRATIVA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER	
<i>Carmen BECERRA, Antonio J. GIL GONZÁLEZ</i>	93
<h2>GENRE ET POLITIQUE</h2>	
CAMBIO DE SEXO (1977) DE VICENTE ARANDA : TRANSITION DU GENRE ET TRANSITION DÉMOCRATIQUE	
<i>Emmanuel LE VAGUERESSE</i>	119
L'AFFAIRE DE « LA MANADA » EN ESPAGNE : IMPACT SOCIÉTAL, CONSÉQUENCES JURIDIQUES ET CRISE POLITIQUE (2016-2023)	
<i>Alice TUSA</i>	139

## GENRE ET POUVOIR

EMANCIPACIÓN ASESINA. MUJERES HOMICIDAS, VIOLENCIA DE PAREJA Y VENGANZA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL NUEVO MILENIO <i>Shelley GODSLAND</i>	165
--	-----

S'APPROPRIER LE CORPS, ÉTABLIR LA DOMINATION : LE CORPS FÉMININ COMME ENJEU DE POUVOIR DANS <i>CICATRIZ</i> ET <i>UN AMOR</i> DE SARA MESA. <i>Emma CHENNA</i>	187
--	-----

## DÉCONSTRUIRE LES ESPACES DE DOMINATION

DOCUMENTAR A LAS MUJERES A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE DOCUMENTAL: EL EJEMPLO DE FRANCA DONDA EN VENEZUELA <i>Lorena CERVERA FERRER, Sonia KERA</i>	217
---	-----

ENTRE LA MATER DOLOROSA Y LA MADRE CORAJE: LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MATERNIDAD TRADICIONAL Y DEL MITO DEL Matriarcado EN EL "OTRO CINE ESPAÑOL" (Y UN APÉNDICE SERIAL) <i>Xosé NOGUEIRA</i>	241
---	-----

THÉORISER À LA FRONTIÈRE, DIT-ELLE : UNE INTRODUCTION À LA THÉORIE QUEER DE GLORIA ANZALDÚA <i>Camille BACK</i>	271
---	-----

## CONQUÉRIR DE NOUVEAUX ESPACES

LES FEMMES FACE À LA VIOLENCE DES HOMMES DANS LES ROMANS D'ÉDURNE PORTELA : UNE RÉAPPROPRIATION DES ESPACES IMPOSSIBLES ? <i>Marie DELANNOY</i>	297
---	-----

FLAMENCOS ACTUELS. (DÉ)CONSTRUIRE LES CODES, DÉVIER DE LA NORME <i>Julie OLIVIER</i>	319
--	-----

RÉSUMÉS	341
---------	-----

## AVANT-PROPOS



La vague «MeToo» a été le déclencheur de divers mouvements de revendications de genre dans le monde occidental. Dans le monde hispanique contemporain, certains de ces mouvements ont trouvé leurs racines dans une mémoire collective longtemps escamotée<sup>1</sup>. Les sociétés actuelles des pays hispanophones, construites sur les restes de régimes autoritaires, peuvent-elles ouvrir des horizons d'émancipation grâce à des processus de déconstruction « importés » car nés dans un contexte républicain et laïc ? Ce sont les questions que pose le texte de Brice Chamouveau qui ouvre ce volume, et qui relève d'entrée de jeu un paradoxe : la déconstruction du genre, ce trouble théorisé par Judith Butler, s'appuie sur les mots, tout comme, dans la religion catholique, la Loi s'appuie sur le Verbe. Comment fonder une émancipation collective et individuelle sur un tel legs ? Si le genre est en quête d'une reconnaissance qui passe par la langue, encore faut-il déterminer, ou choisir, quelles sont les instances à même de légitimer une telle reconnaissance.

Qu'est-ce que le genre dans le monde hispanique contemporain ? Quels rapports entretient-il avec la Loi ? Et avec le pouvoir ? En Espagne, il dépend du « Ministerio de Igualdad ». Au Chili, du « Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género ». En Colombie, du « Ministerio de Igualdad y Equidad ». L'Équateur est doté d'un « Consejo Nacional para la Igualdad de género » et depuis 2022 d'un

---

1 Cristina Fallarás, *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia*, Barcelona: Anagrama, 2019.

« Ministerio de la Mujer y Derechos Humanos », récemment menacé de disparition ou de changement de nom pour devenir « Ministerio de Política Criminal y Derechos Humanos ». En Argentine, il y eut un fugace « Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad » (2019-2023), supprimé par Javier Milei. Des institutions et des mots, là encore, qui en disent long.

Alors que la « Loi trans » a récemment fait débat en Espagne pour le cas des mineurs, au sein même de la gauche qui est à son origine, la réflexion sur le genre ne saurait se limiter aux mouvements féministes. Elle englobe ces initiales qui renvoient à des réalités, elles-mêmes utilisées de façon plus ou moins inclusive : LGBT, LGBTI, LGBTQIA+... Le concept de « genre » ne peut d'autre part exclure la question de la masculinité. Depuis les années 1990, les concepts de metrosexuels puis übersexuels et spornosexuels ont fait florès dans la recherche et les médias pour décrire les vagues successives de nouveaux modèles, de nouvelles images de l'Intime masculin promus à travers artistes, acteurs, sportifs.

Le début des années 2000 a vu se multiplier les publications, notamment autour du domaine de l'image : l'ouvrage de Chris Perriam, *Stars and masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*<sup>2</sup>, dresse un portrait contrasté du concept de star masculine dans le cinéma espagnol, à travers l'exemple d'une génération née entre 1956 et 1970 (Imanol Arias, Antonio Banderas, Carmelo Gómez, Javier Bardem, Jordi Mollà et Jorge Sanz) qui oscille entre homme ordinaire, *galán*, *latin lover* et *chico Almodóvar* à l'identité sexuelle trouble. L'ouvrage fera date au point de trouver sa déclinaison une décennie plus tard de l'autre côté de la Méditerranée<sup>3</sup>, et nombre de prolongements, comme *Live Flesh The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*<sup>4</sup>. Il n'est pas anodin de constater que

---

2 Chris Perriam, *Stars and masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*, Oxford : Oxford UP, 2003.

3 Catherine O'Rawe, *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, New York : Palgrave Macmillan, 2014.

4 Santiago Fouz-Hernández, Alfredo Martínez-Expósito (eds), Londres : I.B. Tauris, 2007.

c'est dans le monde universitaire anglophone, déjà sensibilisé aux *gender studies* (des travaux de Laura Mulvey à ceux de Judith Butler et Mark Simpson), que s'inscrivent nombre de publications sur le monde hispanique.

S'agit-il vraiment de nouvelles masculinités ou d'effets de mode pour une « nueva masculinidad de siempre<sup>5</sup> » qui ne vise que les stratégies éternelles d'un « état de guerre permanent » et de la « colonisation du corps féminin » ? Les nouvelles masculinités ont-elles entraîné de nouvelles représentations masculines de la nation, comme c'est le cas au Pays Basque où le « matriarcalismo<sup>6</sup> » est critiqué en faveur d'une réhabilitation du masculin ? Les représentations du corps masculin, qui vont de pair avec la conscience nationale, ont-elles évolué avec les nouvelles masculinités vers un abandon de l'image de l'homme viril capable de défendre son territoire<sup>7</sup> ?

L'exemple du cinéma cubain postérieur à la révolution castriste est emblématique de la complexité de ces questions. Si, dans un premier temps, une nouvelle génération de cinéastes dénonce la persistance de comportements machistes chez « l'homme nouveau » issu de la révolution, l'homophobie, quant à elle, demeure de mise dans le discours officiel. Il faut attendre les années 1990 et l'effondrement des alliés socialistes de Cuba pour que le cinéma national se risque à offrir des portraits de personnages homosexuels non taxés d'antipatriotisme. Les nouvelles masculinités qui apparaissent ensuite dans le cinéma cubain vont de pair avec la conception du couple, de la famille, et de la discrimination que présentent la Constitution de 2019 et le Code de la famille de 2022. Le panorama que propose Emmanuel Larraz du cinéma cubain de la Révolution à nos jours

---

5 Antonio J. Rodríguez, *La nueva masculinidad de siempre. Capitalismo, deseo y falofobias*, Barcelone : Anagrama, Col. Argumentos, 2020.

6 Mariado Hinojosa del Valle, *El matriarcalismo vasco. Ciencia y existencia*. FE-MINISM, Science and Values, XIV IAPh Symposium, 2010, en ligne : <<https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=iaph>>.

7 Xavier Andreu-Miralles, « Nación y masculinidades : reflexiones desde la historia », *Cuadernos de Historia contemporánea*, 43. Madrid : Ediciones Complutense, 2021, p. 121-143.

traduit son aspect doublement représentatif : de l'évolution des mentalités, d'une part, et de celle d'un septième art se débattant contre son instrumentalisation par le pouvoir politique, d'autre part.

Comment ces vagues de nouveaux modèles ont-elles reconstruit l'imaginaire collectif de pays souvent en lutte contre les violences machistes ? Comment ont-elles coïncidé ou se sont-elles accompagnées de changements politiques ou de mouvements sociétaux ? Des jupes de Miguel Bosé au mariage pour tous, de celui-ci au congé de naissance alignant pères et mères, plusieurs décennies ont passé. Ces décennies sont celles dans lesquelles s'est inscrite l'œuvre cinématographique de Pedro Almodóvar : initialement appréciée d'un public jeune, urbain, et « progre », elle est parvenue au fil du temps à trouver une résonance internationale. La critique reconnaît son art du mélodrame et de la mise en scène des figures féminines, ces « chicas Almodóvar » exaltées par une chanson de Joaquín Sabina, mais qu'en est-il des masculinités almodovariennes ? Belén Hernández Marzal et Jordi Macarro Fernández se sont penchés sur cette question. Leur étude propose une typologie des rôles masculins qui met en lumière l'importance de ceux-ci, tant dans l'économie narrative que comme reflets des mutations de la société —souvent en avance sur les mutations politiques, parce qu'Almodóvar reste un cinéaste avant-gardiste.

La représentation de la masculinité est un aspect peu étudié de l'œuvre de Gonzalo Torrente Ballester. Or Carmen Becerra et Antonio Gil González ont mis en avant les représentations « hétéronormatives » qu'offre son œuvre romanesque : bien que répondant à une orientation hétérosexuelle, elles s'écartent des normes patriarcales en vigueur à l'époque, ce qui offre un nouvel éclairage sur l'œuvre du romancier galicien.

Quels ont été les obstacles à la dévirilisation du corps masculin et les éléments qui ont pu jouer en faveur d'une revirilisation différente ? Comment sexe et genre, privé et public, intime et extime, s'accordent-ils pour créer des modèles conformes aux besoins individuels et collectifs contemporains ? Ces questions sont à la croisée des deux premières parties de ce volume.

L'intime est politique : cette affirmation, parfois utilisée comme slogan, n'est pas nouvelle. Elle prend cependant tout son sens si l'on

considère le film de Vicente Aranda *Cambio de sexo* et son contexte de production, après plusieurs tentatives bloquées par la censure, en 1977 en Espagne. La revendication d'une transition de genre du/de la protagoniste, interprétée par une Victoria Abril faisant ses débuts sur le grand écran, rejoint alors l'émancipation du corps social en quête d'une voie vers la démocratie après quatre décennies de dictature franquiste. Emmanuel Le Vagueresse propose une analyse qui n'élude pas la question du sensationnalisme et de l'érotisme du film. *L'eros*, marque de fabrique d'Aranda, prend ici tout son sens pour traduire la revendication de visibilité de personnes cantonnées dans le hors-champ de la société franquiste.

En Espagne, si les violences de genres sont dénoncées par les médias depuis la promulgation de la Loi contre la Violence de Genre (2004), ce n'est que le procès du viol collectif commis par l'auto-dénommée « La Manada » (2019) qui rendra évidente la nécessité d'une Loi sur le consentement. La déflagration produite par cette affaire est sociale, juridique et politique : Alice Tusa revient sur les différentes étapes du débat public qui l'a accompagnée, et qui marque, si ce n'est une rupture, tout au moins un tournant sur une question touchant à l'identité sexuelle et à la liberté des femmes.

Quelles émancipations possibles pour le genre lorsque les représentations sont le monopole d'un seul sexe ? En 2020, une étude révélait que 78% des séries télévisées espagnoles étaient réalisées par des hommes, engendrant de nombreux stéréotypes. Ceux-ci ne touchent pas seulement les rôles féminins, qui se heurtent encore à la dyade « déesses/paillasons » chère à Picasso<sup>8</sup>, mais également les rôles masculins où la violence est présentée comme un trait de l'identité masculine<sup>9</sup>. Les stéréotypes de genres sont l'œuvre des créateurs, mais aussi parfois du regard récepteur ou de la critique : « ¿Qué

---

8 Cf. Jacques Terrasa, *Déesses et paillasons. Les grands nus de Picasso*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

9 Nuria Verde, « Así son las series españolas: el 78% dirigidas por hombres y con abundantes estereotipos de género », 23/09/2020, <<https://www.rtve.es/noticias/20200923/78-ciento-series-espanolas-estan-dirigidas-hombres/2042643.shtml>>.

ocurriría si lo que el tópico de la mujer fatal atestigua fuese, más que un determinado comportamiento femenino, una singular (y tradicionalmente masculina) representación del deseo? » s'interroge Elisenda Julibert dans un essai récent<sup>10</sup>.

Pour autant, violences, limites et contraintes sont parfois des moteurs et non des freins de la créativité et de l'émancipation. Les meurtres de Ciudad Juárez ont permis la diffusion du terme « féminicide » et sa reconnaissance comme délit promue notamment par l'anthropologue Marcela Lagarde. La poétesse mexicaine et militante des droits des femmes Susana Chávez est, quant à elle, à l'origine du slogan « Ni una mujer menos, ni una muerta más ». Dans le domaine du roman graphique et de l'illustration, de nouvelles générations d'artistes travaillent à questionner les stéréotypes et rôles de genre. C'est le cas par exemple dans les récits graphiques de *Femimutancia*<sup>11</sup>. Dans *Una entre muchas*<sup>12</sup> ou *Poncho fue*<sup>13</sup>, deux ouvrages tissés d'autobiographie et de réflexion sur le fait social, ce sont les structures de violence de genre, dès l'enfance et à l'âge adulte, qui sont interrogées. De même, un tel mouvement se retrouve dans la littérature espagnole contemporaine où de nombreuses autrices (Luisa Etxenike<sup>14</sup>, Edurne Portela<sup>15</sup>...) n'hésitent pas à s'engager en questionnant l'origine de la violence machiste. Le cas de l'autobiographie peut également offrir un terrain fécond pour s'interroger sur le processus de découverte et progressive acceptation de son identité de genre, comme le raconte Luisgé Martín dans *El amor del revés*<sup>16</sup>.

La première décennie du nouveau millénaire a ainsi vu paraître en Espagne un corpus de romans où la femme victime de violences

---

10 Elisenda Julibert, *Hombres fatales. Metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine*, Barcelona: Acantilado, 2022, p. 21.

11 *Femimutancia*, *Alienígena*, Buenos Aires : Hotel de las ideas, 2019; *Les niñas*, auto-édition, 2019.

12 *Una*, *Una entre muchas*, Bilbao : Astiberri, 2016.

13 Sole Otero, *Poncho fue*, Barcelone : La Cúpula, 2017.

14 Luisa Etxenike, *El mal más grave*, Vitoria : Bassarai, 1997.

15 Edurne Portela, *Formas de estar lejos*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2019.

16 Luisgé Martín, *El amor del revés*, Barcelone : Anagrama, 2019.

de genre s'émancipe de son bourreau par un geste criminel. La thématique sociale fait alors son entrée dans la série noire qui dénonce implicitement l'impuissance et l'insuffisance de la réponse de la Loi à ce problème, comme le montre Shelley Godsland dans l'étude qu'elle consacre à ce phénomène. La condamnation de l'état espagnol en 2018 par le Tribunal Supremo dans l'affaire Ángela González Carreño, une victime de violence de genre dont les demandes de protection répétées ont été ignorées jusqu'à l'assassinat de sa fille par son époux, donne tristement raison au constat suggéré par la littérature policière.

Les deux romans de Sara Mesa qu'analyse Emma Chenna montrent également comment le corps féminin est enjeu de pouvoir et espace de domination, reflet de relations genrées mais aussi de l'état d'une société de « compétition généralisée au sein de laquelle l'édification de soi passe par l'écrasement d'autrui ». L'émancipation passe alors par l'écriture, pour les personnages féminins comme, sans doute, pour leur créatrice.

Déconstruire les espaces de domination nécessite la parole mais aussi l'image. Dans toute l'Amérique hispanique, la performance des Chiliennes du collectif *Las tesis*, «Un violador en tu camino» (2019), est reprise pour dénoncer les violences sexuelles faites aux femmes. Les revendications féministes, toujours en première ligne des revendications sur le genre, sont-elles l'arbre qui cache la forêt d'intimités de plus en plus aptes à faire valoir leurs droits ? Ce volume tente de faire le lien entre expériences intimes du genre et luttes collectives voire intersectionnelles. C'est le cas du travail de l'Italienne Franca Donda et de l'œuvre photographique et cinématographique qu'elle a réalisée au Venezuela, et qui reflète une réflexion sur la condition de femme, les questions de classes et de races. Les recherches de Lorena Cervera Ferrer et Sonia Kerfa ouvrent le débat sur le sort réservé aux archives réalisées par des femmes, des archives encore aujourd'hui cantonnées à la sphère privée, ce qui non seulement les a dépossédées de leur place dans la construction politique mais contribue à reproduire à l'infini le même imaginaire patriarcal.

C'est bien un travail de déconstruction que propose le récent cinéma espagnol (« otro cine español » selon l'expression diffusée par la critique), en particulier réalisé par des femmes, sur la figure

maternelle. Entre *Mater dolorosa* et mère courage, face à des masculinités toxiques ou absentes, les figures maternelles se réinventent et s'émancipent dans un cheminement qui n'est pas sans douleur, comme le montre le panorama qu'établit Xosé Nogueira.

Si cette déconstruction s'inscrit dans le cadre de sociétés rurales et traditionnelles comme la galicienne et la basque, c'est à un ensemble de frontières que s'adresse la théorie *queer* de Gloria Anzaldúa : frontière spatiale, frontière identitaire, loin d'établir un système de pensée binaire, elle propose de bâtir des ponts qui anticiperont l'émergence de la théorie *queer* mais aussi sa convergence avec la pensée décoloniale, comme le rappelle Camille Back.

La déconstruction implique cependant la nécessité de conquérir de nouveaux espaces. Les trois premiers romans d'Eduarne Portela mettent en avant le lien entre violence, silence et territoire. Spécialiste des représentations de la violence dans la littérature argentine, sans doute témoin de la violence au Pays Basque où elle a grandi et des discriminations aux États-Unis où elle a travaillé, Eduarne Portela donne voix à la première personne à des figures féminines en quête de reconstruction, entre fuites et retours, entre présent et mémoire, selon la lecture que propose Marie Delannoy.

Ce volume se referme enfin avec le texte de Julie Olivier sur un art devenu, malgré lui, le stéréotype de l'Espagne : le flamenco. Usant et abusant de l'image de la danseuse aux yeux et aux cheveux bruns, beauté exotique diffusée par le Romantisme et argument touristique, le flamenco se réinvente aujourd'hui sous l'impulsion d'une nouvelle génération d'artistes en phase avec les revendications de leur époque et se réclamant aussi de l'héritage de figures du passé comme Carmen Amaya.

Si ces créations sont porteuses d'espoir, elles ne sauraient faire oublier que la lutte contre les violences et les discriminations de genre est un combat quotidien dans un monde où les images d'une certaine culture machiste envahissent nos écrans. Mettre des mots, les mots adéquats, sur des actes, des gestes et des comportements est un premier pas significatif. Un baiser imposé à une sportive par son supérieur hiérarchique, fût-ce dans un moment de liesse pour un titre de championnes du monde, ne peut être réduit à l'expression « baiser volé » : c'est un acte forcé, une agression et un abus de

pouvoir<sup>17</sup>. Prenons un autre exemple. La langue espagnole, grâce aux travaux de la psychologue Sonia Vaccaro, a mis dès 2012 deux mots sur une réalité que le Ministère de l'Intérieur français désigne par une périphrase : « infanticides dans le cadre d'un conflit de couple sans qu'aucun membre du couple ne soit victime » : *violencia vicaria*<sup>18</sup>. « Quand il n'y a pas de nom pour désigner une situation, bien souvent, ça atténue sa portée et on ne met pas en place les outils pour l'éradiquer », selon la sociologue Carmen Ruiz Repullo<sup>19</sup>.

En s'emparant de cette question du genre qui traverse les sociétés hispaniques contemporaines, les treize chapitres de ce nouveau numéro d'*Hispanística* XX tentent à leur humble niveau de proposer des mots : ceux du consentement, ceux du trouble dans le genre, ceux de la déconstruction des stéréotypes, ceux de l'émancipation, enfin.

Bénédicte Brémard

Université de Bourgogne, TIL, EA 4182

---

17 Voir à ce sujet : José Luis Lanao, « La mujer culpable y el beso robado del macho Rubiales », *Página12*, 01/09/2023, <<https://www.pagina12.com.ar/583892-la-mujer-culpable-y-el-beso-robado-del-macho-rubiales>>, consulté en juin 2024 ; Elisabet Ruano, « Más que un beso robado : relaciones de poder a la luz del día », *El Diario*, 23/08/2023, <[https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/palabras-clave/beso-robado-relaciones-luz-dia\\_132\\_10461354.html](https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/palabras-clave/beso-robado-relaciones-luz-dia_132_10461354.html)>, consulté en juin 2024 .

18 Voir à ce sujet Émilie Roussey, « Fillette retrouvée morte en Espagne : pourquoi certains parlent de “violence vicariante” » ?, *Le Figaro*, 17/06/2021, <<https://www.lefigaro.fr/actualite-france/fillette-retrouvee-morte-en-espagne-pourquoi-certains-parlent-de-violence-vicariante-20210617>>, consulté en juin 2024.

19 Citée par Liliane Charrier, « La violence “vicariante” : faire souffrir les enfants pour atteindre les mères », *TV5 Monde*, 05/07/2021, <<https://information.tv5monde.com/terriennes/la-violence-vicariante-faire-souffrir-les-enfants-pour-atteindre-les-meres-35701>>, consulté en juin 2024.



DECONSTRUCCIÓN, LEY FÁLICA  
Y ANTROPOLOGÍA DE LA GRACIA  
EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

---

*Brice Chamouleau*

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis,  
Laboratoire d'Études Romanes



Quisiera contribuir a las reflexiones colectivas que reúne el volumen entablando un debate teórico sobre la capacidad que tiene la deconstrucción, en el ámbito hispánico y en particular en el español, para trazar horizontes de emancipación política en temas relativos al género. El recorrido podrá tener incidencias en las descripciones que el hispanismo pueda realizar. No hay duda alguna sobre el interés de la categoría de la deconstrucción, y por ello figura en el título del volumen: como mínimo, permite recordar que todo es construido, es decir que todo puede ser objeto de un desacuerdo lingüístico, y por ende, político —es una vía para enunciar antagonismos políticos. Precisamente por ello, la deconstrucción genera una profusión de conocimientos y saberes críticos en cuestiones relativas al género: si alguna ley moderna u occidental decidió ordenar las vidas afectivas y las sexualidades, la deconstrucción, como discurso sobre los orígenes, aporta una perspectiva historicista centrada en el lenguaje y señala que el reparto de los cuerpos descansa en categorías discursivas y políticas, situadas y que, como tales, son susceptibles de cambio, abriendo vías para subvertir normas y leyes, esbozar horizontes de emancipación individual o colectiva. Coincidiendo con el ocaso de la revolución socialista, la dispersión de los saberes que promete la deconstrucción abrió paso en los años 1970 a voces históricamente subalternas que acceden desde entonces a formas de representación y discursos políticos y públicos, a la posibilidad de designar «*nosotros*» inéditos e imprevisibles, cambiantes, después de la estabilidad imputada a la imperante ley moderna fálica.

El ámbito hispánico —y me centraré principalmente en el español, señalando las perspectivas que veo a su extensión

trasatlántica— plantea, con todo, una importante dificultad a lo que ha dado en llamarse «French Theory» al viajar la aportación de Derrida a Estados Unidos: ¿pueden sin más los saberes gestados en el singular contexto francés, republicano y laico, ser manejados en el contexto hispánico, español, donde la antropología de la gracia «se resiste a las Luces» para perpetuarse hasta «las mismas puertas de nuestro propio tiempo<sup>1</sup>»? En esos contextos donde la antropología de la gracia ha encauzado una singular actualización del repertorio moderno liberal<sup>2</sup>, es insuficiente «deconstruir» las categorías señalando que son construidas lingüísticamente, porque este gesto encuentra otro idéntico en la catolicidad con que el Estado moderno español legitima sus instituciones, asumiendo éste su anclaje en la teología. Hasta donde sé, no existen contribuciones que acepten adentrarse en esos roces entre texturas de la catolicidad y aparato crítico de la dispersión de los saberes para repensar la historia de la ciudadanía española, y puede que más allá de los territorios gobernados por el Estado español desde su península.

Creo por ello que frecuentar estos derroteros es vía para redibujar los mapas de la radicalidad en las prácticas ciudadanas y con ellas las normas que le dan existencia, también lo es para aquilatar mejor, a mi parecer, qué sucede con lo sexual y el género en los ámbitos culturales y políticos de los que son especialistas quienes participan en esta publicación colectiva. Hay igualmente de mi parte una atención mantenida a la filología en el acercamiento a estos objetos que suelen explorarse partiendo de las categorías estrictas de las ciencias sociales y políticas, por cuanto hablan de emancipación y reconocimiento. Mi práctica científica de los estudios de género me dio la convicción de que los estudios culturales —y nuestros estudios hispánicos—, cuando trabajan sobre género y sexualidades, mantienen

---

1 Fernando Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2005, p. 299.

2 Bartolomé Clavero, *Antidora: antropología católica de la economía moderna*, Milán, Giuffrè, 1991; y del mismo autor, «Cádiz: 1812. Antropología e historiografía del individuo como sujeto de constitución», *Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, n° 42, 2013, p. 201-279.

respecto de las ciencias sociales —el derecho, la sociología, las ciencias políticas principalmente— una dependencia manifiesta. La estructura de los relatos sobre emancipación y reconocimiento, la da el derecho, convirtiendo un problema político sobre el reparto de las voces en mero litigio —los subalternos acaban hablando la lengua de la justicia de quienes los dominan y reparten las posiciones y privilegios; el gesto analítico que no percibe los efectos de la mediación del derecho tampoco ve que, queriendo hacerles justicia a aquéllos en los saberes producidos, condena las descripciones a perpetuar el agravio<sup>3</sup>.

Quisiera centrar la presente contribución en el estudio más preciso del roce entre deconstrucción y catolicidad, entendida como *episteme*, recordando que el propio Derrida no renunció a la metafísica<sup>4</sup>. Hay de hecho un resto de apego teológico en el gesto de la deconstrucción que cabe explorar para aquilatar mejor cómo esta postura crítica garantiza que los saberes que permite elaborar efectivamente desactivan la matriz religiosa, naturalizante y católica, que sostenía el orden de los cuerpos y deseos que critica. El *gender trouble* de Butler

---

3 Jacques Rancière, *La méfente : politique et philosophie*, París: Galilée, 1995.

4 Françoise Dastur rastreó la presencia de lo teológico en el pensamiento de Derrida, con algunas fórmulas señaladas: « Dieu est le nom de la possibilité pour moi de garder un secret qui est visible à l'intérieur mais non à l'extérieur [car] dès que j'ai en moi, grâce à la parole invisible comme telle, un témoin que les autres ne voient pas et qui est donc à la fois autre que moi et plus intime à moi que moi-même, [...] il y a ce que j'appelle Dieu », citado de Jacques Derrida, « Donner la mort », in Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzell (Dir.), *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de Royaumont* 1990, París: Métailié-Transition, 1992, p. 101-102, por Françoise Dastur, « Déconstruction et théologie », in Danielle Cohen-Levinas (Éd.), *Appels de Jacques Derrida. Précédé de Justices de Jacques Derrida*. París, Hermann, « Rue de la Sorbonne », 2014, p. 169-188. Más allá del estricto apego a alguna instancia divina en el pensamiento del francés, la perennidad de la metafísica en su pensamiento y en la deconstrucción ha sido explorada en Dardo Scavino, *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p. 354 y sg. y en Elías Palti, *Arqueología de lo político. Regímenes de poder desde el siglo XVII*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 230 y sg.

descansa en la teoría de la performatividad del lenguaje de Austin y en la idea de la iterabilidad de los significantes de Derrida, haciendo de la repetición siempre desplazada de los significantes el lugar de un juego con las normas sociales. Con este aparato lingüístico, estas normas sufren una desterritorialización: la ley que rige los cuerpos y las conductas ya no se encuentra en los mismos cuerpos como lo sostenían las ciencias físicas de los Modernos, sino en las palabras; y la metafísica cristiana sostiene exactamente lo mismo desde sus orígenes: el verbo está instalado en el principio divino, la sabiduría divina, y con el verbo o el concepto la materia adquiere consistencia. Con esto, se abre un espacio crítico por explorar, porque las texturas católicas de la modernidad hispánica alteran y desplazan el campo de experiencia que describen los estudios de género con las herramientas de la deconstrucción. La cuestión está en saber si estudios que se acerquen a sus objetos con la deconstrucción, que encuentran en última instancia la fundamentación de sus objetos en la palabra, consiguen desactivar o no la herencia metafísica que las cosmovisiones autoritarias del siglo xx hispano —y la primera para esta contribución, la franquista— legaron a las ciudadanía posautoritarias y actuales. Identificando cómo la secular antropología de la gracia afecta la relación que mantienen los estudios de género con su objeto, de lo que se trata es de precisar las incidencias de la deconstrucción de la ley fálica en espacios críticos «poscatólicos».

## GIRO LINGÜÍSTICO

Sustituir el fundamento de la desigualdad en los cuerpos por otro en el lenguaje viene a considerar que el sujeto siempre viene precedido de un Logos que dicta una ley que rige su conducta y, como mucho, con la que le toca jugar. Dejo de lado la dimensión lúdica de la parodia, que se relaciona con un cierre del campo político operado por la nueva izquierda a finales de los 1970<sup>5</sup>. Tan sólo señalo que,

---

5 Remito a Elías Palti, *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su crisis*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

así las cosas, las palabras butlerianas, con las que el género es devuelto a su dimensión construida en nombre de un principio inscrito en los significantes, repiten la creencia de que la palabra no va sola sino que está instalada en un principio que condiciona la textura de lo dicho. Este logocentrismo arraigado en la French Theory encontró debates ásperos en Estados Unidos en los años 1970, donde el radicalismo constructivista de la deconstrucción encontró otro radicalismo constructivista, el de la tradición cristiana. Este roce, curiosamente, no ha sido explorado en la historiografía sobre la ciudadanía española ni tampoco ha tenido proyección en la academia, y cabe empezar a ponerle jalones, porque tuerce la comprensión de lo que los estudios de género aspiran a explicar. Brevemente, para santo Tomás, figura tutelar del nacionalcatolicismo franquista, del nacionalcatolicismo europeo desde que el neotomismo se convirtió en doctrina oficial de la Iglesia Católica con la encíclica *Æterna Patris* (1879), la materia no es nada, porque se descompone hasta lo infinito siempre que no le dé coherencia unitaria el concepto, la palabra (*con-cipere*, mantener junto). De modo que la metafísica cristiana es desde siempre un constructivismo. Asoman las relaciones estrechas entre deconstrucción y teología, que remiten de manera más amplia a las relaciones entre fenomenología y teología desde inicios del siglo xx: la comprensión fenomenológica de que los saberes sobre el mundo siempre dependen de una conciencia personal que los ordena convierte a la persona en la instancia o el *locus* por el que pasa la lengua, coincidiendo con la idea de la realización humana y finita de la infinitud del misterio divino revelado en la actualización histórica del lenguaje.

Este no es un contexto específicamente hispánico ni español, es occidental y viene asociado al auge neotomista del personalismo

---

La parodia que F. Jameson entiende como la práctica política contemporánea (o las performances de Butler), después del final de las utopías revolucionarias, en cuya estela se sitúan los estudios centrados en el análisis de la mera agencia de los sujetos, parte de la premisa de que la política se ha tornado, desde los años 1970 y en el contexto del capitalismo tardío, coextensiva al mercado. Así recortado el campo de experiencia de la política, otro actuar que aquél que se sitúe dentro de un sistema semiótico ya cerrado es impensable.

cristiano en la etapa moderna, desde finales del siglo XIX y bajo el Papa León XIII, de donde proceden las teorías sobre nacionalcatolicismo —*Los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo es contemporáneo del surgir de este neotomismo<sup>6</sup>. En esta tradición neoescolástica, lo que es primero no es el colectivo «Nación» sino la persona cristiana, que se vale de la «Nación» histórica para desplegarse y realizarse plenamente. No hay persona cristiana sin nación, pero la nación tiene función instrumental respecto de esta entidad metafísica considerada superior, la persona cristiana. El nacionalcatolicismo es así un pensamiento autoritario sobre la civilidad, restricta a una realización comunitaria dirigida por el Estado, legitimada por el aspecto personificante de la vida comunitaria y nacional<sup>7</sup>. Por eso la historia del constitucionalismo español considera la individualidad constitucionalizada desde la Pepa «esquiva»: la manera como la individualidad precede la comunidad se convierte, en lo político, en mera coartada para una definición y jerarquización autoritarias de las formas de la individualidad en comunidad, una vez entregada la definición de la comunidad nacionalcatólica a las instituciones administrativas del Estado<sup>8</sup>.

Las estrechas relaciones entre neotomismo, personalismo cristiano y fenomenología rebasan sin embargo la cuestión política de los nacionalcatolicismos: con el auge de la filosofía de los valores y de la búsqueda de algún criterio para asegurarles validez, el personalismo

---

6 Para un panorama general del nacionalcatolicismo, remito a Alfonso Botti, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid: Alianza Universidad, 1992.

7 Emilio Serrano Villafaña, «El neoescolasticismo filosófico-jurídico en la actualidad: especial referencia a la Filosofía del Derecho y el Derecho Natural en España», *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, n° 11, 1984, p. 427-553. La referencia es la de un defensor del derecho natural, su contribución se cita aquí como testimonio histórico de cómo esta corriente filosófica cuenta su propia trayectoria.

8 Carmen Serván, «La individualidad esquiva. Subjetividad jurídica y género en el constitucionalismo histórico español (1812-1869)», in Brice Chamouleau (Dir.), *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea española*, Madrid, Postmetropolis, 2017, p. 147-200.

crisiano reencuentra la figura central de santa Teresa de Ávila para estabilizar la noción de «alma», en gran proximidad con el concepto de conciencia de la fenomenología, fundamento lábil del sujeto lanzado subjetivamente hacia el otro con la mediación de la *palabra* —el otro divino, el otro en el mundo, las figuras de la alteridad—, un sujeto que palabra mediante hace suyo el mundo, personificándolo. Dos figuras de este pensamiento europeo serían Edith Stein, asesinada en los campos de exterminio nazis en 1942, y María Zambrano, por ejemplo, también el maestro de ésta, Xavier Zubiri en España. Éstas son las vías por las que la deconstrucción de Derrida, anclada en la fenomenología de Husserl y Heidegger, dialoga con la teología y la fundamentación del logos en una instancia soberana, una deidad, Dios<sup>9</sup>.

Este giro constructivista, centrado en el logos, no emerge por tanto en los albores de la democratización española, es decir en la década de los 1970, a pesar de que la historiografía considere contemporáneos auge de la dispersión de los saberes, deconstrucción o licuefacción de las formas sociales y democratización posfranquista; ya en la década anterior, el Concilio Vaticano II le diera a la comprensión de Dios como lenguaje un alcance doctrinario de gran calado en la teología cristiana y católica, recogiendo innovaciones surgidas en las décadas anteriores. La encíclica *Dei Verbum* (1965) consagra la idea de un Dios que se auto-comunica con la palabra —o mejor dicho, en una traducción más fiel del alemán (la fórmula es del jesuita alemán Karl Rahner), de un Dios que «da de sí» por medio de la palabra y del acto comunicacional<sup>10</sup>. Hay aquí materia que explorar para instalar las teorías sobre comunicación de las sociedades posindustriales que penetran en España dentro de una matriz estrictamente católica, ésta que da un giro lingüístico no percibido por la crítica. Pero en España, el giro es, como en Europa, anterior, y *Dei Verbum* tan sólo recoge teorías ya en circulación: lo importa ciertamente Xavier

9 Françoise Dastur, « Déconstruction et théologie », in Françoise Dastur (Éd.), *Déconstruction et phénoménologie. Derrida en débat avec Husserl et Heidegger*, París: Hermann, 2016, p. 61-83.

10 Jean-Yves Lacoste (Dir.), *Histoire de la théologie*, París: Seuil, 2009, p. 458-461.

Zubiri, que publica ya en 1942 *Naturaleza, Historia, Dios*, un texto que recoge un cambio paradigmático esencial en las culturas católicas bajo la dictadura. Él considera que organiza el paso de la tradición latina a la tradición cristiana griega, una tradición rescatada en la Europa occidental post-1917 que acoge a los teólogos rusos, que traen consigo los textos de los Padres de la Iglesia escritos en griego, olvidados por los teólogos de la Europa occidental. En vez de pensar una entidad divina estática, cuenta Zubiri, lo que deviene posible con estos textos releídos en griego es pensar la actualidad del ser en el lenguaje: Dios se auto-comunica exteriorizándose por la palabra de manera ejemplar en el Hijo gracias al Espíritu Santo, Dios es acto puro, dinámico, movimiento y potencia. Aquí, Agamben ha remarcado la decisiva reapropiación del pensamiento logocentrado de Pablo de Tarso<sup>11</sup>. Con el apóstol de la conversión de los paganos al cristianismo, releído en griego, las sustancias del nacionalcatolicismo, su orden natural, sufren una inflexión poética, lingüística desde los años 1940 y propone una comprensión estrictamente formal de la persona cristiana y de la sociedad en la que ésta se desenvuelve históricamente: la persona anda camino de su *forma* plena y acabada en Dios, en un recorrido vital semiótico y lingüístico hacia lo que cobra el nombre de «intimidad». Cada persona hace suyo, palabras mediante, el mundo que la rodea para alcanzar su intimidad, su forma plena<sup>12</sup>.

Este giro lingüístico, si importa tanto, es porque nada más ser publicado, penetra en las teorías sobre el orden, en las definiciones del Estado nacionalcatólico: uno de los teóricos del Estado bajo la dictadura, filósofo del derecho y comparsa de Carl Schmitt en España, Legaz y Lacambra, incorpora este giro constructivista en la comprensión del derecho natural desde 1951, considerando que cabe defender a escala global un «derecho humano a la intimidad», como

---

11 Giorgio Agamben, *Le temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, París: Rivages et Payot, 2000.

12 Xavier Zubiri, «El ser sobrenatural. Dios y deificación en la teología paulina», in *Naturaleza, Historia, Dios*, 1974 [1942], Madrid: Editoria Nacional, p. 399-478, p. 422.

derecho a ser devuelto a su forma plena en Dios, considerado como primero de los derechos humanos. Defiende la idea de una persona humana cuya forma acabada está fuera del alcance del Estado, liberal o totalitario, pero que tan sólo se puede alcanzar mediante la acción estatal que instala al sujeto en su histórica comunidad. El giro lingüístico permite defender una acción política histórica, finita, dentro de lo infinito del misterio divino revelado en el orden personal y comunitario, y convertir lingüísticamente los españoles a los lenguajes del régimen franquista, palabra mediante<sup>13</sup>. Este giro formalista será vía, asume el filósofo del derecho a inicios de 1970, para garantizar el principio de unidad nacional y comunitario, en una sociedad que se considera ya abierta, es decir donde los valores de la sociedad civil ya no pueden ser contenidos por el Estado ni por cualquier monismo ético institucional. El giro lingüístico inyectado en el derecho permite que el orden normativo, a la vez que acompaña la dispersión de los valores, mantenga un fuerte precepto unitario, a saber la exigencia de pronunciar la diversidad de los valores dentro de la lengua del derecho público, condición del constitucionalismo *abierto* de 1978. Es renovación, en tiempos de la deconstrucción, del lema tomista de la «diversidad en la unidad» o de la unidad diversificante<sup>14</sup>.

La historiografía se empeña excesivamente en arcaizar el catolicismo bajo la dictadura franquista, en la estela del diagnóstico de la generación de 1956 que criticaría la hipocresía religiosa de un régimen que instrumentalizaría el mensaje evangélico en beneficio propio<sup>15</sup>. Siguiendo esta vía de la hipocresía del régimen, la cuestión religiosa

---

13 Luis Legaz y Lacambra, «La noción jurídica de la persona humana y los derechos del hombre», *Revista de Estudios Políticos*, n° 55, 1951, p. 15-46.

14 Luis Legaz y Lacambra, «Kelsen hoy», *Anuario de Filosofía del derecho*, n° 16, 1971-1972, p. 77-92.

15 La del retorno al pasado imperial de la España tridentina es la tesis sostenida entre otros por Ferran Gallego, en su importante libro *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Barcelona: Crítica, 2014. Un buen ejemplo de la tesis sobre la hipocresía del régimen es Asunción Castro et Julián Díaz (Ed.), *XXV años de paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964*, Biblioteca Virtual de Castilla la Mancha, Libros, 2017.

ha acabado cristalizando en la percepción del resurgir del barroco en la España de mediados del siglo xx, precisamente porque la hipocresía y la inflación de lenguajes y formas religiosas de parte del régimen iban acompañados con reminiscencias de figuras del Siglo de Oro español, Santa Teresa, Francisco de Vitoria, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, y otros muchos<sup>16</sup>. No se ha reparado en que el retorno del barroco pudiera ser sincero. Considerándolo así, el discurso crítico va más allá de la creencia de que, tras la dictadura, se restablece cierto decoro en el uso del repertorio político. Si el retorno de la relación barroca con el lenguaje es sincero, entonces cabe hacerse cargo de que el propio régimen sabe que todo es construido y que la conversión de la población civil a sus valores pasa por un asumido ejercicio lingüístico. La figura que no ha merecido suficiente atención historiográfica es san Pablo y los usos a los que dio lugar, en la España de Franco, confiando en la capacidad estrictamente performativa de las palabras, respaldadas, cómo no, por las armas. Lo que la permeación del pensamiento paulino bajo la dictadura permite aquilatar es la cualidad de la catolicidad bajo la dictadura: el retorno del Siglo de Oro, del barroco, no es tanto gesto arcaizante y volcado hacia el pasado por restaurar, como se suele interpretar; más bien es señal de la presencia de un catolicismo que ha mutado de sustancias a formas, y que afectó la concepción del orden, un orden que sitúa el acto de soberanía de la cruzada en la palabra, que mesiánicamente anticipa el futuro bajo la dictadura y desactiva la experiencia del presente bajo los efectos de un futuro por venir. La fe en la palabra es la que permitió que el régimen convirtiera a los españoles exactamente como lo hizo Pablo de Tarso con los paganos, con un único apego a la voz «Cruz». Bajo el efecto de la palabra, el sujeto se encuentra escindido entre su sistema de valores y creencias anteriores, al que debe renunciar para entrar en el reino de Dios, y los valores del nuevo mundo prometido. El sujeto de la conversión es así sujeto escindido bajo el efecto del mesianismo de la cruzada, donde la

---

16 Aurora Morcillo Gómez, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid: Siglo XXI, 2015, en particular p. 23-66, «La fenomenología neobarroca del franquismo. Una lectura neobarroca del régimen».

experiencia del presente se ve afectada y contraída por otra temporalidad, la de la parusía por venir. Y la anunciación de este segundo retorno del Mesías es indisociable del lenguaje. Por eso no hay ruptura entre giro lingüístico y derecho natural, orden natural del régimen franquista: porque el salto al lenguaje no sólo es condición de la realización humana e histórica del misterio infinito de Dios en comunidad —es decir, de conversión de los españoles a los lenguajes del Estado dictatorial—, también es condición para la perpetuación del orden natural en sociedades ya irreductiblemente plurales en la estela del ciclo de los años 1968, en las sociedades del capitalismo de consumo. De modo que el diagnóstico de un régimen hipócrita en materia religiosa tan sólo es maniobra para que Elías Díaz, Tierno Galván y sus «Notas sobre el barroco» (1954), Joaquín Ruiz-Giménez pudieran dar el salto al antifranquismo, impulsando ciencias sociales y sobre el cambio social, interpelando el monismo ético y político de la dictadura, sin romper con la matriz que opera desde los años 1940 en la definición del derecho natural y del orden natural, que comparten a raja tabla con los defensores del régimen. José Luis López Aranguren habla así de una «textualización de la vida», de la vida como «texto vivo». El giro lingüístico renueva y perpetúa la condición teológica del lenguaje político en la España posfranquista; y lo hace de manera radical, depositando en el texto constitucional un significante que garantizará la existencia de la unidad titular de los derechos fundamentales, la «intimidad», que aúna la condición teológica del lenguaje elaborada bajo la dictadura con los significados asociados a la individuación posindustrial y a las revueltas juveniles de finales de los años 1960<sup>17</sup>.

---

17 Para mayor exploración y referencias, Brice Chamouleau, «Colonialité intérieure : le temps messianique de la *traslatio imperi* franquista », *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, n° 27, 2021.

## POLITICIDAD DE LA LEY FÁLICA MODERNA

Es aquí donde se sitúa la mayor dificultad crítica para los estudios de género. Lo que se percibe como espacio de politización del orden heredado de la dictadura franquista, del nacionalcatolicismo, encuentra en el orden normativo y constitucional un significante central para el repertorio del feminismo y de los varios movimientos de liberación sexual y emancipación individual: la *intimidad*. La RAE incorpora una nueva acepción para la voz «intimidad» en su edición de 1992, en la que aparece por primera vez como «Zona espiritual íntima y reservada de una persona o un grupo, especialmente de una familia». Hay aquí una innovación conceptual que no se ha rescatado en la crítica y afecta de manera abrupta la aportación de los estudios de género en la comprensión de la ciudadanía, cuando hacen de la regla del derecho el sustrato de los relatos de emancipación. De repente, asoma la posibilidad de que los saberes sobre lo íntimo no digan de por sí radicalidad y disidencia, y su corolario, que parte de ellos contribuyan a decir la diversidad de las formas comunitarias en España, velando el acceso a un subtexto indisponible, que repite la teología política de la unidad española. Es incluso declinación en versión hispánica, increíblemente explícita, de lo que decía Foucault al cerrar la *Volonté de Savoir*: hablando esta vez de intimidad, «[i]ronie de ce dispositif: il nous fait croire qu'il y va de notre libération<sup>18</sup>». De modo que cabe preguntarse si los estudios de género, a falta de ver esta dependencia respecto del orden constitucional y de la teología política posfranquista, interrumpen o no el legado comunitario del orden natural mutado lingüísticamente, a pesar de profesar un apego a la radicalidad de las formas de la individuación: ¿podría ser que estas descripciones sobre individuación solaparan una continuidad en la ontologización teológica de la comunidad política, contribuyendo a presentar el contexto posfranquista como el momento de una salida del orden natural cristiano, sin que lo fuera?

---

18 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, París: PUF, 1977, p. 211.

En otro contexto europeo de salida del orden natural cristiano, el francés revolucionario, la figura de Sade se entendió como quien manifestaría la elaboración de una *ley* sexual, de una convención discursiva, después de la naturalización de la relación sexual permitida por la creencia de un orden natural sostenido en Dios. El retraimiento de Dios a lo largo del siglo XVIII, desvelando la desnudez de aquello que venía arropado de un discurso sobre la naturaleza, instauro una ley nueva, fálica, donde el falo —que puede coincidir o no con el órgano peniano— rige la *jouissance*, sin prestarse a una reducción androcéntrica: si la *jouissance* masculina se singulariza por ir acompañada por la palabra, no depende de una determinada anatomía, el falo es el Logos, por eso se distribuye tan fácilmente en la etapa de la dispersión de los saberes y de las voces. En los albores de la modernidad, la sustitución de la relación sexual por la ley sexual fálica moderna, por una gramática fálica, perpetúa en lo sexual el proceso de individuación que el Marqués de Sade asociaría al republicanismo, vinculando el nuevo convenio sexual con la promesa de felicidad y realización del yo individualizado, autónomo, esta vez haciendo equivalerse falo y pene erecto, estableciendo una ley fálica patriarcal: «*Français, encore un effort si vous voulez être républicains !*», exclamaría Sade, con la consiguiente angustia individual suscitada por el nuevo mandato político de la *jouissance* encarnada en la relación del sujeto individual con su objeto, naturalizado en el falo-pene erecto<sup>19</sup>. La fórmula radicaliza la entrega moderna de la felicidad al individuo atomizado, autónomo, en una «sociedad» ya considerada agregado de individuos; es condición para la angustia más profunda del sujeto moderno, al que corresponde arreglárselas individualmente para alcanzar dicha felicidad y por medio de la violencia en la disposición del cuerpo del otro<sup>20</sup>, ya falto de un referente colectivo garante

---

19 Jacques Lacan, « Kant avec Sade », in Jacques Lacan, *Écrits*, París: Le Seuil, 1966 (1963). Edición consultada: <<http://staferla.free.fr/S19b/S19b%20Le%20savoir%20du%20psychanalyste.pdf>>; también Jacques Lacan, *La Troisième. Théorie de lalangue*, París: Navarin Éditeur, 2021, p. 24.

20 La postura de Sade citada por Lacan es explícita : « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, / Et de droit je l'exercerai sans qu'aucune limite

de la felicidad comunitaria<sup>21</sup>. La ley fálica intensifica la lógica individualizante, la inscribe en una temporalidad singular, haciendo de la gestión de la *jouissance* condición para la individuación republicana por acabar. La temporalidad que rige esta individuación es la de la completud por alcanzar accediendo a la *jouissance* disponiendo del cuerpo del Otro en el futuro, y su textura experiencial, la angustia.

El mesianismo republicano y su perspectiva futurocentrada enunciados por Sade al formular la nueva ley fálica moderna podrían adecuarse al contexto español confiando en los relatos de emancipación de signo liberal, dando a pensar que lo que se abre con la Transición posfranquista, después del orden nacionalcatólico, es la posibilidad de una individualidad política por afirmarse en ese tiempo individualizado inscrito en la realización del convenio sexual moderno. La dificultad está en la comprensión del tiempo, distando mucho de coincidir el contexto revolucionario francés de finales del setecientos con aquel del final de la cruzada franquista, en el que la democracia orgánica muta en otra de signo constitucional en los años 1970: al revés de los tiempos de Sade, concluido el mesianismo de la cruzada con la consolidación democrática en la estela de la democracia orgánica franquista, el futuro es considerado ya prescindible para los constitucionalistas a finales de los años 1970 porque la comunidad democrática ya dispone en el presente de las formas jurídicas para una plena formalización, indisoluble y diversa, de la sociedad civil con el derecho constitucional<sup>22</sup>. De modo que esa España vive en en el tiempo de una revelación en el presente que no cesa,

---

m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir », in Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *op. cit.*

- 21 Mona Ozouf escribe así que « En accordant aux individus une prise sur leurs destinées, la Révolution les contraint à ne rapporter qu'à eux-mêmes leurs échecs et leurs malheurs. Plus désirable est devenu le bonheur, et plus lourd le fardeau de la responsabilité individuelle », in Mona Ozouf, « La Fabrique du Bonheur », *De Révolution et République. Les chemins de la France*, París: Quarto Gallimard, 2015, p. 200-204, p. 204.
- 22 Esta idea la expresa con claridad el mayor representante de la sociología del derecho española de los años 1960 a 1980, Ángel Sánchez de la Torre, in *Sociología del Derecho*, Madrid: Tecnos, 1987 [1985], p. 131-134, que observa la necesaria

crisol teológico-jurídico de la condición presentista posfranquista: el futuro de los Modernos ya no es necesario para organizar las experiencias políticas ni las individualidades que las encarnan. Al faltar el elemento temporal del convenio sexual moderno, el de la ley fálica —al no haberse vinculado orden patriarcal y convenio alguno, por imputarlo al orden natural—, la estrecha vinculación entre sexualidad y realización del yo se ve debilitada.

La inflación de discursos sobre lo sexual y lo íntimo en la España posfranquista es señal de un movimiento distinto: las voces que harían uso de lo sexual para cuestionar la intimidación de la ciudadanía posfranquista —es decir la reducción del orden civil según el teológico derecho a la intimidad— delatarían el hecho de que en esa España, la deconstrucción sexual y de los roles de género no aportaría de por sí más individuación, sino perpetuación de una relación con la comunidad de referencia del Estado, una relación comunitaria naturalizada aquí en las prácticas sexuales, del signo que fueran, asumiendo una colusión, a modo de recuperación inclusiva por el Estado y sus instituciones, con el repertorio sexual en circulación en el ciclo del largo 1968. Lo que importaría sería que la diversidad de los discursos que se elaboraran sobre el sexo no interfirieran con y al final convergieran en la repetición de la unidad comunitaria, que dejó de dictar contenido absoluto por descansar únicamente en *formas jurídicas* con las que consigue seguir ontologizándose de manera teológica. Si aquí hay «ley sexual», es decir convención fálica y entrega de los sujetos a la depredación de la angustia individual y colectiva, esta convención en el espacio posfranquista está bajo dependencia de un orden teológico borrado que hace obstáculo a las promesas de una individuación efectiva desde el género, y que puede prescindir de la *convención* fálica, ya que no es su objeto —acabar la individualidad hasta en las sexualidades, es decir perfeccionar la disgregación comunitaria hasta en las sexualidades, es contrasentido para un orden que, precisamente por la definición intimidada de la individualidad jurídica que establece, no construye una individualidad esquiva

---

«indefinición del futuro», resultado de la «progresiva libertad de la sociedad» en tanto progresiva «autoorganización social» de la sociedad democrática.

o de baja intensidad, sino que directamente la suspende siempre que no acepte condicionarse por las categorías comunitarias que la diluyen. Aquí, no hay «ley fálica», porque lo que rige la relación entre los sexos y los sujetos es precontractual, no presupone individualidad de tipo liberal sino instancias definidas por ser partes de un orden comunitario impolítico y unitario. De modo que si para Sade, y de manera mesiánico-republicana, aspirando a acabar, por medio de la violencia y la exacción en la apropiación del cuerpo del otro, una individualidad política hasta en las sexualidades, el lema sería esforzarse algo más para conseguir ser ciudadano republicano trastocando el orden natural de las sexualidades en otro de signo contractualista, erigiendo el pene como encarnación metafórica del falo y punto de referencia de una nueva cultura política sexual angustiada, en el contexto posfranquista, monárquico católico, al revés el lema podría ser bien distinto: es igual lo que hagáis con vuestros cuerpos mientras no contradigáis la unidad comunitaria, que no depende de contenido alguno sino meramente de la instalación de las formas de las que hacéis uso dentro de la lengua teológico-jurídica garante de la unidad comunitaria, que impide que con las sexualidades pretendáis acabar cualquier tipo de individualidad conflictiva con el orden estatal —*Españoles, intensificad vuestra intimidad y seguiréis siendo súbditos de la monarquía*. Fingir que hay política sexual, convenio sexual, es condición para solapar que no la hay, porque la proliferación de discursos sobre lo íntimo nutre la dinámica intimidante de la unidad diversificante propia de la antropología de la gracia.

Esta condición singular y española de la relación entre política del género y antropología de la gracia se debe al salto lingüístico que es capaz de dar el derecho natural al tiempo que las ciencias humanas asumen la autorreferencialidad del lenguaje, en los años 1960. Los juristas españoles asumen, igual que los lingüistas británicos y franceses —John Austin, Emile Benveniste, teóricos de la performatividad del lenguaje—, que la realidad esté doblada dentro de los pliegues del lenguaje, salvo que en vez de entender por autorreferencialidad del lenguaje autonomía del sujeto con la palabra, tanto la deconstrucción como los juristas la instalan dentro de un principio previo, que condiciona la calidad del decir, y en particular, este principio para los juristas españoles que ordenan la condición

posfranquista es principio teológico unitario del que las instituciones políticas pueden hacer uso para clasificar y jerarquizar las voces ciudadanas y ordenar la comunidad gobernada. Ambas perspectivas —teórica, la deconstrucción como operación analítica para liberar saberes, e histórica, el pensamiento del derecho natural bajo la dictadura— condicionan el decir supeditándolo a una instancia soberana previa. Y esta experiencia del lenguaje bajo condición la concreta el signifiante «intimidad», constitucionalizado, que tuerce la actualización de los saberes y hermenéuticas relativas al género en el *locus* legado por lo que fue pensado bajo la dictadura al acontecer democrático. La proliferación de las formas que hablan de la intimidad es plenamente barroca en el espacio posfranquista: funciona a modo de anamorfosis, figura estética propia del barroco hispano donde todo se presenta en forma de negación práctica bajo el efecto del tropo del «*como si no*» propio de san Pablo<sup>23</sup>, respecto de aquella otra intimidad, disponible en el texto constitucional y ordenadora, reductora, de la cultura de los derechos fundamentales y humanos en la monarquía constitucional, e indisponible a la ciudadanía que habla de la democracia a través del desplazamiento que la colusión ha producido entre el repertorio sobre individuación gestado en los años 1968 y la nueva semantización de la intimidad en la segunda mitad del siglo xx español.

Este desfase es fundamental, porque afecta tanto la experiencia democrática posfranquista, como los saberes producidos sobre la misma<sup>24</sup>. En última instancia, en el contexto posfranquista, la

---

23 Olivier Boulnois, *Saint Paul et la philosophie*, París: PUF, 2022, sobre la negación práctica p. 74.

24 La centralidad de la anamorfosis en la estética barroca hispana está estudiada en Fernando Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías*, *op. cit.*, p. 279-285. Va vinculada a la fundamentación de la política posfranquista mediante el paulinismo: san Pablo introduce la anamorfosis en la experiencia lingüística de la realidad, a través de un «como si no» fundador de la experiencia mesiánica. Una exploración en Brice Chamouveau, «*Como si no* y anamorfosis. Condición barroca de la política posfranquista», in Brice Chamouveau *et al.*, *Un présentisme espagnol? Enjeux éthiques et esthétiques d'une catégorie sur le temps historique*, *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, à paraître, 2024.

colusión entre ambas intimidades entrega a la ciudadanía un mandato singular: una fórmula vendría a decir que el Estado deja que se politice las intimidades sexuales dejando fuera del alcance de la ciudadanía la intimidad constitucional; pero la presencia de san Pablo, de la anamorfosis constitutiva de la relación que mantiene el lenguaje respecto de sus objetos —la mediación de un «como si no» constitutivo—, invita a reformularla de la manera siguiente: el mandato es *no* politizar la intimidad (constitucional) *como si no* no-se politizara (*sic*); es decir como si se politizara la intimidad constitucional con la democracia sexual, que sin embargo deja intacta la antropología de la gracia y sus clasificaciones que se queda fuera del alcance de la deliberación ciudadana. Algo impolítico está a salvo por detrás de las poéticas de la ley sexual moderna y de los discursos que hablan de ella.

Con esto, creo que el análisis se aproxima al singular estatuto de la politicidad de la ley fálica, y de los estudios de género que la postulan para deconstruirla, en los espacios históricamente constituidos por la antropología de la gracia gestada en el orbe hispánico. Algo muy similar encuentra Roberto Bolaño al hacerse cargo de la barbarie feminicida en un escenario poscolonial, fronterizo, en 2666, en “La Parte de los crímenes”, letanía de relatos forenses sobre cuerpos de mujeres asesinadas en medio de la ficcional Santa Teresa, en el Estado mejicano fronterizo con California, Sonora<sup>25</sup>. La sección de la novela se construye en diálogo con dos tradiciones: la novela policíaca —la intención es descubrir quién es o quiénes son los asesinos de ese genocidio feminicida, como repetición del holocausto que, en tiempos del capitalismo tardío, se desplaza hacia los deseos y el consumo violento de los cuerpos— y la tradición mística —los sujetos todos se entregan a la ley de una *jouissance* que los controla y a la que obedecen, en pleno éxtasis del que, precisamente, Santa Teresa es uno de los mejores representantes en la tradición cristiana y

---

25 Lo anotado aquí está explorado con mayor extensión en Brice Chamouleau, «La debacle en la lengua», *Cuadernos LIRICO*, n° 25, 2023. Ambas versiones difieren al restituir aquí otra dimensión de la relación que mantiene el texto con el *Apocalipsis de san Juan*, a partir de Jean Grosjean, *Lecture de l'Apocalypse. Traduction nouvelle et commentée*, París: Gallimard, 1994.

occidental. Sucede con los místicos que cuentan la experiencia de la *jouissance*, pero sin saber por qué gozan, dirá Lacan, y es en semejante espacio simbólico donde sucede la acción en la novela de Bolaño<sup>26</sup>. El nexo entre identificación de los depredadores, de los responsables del crimen por descubrir, y el abandono de los sujetos a una ley sexual que no entienden, la resuelve el subtexto cristiano con el que juega Bolaño, el *Apocalipsis de San Juan*: la creencia en el apocalipsis, en la identificación de unos asesinos intrusos que penetran en la comunidad para cometer exacciones permite vivir en una denegación profunda, que consiste en no cuestionar cómo los sujetos pueden ser parte de la matriz violenta en la que están sumergidos y que los consume, cuando todas las intimidades comparten una misma gramática colectiva y depredadora. La lectura metafísica, a la espera de una Revelación por venir, orientada por el final de los tiempos de la depredación, es lectura ingenua, porque la depredación sexual opera en otro lugar, identificado en el *Apocalipsis de Juan*: opera en la calidad del logos, en la calidad del decir propio, lugar de una relevación distinta a la de una instancia extralingüística, la de una individualidad hablante que se pregunta por cómo hace existir, cuando pasa a través de ella, la lengua común que rige aquí la ley sexual y la soporata. La vieja vidente Florita se lo explica a los periodistas que vienen a por ella en busca de una revelación que permita poner fin a la masacre cotidiana, a la banalidad del holocausto fronterizo. Su respuesta es distinta a la esperada: en Santa Teresa no hay impunidad, no hay criminales a los que condenar para acabar con el Mal, porque este mal descansa en la *jouissance* fálica, que es el bien mejor compartido entre los sujetos hablantes de Sonora, como en cualquier otro lugar regido por la ley sexual moderna, del sexo o del género que sean. Al reconocerle con San Juan su carácter incandescente al lenguaje, en vez de aceptar las reglas de la ley fálica incluso para oponerse habla mediante a ella, retorna el cuestionamiento de los místicos españoles, sobre la manera de habitar el lenguaje, sobre el foquismo, la llama viva del deseo experimentado en la palabra: lo que importa es la palabra y su encarnación en las vivencias, y la sintaxis individual con

---

26 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, París: Le Seuil, 1975, p. 97.

la que las palabras son dichas. Esa escucha a la palabra propia, a su calidad de *significante*, es condición para interrumpir la identificación entre sujeto y *signo* y así, la participación en la depredación colectiva, mediatizada por un convenio especialmente depredador por darse visos de impolítico. La salida no es así que todo sea construido, porque la tradición autoritaria y conservadora lo sabe perfectamente, y más aún cuando la industria moderna se ha inmiscuido en los entresijos subjetivos de los deseos personales organizando la proliferación de sus objetos; no es tampoco creer en las instancias a las que da vana existencia la ley fálica moderna. La salida es filológica: no es tanto la búsqueda de una instancia externa garante del significado del signo, a la que delegar la responsabilidad de la barbarie a la que se entregan los sujetos, sino cómo entender, en la relación de sí a sí, cómo salir del espacio semiótico de la depredación en tiempos de intensificación y extensión de la ley fálica moderna, que no depende estrictamente del heteropatriarcado, sino de algo previo, de la condición *metafórica* de su fundamentación —el órgano peniano erecto *como* falo, que solapa la organización efectiva de las relaciones bajo el mandato de la *jouissance* que entrega todos los sujetos hablantes que son partes del orden lingüístico así instituido, a la «fobofobia<sup>27</sup>», al miedo al miedo<sup>28</sup> —a la angustia.

La vía explorada por el narrador de la sección de 2666 es así la de una reinstitución de individuos como sujetos hablantes que puedan responder —*ser responsables*— de sus palabras deseantes, desactivando la fe en un Otro todopoderoso y desconocido que no tiene más existencia que la que le aportan las fantasías individuales colectivamente ordenadas —siendo sus efectos irreductiblemente carnales, tanatopolíticos aquí, cuando todos los sujetos hablantes están lanzados en la misma experiencia colectiva de un habla metafísica, cuya condición teológico-política se ha perdido de vista. Como se ve, la ley fálica moderna que acosa a los vecinos de Sonora está instalada

---

27 Roberto Bolaño, 2666, Barcelona: Debolsillo, 2017, p. 508.

28 Jacques Lacan, *La troisième*, *op. cit.*, p. 41: « jusqu'à s'apercevoir que l'angoisse n'est pas la peur de quoi que ce soit dont le corps puisse se motiver. C'est une peur de la peur ».

primero en una *relación* singular, impolítica, con la lengua pública o colectiva y el significante, una relación *anamorfósica* por la que el sujeto está desplazado, desquiciado, gobernado, una relación que rige su entrega a la depredación colectiva enunciada por la ley de Sa- de, por el mandato de la *jouissance*, que no tiene sexo. El esfuerzo analítico debe así portar sobre la manera cómo los sujetos se relacionan con ellos mismos y con la lengua común que ordena sus experiencias, sin dictar contenido alguno porque el problema es cualitativo y procesual.

La colusión entre deconstrucción y renovación de la antropología de la gracia para la condición posmoderna, ejemplarmente manifiesta en el contexto posfranquista en el significante «intimidad», acaba interpellando el gesto analítico: ¿es depositaria la lengua política que estudia el hispanismo de un resto de condición teológica o no? El gesto de la deconstrucción, aun cuando mira hacia el horizonte de la emancipación individual y colectiva, perpetúa lo que los saberes autoritarios de los contextos hispánicos de los que somos especialistas consideran fundamento de la autoridad política —que el lenguaje está instalado en una sabiduría originaria y del que los Estados, sus instituciones, los sujetos que instituyen, hacen uso para legitimarse. La «intimidad» de Zubiri está pendiente de estudios trasatlánticos, porque la filosofía cristiana zubiriana —y más allá, la fenomenología cristiana y el personalismo cristiano— viaja a América, acompañando la teología de la liberación, y puede que también contribuyendo a extender en espacios políticos más amplios lo observado y designado como «intimidación» en el caso español, o clausura doméstica de las comunidades, afectando la calidad de la política. Hay aquí descripciones renovadas por realizar sobre emancipación individual y colectiva en los mundos hispánicos, en las singulares condiciones posmodernas de perpetuación de la catolicidad política. La cuestión es sin duda más fundamental a la hora de interrogar el legado patriarcal de las sociedades contemporáneas: si bien la lengua va siempre dirigida a otro, si incluso la lengua es siempre la del otro, como lo sostenía el propio Derrida en su *Le monolingüisme de l'autre*, el problema estriba no en acabar con las figuras del padre, como encarnación de la instancia de la que se espera reconocimiento, sino

en inventarse otro(s) padre(s), es decir suscitando la invención de instancias otras de reconocimiento, un esfuerzo que también obliga reflexivamente a interrogar la *relación* que se mantiene respecto de las instancias a las que decidimos dar existencia<sup>29</sup>. Frecuentando esta vía, en un campo tan entregado a las ciencias sociales y políticas que han perdido de vista la posibilidad de una clausura epistémica sedimentada en la propia lengua, lo más cierto es que siga contando el apego filológico e histórico del hispanismo a los objetos de las ciudadanías hispánicas.

---

29 La observación es de procedencia inmediatamente lacaniana: Jacques Lacan, *Des Noms-Du-Père*, París: Seuil, 2005.

## MASCULINS PLURIELS



MASCULINITÉS ET POLITIQUE DANS LE CINÉMA CUBAIN,  
DE LA RÉVOLUTION À NOS JOURS

---

*Emmanuel Larraz*  
Université de Bourgogne



Il est habituel, lorsque l'on évoque l'histoire du cinéma cubain, d'insister sur l'importance qui lui fut accordée lors du triomphe de la révolution castriste, en janvier 1959. En effet, dès le 24 mars, l'une des premières décisions des nouveaux dirigeants fut de créer l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques (ICAIC) qui devait contrôler la production et la distribution du nouveau cinéma, présenté à la fois comme un art et « un instrument d'opinion et de formation de la conscience individuelle et collective<sup>1</sup> ». Il fut bientôt précisé, dès juillet 1961, à propos d'un court métrage produit de façon indépendante en dehors de l'ICAIC par le *Líder Máximo* lui-même, lors d'un discours célèbre adressé aux artistes et aux intellectuels, que la liberté de création devait s'incliner devant l'objectif supérieur de la politique : « Dans la Révolution, tout ; contre la Révolution, rien<sup>2</sup> ».

Nous allons voir comment dans les limites de cette injonction, une nouvelle génération de cinéastes ne s'est pas contentée de relayer

- 
- 1 *Cine cubano*, Selección de lecturas por Mario Piedra Rodríguez, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987, p. 5.
  - 2 Il s'agit de *P. M.*, court métrage de Sabá Cabrera Infante et Orlando Jiménez Leal : « La Comisión de Estudios y Clasificación de películas, prohíbe la exhibición en salas del cortometraje *PM* . . . por considerarlo, en este momento, nocivo a los intereses del pueblo cubano y su Revolución ». In María Eulalia Douglas, *La tienda negra. El cine en Cuba (1997-1990)*, La Habana : Cinemateca de Cuba, 1997, p. 156.

les discours officiels, et comment ils n'ont pas hésité à dénoncer la persistance dans la nouvelle société de certains préjugés tenaces et notamment du machisme le plus rétrograde. Cette « masculinité patriarcale » se doublait d'une profonde homophobie, un temps reprise à leur compte par les autorités castristes qui considéraient l'homosexualité comme une « dégénérescence de la bourgeoisie ».

Il a fallu attendre les années 1990 et l'effondrement du camp socialiste pour qu'à Cuba, qui avait dû instaurer, pour tenter de faire face à la crise économique, la « période spéciale en temps de paix », un film de Tomás Gutiérrez Alea : *Fresa y chocolate* (1993), ose affirmer la dignité d'un homosexuel, le personnage de Diego, interprété par Jorge Perrugorúa, aussi efféminé et cultivé que fervent patriote.

Sont arrivées ensuite les images de masculinités diverses sur les écrans de ce petit pays qui s'est récemment doté, en 2019, d'une nouvelle Constitution qui condamne les discriminations de sexe, de genre, de couleur de peau et d'orientation sexuelle

#### CONTRE LE « MACHISME LÉNINISME »

Dès le début des années soixante, l'idéal d'égalité que proclamaient les autorités révolutionnaires était entré en conflit avec ce que Bell Hooks, la militante féministe américaine, spécialiste de l'œuvre de Toni Morrison, a appelé la « masculinité patriarcale » qui, comme elle le dit avec ironie, « encourage les hommes à être pathologiquement narcissiques, infantiles et psychologiquement dépendants du privilège (aussi relatif soit-il) qu'ils reçoivent du simple fait d'être nés hommes<sup>3</sup> ».

Dans un article publié en 2019, et intitulé, *El machismo leninismo ha triunfado*, la célèbre journaliste et romancière Wendy Guerra (La Havane, 1970), se désolait du manque de respect des hommes que l'on trouve encore dans certains quartiers périphériques de La

---

3 Bell Hooks, *Tout le monde peut être féministe*, Editions Divergences, Paris, 2020, p. 104.

Havane et du harcèlement auquel étaient soumises les femmes dont l'on ne respectait toujours pas la dignité :

...Una mujer sola, comprando en cualquiera de estos sitios es un blanco perfecto, los varones que pululan zapando por horas estos lugares no tienen sentido del límite. Te sacan la lengua relamiéndose, se pegan a tu cuerpo, te dicen groserías te tocan y agarran por el brazo con el pretexto de venderte algo, lo que sea. Si protestas te gritan y manotean para intimidarte con aires de macho marginal empoderado en este caldo de cultivo social... La invasiva, vulgar y permisiva manera en que nos tratan ciertos hombres cubanos a pleno sol y delante de cualquiera resulta un acto de verdadera vejación que a pocos parece preocuparles... El machismo leninismo ha triunfado y vivimos a merced de cualquier acto, por violento que sea, porque como me dijo una vez un profesor de Preparación Militar, « Aquí mandan los hombres porque esta Revolución la hicieron los hombres<sup>4</sup> ».

Contre cette affirmation qui semblait communément admise, de la légitimation de la domination des hommes car c'était à eux que revenait le mérite d'avoir fait la Révolution, il était essentiel de rappeler que des femmes avaient également pris les armes, pour la défense de la liberté, dès la Guerre de l'Indépendance, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ce qu'a fait le jeune Humberto Solás, entré à l'ICAIC à l'âge de dix-neuf ans et qui, dès son premier moyen métrage, *Manuela* (1966), montre le courage d'une jeune paysanne, interprétée par Adela Legrá, qui mourait au combat dans la « Sierra ».

Deux années plus tard, dans son premier long métrage, Solás a repris dans le titre le nom d'une autre femme, *Lucía* (1968), pour ce qui est l'un des chefs d'œuvres du cinéma latino-américain. *Lucía* qui dure 2h et 35 mn, retrace le difficile processus d'émancipation de trois femmes à trois époques différentes de l'histoire cubaine. *Lucía 1* évoque la guerre contre les colonisateurs espagnols en 1895,

---

4 <<https://leondelaho.com/2019/03/16>>, el machismo-leninismo-ha-triunfado.

alors que *Lucía II* (1932) montre la lutte contre le néo-colonialisme américain qui s'appuyait sur le dictateur Machado. C'est *Lucía III* (196...) qui, se situant dans les années soixante, après le succès de la Révolution, va montrer l'urgence de libérer la femme de la domination de l'homme et de la violence qu'il peut continuer à exercer sur elle.

Le film est d'autant plus fort qu'il évoque de façon réaliste ce qui fut l'une des grandes réussites du nouveau régime : la campagne d'alphabétisation lancée en 1960. 1959 avait été l'année de la réforme agraire. 1960 serait celle de la campagne d'alphabétisation. Eduardo Manet qui vécut cette époque et qui ne manque pas de critiquer d'autres projets lorsqu'ils lui semblent « bancals ou farfelus », se souvient là « d'une réalisation lumineuse, d'une aventure exaltante sur le plan humain et pédagogique<sup>5</sup> ». De jeunes étudiants citadins partaient dans les campagnes et les montagnes pour apprendre à lire et à écrire aux paysans analphabètes. Le but de cette opération culturelle, politique et publicitaire était d'éradiquer l'illettrisme de Cuba. En décembre 1961, Cuba a été déclarée *Territoire libre d'analphabétisme*. Dans la troisième partie du film d'Humberto Solás l'on voit comment le personnage de la jeune mariée, « victime de l'impérialisme » qui ne lui a pas permis de s'instruire, va également être victime de l'aveuglement et de la violence du mari qui la traite comme une esclave : « Yo quiero que tú me obedezcas a mí ; para eso eres mi mujer. Vas a ser para mí nada más, como yo quiera ». Tomás (rôle interprété par Adolfo Llauradó qui était déjà le partenaire d'Adela Legrá dans *Manuela*, deux ans auparavant) se comporte comme un vrai tyran domestique, une caricature du *macho* qui en vient à clouer les volets de la maison où il veut enfermer sa femme et à refuser, dans un premier temps, qu'elle rencontre le jeune alphabétiseur venu de La Havane. Comme l'avait fort justement vu le critique français Guy Hennebelle, « Solás rappelait aux colonisés qu'ils ont eux aussi à libérer une colonie : leur femme ».

Le cinéaste était très conscient du message qu'il voulait transmettre : « Quería que la gente se sienta reflejada, que se reconozcan y

---

5 *Cinéma* 70, n°115, p. 125-126.



Fig. 1. Tomás surveille jalousement le cours d’alphabétisation

se irritent a partir de plantearse que hay revolucionarios que no quieren que sus mujeres trabajen y tienen una actitud familiar contradictoria con su vida social, revolucionaria. Me interesa golpearles y golpear a los tipos que padecen de machismo<sup>6</sup> ».

Cette dénonciation d’attitudes relevant du vieux patriarcat va continuer dans le cinéma des décennies suivantes avec notamment de grands films tels que *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez, *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega et *Hasta cierto punto* (1983) de Tomás Gutiérrez Alea.

Avec *De cierta manera*, le premier long métrage tourné par une femme, à Cuba, l’afro-cubaine Sara Gómez (1943-1974) porte un regard critique sur la société des années soixante, montrant à la fois les progrès matériels apportés par la Révolution avec la rénovation de certains quartiers de La Havane et l’effort pour développer l’éducation, et combattre la résistance au changement des « marginaux »

6 Elena Diaz, *Cine y Revolución en Cuba*, Barcelona, Editorial Fontmara, 1975, p. 184.

qui s'appuient sur la force des traditions. Il s'agit d'une sorte de « fiction documentaire » qui, tout en évoquant une histoire d'amour entre Yolanda, une maîtresse d'école divorcée et attachée à son indépendance et Mario, un *mulato*, ouvrier d'usine, utilise les images d'un reportage sur la destruction de maisons d'un quartier insalubre et développe une réflexion sur l'origine d'un machisme endémique à Cuba. Sur des images de gravures anciennes, une voix *off* explique que les Espagnols qui sont venus s'installer à l'époque de la colonisation ont emmené avec eux leurs valeurs patriarcales et leurs codes de violence de genre. Quant aux esclaves noirs, « importés » en grand nombre depuis la fin du dix-huitième siècle, ils se sont organisés en une société secrète misogyne, les *Abakuás*, qui rejettent les femmes, considérées comme impures et maléfiques.

Sara Gómez mourut prématurément en 1974, à l'âge de 31 ans et le film fut monté par ses camarades de l'ICAIC, Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa et projeté finalement en 1977. Son message est complexe. La réalisatrice montre d'une part les progrès réalisés dans la lutte contre les préjugés de classe et de race et par ailleurs la résistance tenace des valeurs patriarcales. Le cas de Mario cependant n'est pas désespéré, car au contact de Yolanda dont il reconnaît la supériorité intellectuelle, il lui arrive d'avoir des doutes sur la légitimité des valeurs virilistes qu'il est censé incarner et il avoue qu'il lui arrive d'avoir peur : « ¡tengo un miedo del carajo! ». Il reconnaît également, lorsque Yolanda imite en plaisantant sa façon de marcher à la John Wayne, le paragon du *macho* dans les films hollywoodiens, qu'il ne s'agit en réalité que d'une posture : « Hay que hacer el papel ». Il peut être piquant de relever à ce propos que l'on sait, grâce aux indiscretions d'Eduardo Manet, que les *machos* qui dirigeaient alors le pays, Fidel, Raúl et le Che, partageaient cette passion : « Ils ne demandaient jamais lors des projections privées de l'ICAIC à voir les films soviétiques, encore moins les films français ou italiens. Par contre ils étaient très friands des films de guerre et des westerns. Et leur acteur préféré c'était John Wayne, bien sûr »<sup>7</sup>.

---

7 Eduardo Manet, *op. cit.* p. 198.

L'on a dans cette brève séquence comique un bel exemple de ce que l'on pourrait appeler le *female gaze*, le regard féminin, qui s'oppose, dans ce film écrit et tourné par une femme, au *male gaze*, le regard masculin, un concept théorisé, en 1975, à l'époque du film, par la critique de cinéma et réalisatrice Laura Mulvey. Elle avait montré, dans un article resté célèbre, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>8</sup>, que dans la plupart des films et notamment les films américains, le regard dominant était celui des héros masculins hétérosexuels et que ce regard, reproduit par la caméra, présentait le plus souvent les femmes, comme de simples objets sexuels et de plaisir. Rien de tout cela ici, avec le personnage de Yolanda, et le regard de Sara Gómez correspond plutôt au *female gaze*, concept théorisé récemment par la critique Iris Brey, à partir des travaux de Laura Mulvey pour parler des films où les femmes sont également montrées comme des sujets. En fait Sara Gómez avait été à bonne école, car très jeune, à l'âge de dix-neuf ans, elle avait été choisie par l'ICAIC pour accompagner Agnès Varda jusqu'à Santiago de Cuba, lors de la préparation de son génial court métrage documentaire : *Salut les Cubains !* (1963), un vibrant et ironique hommage au « tropicalo-socialisme » de l'île. De même que c'était le regard d'Agnès Varda qui avait organisé le montage virtuose des plus de mille photos en noir et blanc, montrant la nouvelle réalité cubaine et notamment la force de l'érotisme dans les rues où les hommes, de façon ostensible, dévoraient littéralement des yeux les passantes, objets de leur désir, dans *De cierta manera*, c'est le regard féminin de la réalisatrice qui s'impose. Et Yolanda, la jeune enseignante, est bien le personnage principal du film qui jette un regard critique sur la culture marginale des vieux quartiers de La Havane, toujours sous l'emprise traditionnelle du patriarcat et notamment des fraternités masculines afro-cubaines des Abakuás qui attirent Mario, son fiancé.

Moins critique, *Retrato de Teresa* (1979) est le premier long métrage de Pastor Vega (1940-2005) et son plus grand succès, aussi bien à l'étranger qu'à Cuba où le public en fit un vrai débat de société. Il traitait en effet d'un problème d'actualité, évoqué dans le nouveau

---

8 Revue *Screen*, vol. 16, p. 6-18.

Code de la Famille, de 1975, la double journée de travail imposée aux femmes : le travail salarié et le travail domestique. C'était l'un des effets de la persistance du machisme, non plus seulement dans les campagnes les plus reculées mais également à la ville. Les femmes avaient bien le droit de travailler à l'extérieur du foyer, mais devaient en outre assurer toutes les tâches ménagères et s'occuper des enfants. Cette situation avait déjà été évoquée dans le film de Sara Gómez où l'on voit qu'une mère convoquée par Yolanda, la maîtresse d'école, pour lui demander de surveiller les devoirs de son enfant, évoque ses journées harassantes :

Yo salgo de mi casa a las cinco de la mañana. Llego al trabajo a las seis de la mañana. Yo dejo la ropa preparada. Son las once de la noche y estoy lavando y planchando.

C'est la grande actrice Daisy Granados, épouse du réalisateur, qui tient le rôle de Teresa, alors que celui de Ramón, le mari, est à nouveau attribué à Adolfo LLauradó, spécialiste des rôles de *macho*. Le nouveau personnage qu'il incarne est aussi odieux que celui qu'il interprétait dans *Lucía*. Il joue cette fois, à la ville, le rôle d'un technicien, réparateur de postes de télévision, qui trompe allègrement sa femme tout en s'opposant au désir de cette militante exemplaire, d'animer, comme déléguée syndicale, un groupe de théâtre et de dance de son usine. L'attachement à la vieille société patriarcale est défendu dans une séquence restée célèbre, par la mère de Teresa, fervente catholique, qui pense que sa fille doit renoncer à ses projets artistiques et s'incliner devant son mari comme l'exige la tradition : « Digan lo que digan, la mujer siempre será la mujer y el hombre será hombre. Dios lo quiso así y eso no lo puede cambiar ni Fidel ».

Dans *Hasta cierto punto* (1983), Tomás Gutiérrez Alea a eu l'intelligence d'évoquer le problème que pose précisément l'absence de femmes cinéastes qui puissent exprimer leur point de vue sur « les troubles du genre » au lieu d'être vues à travers le regard des hommes, expression d'un pouvoir asymétrique en rapport avec le machisme. Le héros, Oscar, est en effet un metteur en scène qui enquête parmi les dockers pour essayer de voir si le machisme y est vraiment plus marqué que dans d'autres milieux. L'ironie du titre traduit

l'embarras de certains travailleurs qui reconnaissent que les femmes ne sont leurs égales que « jusqu'à un certain point ». Par ailleurs, comme le lui fait remarquer Lena, la travailleuse dont il s'éprend (et dont le rôle est tenu par Mirta Ibarra, épouse de Tomás Gutiérrez Alea), le film réaliste qu'il aspire à réaliser, risque de ne pas intéresser ceux qui vivent des situations d'injustice au travail et qui aspirent surtout à se distraire pour oublier leurs problèmes. Oscar qui prétend logiquement qu'il faut identifier les problèmes afin d'essayer de les résoudre, se ridiculise en se montrant incapable de renoncer au pouvoir patriarcal qu'il exerce sur les deux femmes entre lesquelles il se débat : son épouse et la fière Lena, éprise de liberté et qui, comme l'oiseau dont parle la chanson basque que l'on entend dès le début, ne veut pas « qu'on lui coupe les ailes ».

#### DU REJET DES HOMOSEXUELS À LEUR ACCEPTATION

Le machisme si profondément enraciné dans la société cubaine et que certains cinéastes, comme nous l'avons vu, se sont évertués à combattre, se doublait toujours d'une profonde homophobie, spécialement violente à l'égard des hommes, les *maricones*, que l'on méprisait et que l'on poursuivait. Dans *Conducta impropia* (1983) (*Mauvaise conduite*), un film cubain réalisé en France par deux victimes de ce terrible rejet : Néstor Almendros et Orlando Jiménez Leal, l'on cite une phrase significative de Jean-Paul Sartre qui après s'être laissé embarquer dans un voyage dans l'île, en compagnie de Simone de Beauvoir, avait déclaré qu'il avait perçu de graves problèmes et que « si Cuba n'avait pas de Juifs, elle avait des homosexuels ».

Dès 1960, Ernesto Guevara, « dogmatique, froid et intolérant », obsédé par la recherche d'une pureté idéologique, avait ouvert dans la péninsule de Guanaha (à l'extrême ouest de l'île), le premier camp de *travail correctif* (nous dirions de travaux forcés<sup>9</sup>). Cette même

---

9 Stéphane Courtois (directeur), Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrej Paczkowski, Karel Bartosek, Jean-Louis Margolin, *Le livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Robert Laffont, Paris 1997, p. 921.

année, en septembre, Fidel Castro créa des *Comités de Défense de la Révolution* (CDR), des comités de quartier chargés de surveiller les menées contre-révolutionnaires de l'ensemble des habitants. Ce quadrillage social, ce système de surveillance et de délation, est si efficacement redoutable que, dès mars 1961, l'on peut organiser une gigantesque rafle qui permet d'interpeler en un week-end plus de cent mille personnes et de conduire plusieurs milliers d'entre elles dans des camps de détention. Les intellectuels et les artistes étaient spécialement visés. A l'Université même de La Havane l'on organisa des « purges anti-homosexuelles » et « il était courant de 'juger' les homosexuels en public sur leur lieu de travail. Ils étaient contraints de reconnaître leurs 'vices', d'y renoncer ou d'être licenciés, avant d'être emprisonnés<sup>10</sup> ».

En 1964 l'on avait inventé les UMAP (*Unidades Militares de Ayuda a la Producción*), premier essai de développement de travail pénitentiaire, qui prétendaient « rééduquer » les homosexuels. Eduardo Manet montre comment l'idéologie communiste de l'époque ne faisait que renforcer le séculaire machisme espagnol et il se souvient de la rencontre avec le mythique général Líster, héros de la Guerre Civile Espagnole qui se vantait, lors d'un voyage à La Havane, d'avoir éliminé le plus grand nombre possible de « maricones », ces « pédés », en les envoyant en première ligne lors des combats : « Pas un seul n'a survécu, ¡ Carajo !<sup>11</sup> ».

Il raconte également comment les UMAP furent fermées en 1967, sur ordre de Raúl Castro, après qu'il ait pris connaissance du rapport de deux gradés qui s'étaient déguisés en « pédés » et avaient subi les vexations de toute sorte que la police leur réservait : « Ceux qui ont lu ce rapport affirment que la situation dans les camps de concentration castristes n'avait rien à envier aux *goulags* de Staline<sup>12</sup> ». Rappelons à ce propos que Staline avait signé le retour de la pénalisation des actes homosexuels, particulièrement masculins, en URSS, en 1934. Plus tard, le fameux « dégel » de l'époque de Krouchtchev

---

10 *Op. cit.*, p. 927.

11 *Op. cit.*, p. 268.

12 *Op. cit.*, p. 269.

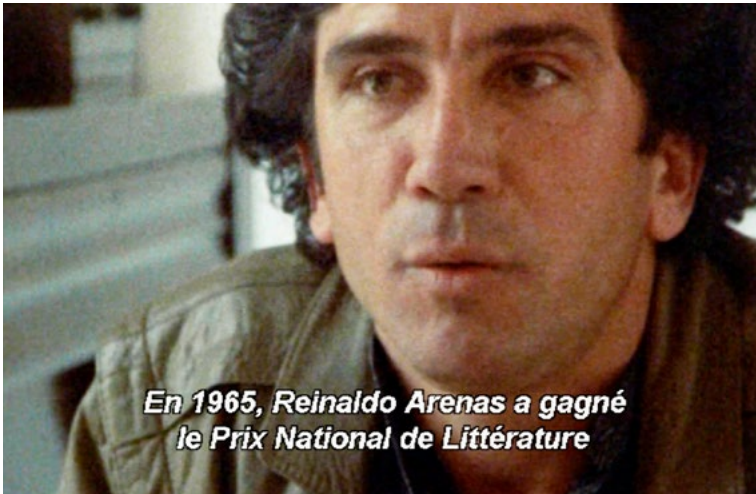


Figure 2. Reinaldo Arenas

(1953-1964) ne concerna pas les homosexuels car Krouchtchev était lui-même très homophobe et facilement enclin à associer homosexualité et *intelligentsia*.

À Cuba, de nombreux créateurs, tel le poète Reynaldo Arenas (dont le témoignage apparaît dans le film *Conducta impropia*) profitèrent de l'exode autorisé depuis le port de Mariel, en 1980, pour quitter définitivement l'île.

Après la chute de l'URSS, au début des années 1990, les mentalités évoluèrent et en Russie, le 21 mars 1993, l'on dépénalisa l'homosexualité. Il en fut de même à Cuba où l'on arrêta les campagnes de « recivilisation » où les policiers coupaient les cheveux longs des garçons et poursuivaient ceux qui écoutaient de la musique anglo-saxonne et portaient des pantalons trop serrés. Tomás Gutiérrez Alea qui n'avait jamais adhéré au Parti Communiste était l'un des artistes cubains qui avait dénoncé la tendance à voir des connotations impérialistes et contrerévolutionnaires dans la musique d'Elvis Presley ou des Beatles et il avait parlé, à ce sujet, d'un véritable « blocus de l'intérieur » qui venait s'ajouter au blocus auquel les USA soumettaient Cuba depuis 1962. Convaincu que l'art est le lieu où se

manifeste le processus de transformation de l'homme, et après que Fidel Castro lui-même ait reconnu, en 1992, que « l'homosexualité est une tendance naturelle qui doit être respectée », il va réaliser, en 1993, *Fresa y chocolate*, un film qui affirmait la dignité de ceux dont l'on avait trop longtemps condamné la « mauvaise conduite ».

La « mauvaise conduite » dans *Fresa y chocolate* est celle de Diego (Jorge Perrugoría), un artiste ostensiblement « extravagant » qui a éveillé, lorsqu'il l'a rencontré, au célèbre glacier Coppelia, la curiosité de David (Vladimir Cruz), un étudiant des Jeunesses Communistes, impressionné par sa culture. Diego possède en effet des livres difficiles à trouver alors à Cuba à cause de la censure et il se promène même avec un exemplaire de la revue *Les Cahiers du Cinéma*, exotique à La Havane. Victime de son inexpérience et de la propagande du Parti, David pense dans un premier temps qu'il ne peut s'agir que d'un contre-révolutionnaire et donc d'un ennemi et il s'en ouvre à un autre étudiant, Miguel (Francisco Gattorno), une brute machiste qui va se permettre d'aller insulter cet efféminé chez lui. David, au contraire représente une masculinité apaisée, c'est un homme « juste » selon la terminologie d'Ivan Jablonka<sup>13</sup>. Il est expérimenté en amour mais il respecte la sensibilité de Vivian, la jeune femme qui a accepté de le suivre dans une chambre d'hôtel, et qui se refuse à lui car elle est choquée par l'aspect sordide du lieu.

Ce chef d'œuvre montre avec délicatesse comment deux êtres aussi différents que le jeune David et Diego, placés au départ sous le signe d'une altérité absolue, vont finir par se comprendre et s'apprécier comme le montre l'accolade finale entre les deux hommes dont l'un n'est pas homosexuel : « Nobody is perfect ! » regrette Diego. L'on comprend que cet artiste est poussé à l'exil : « me botan » dit-il et il apparaît comme la victime d'un système intolérant qui n'a pas su reconnaître les efforts qu'il avait faits pour tenter de s'intégrer : « Yo también tuve ilusiones. Me fui para las lomas a recoger café, quise estudiar para maestro, y ¿qué pasó? Que uno es una cabeza pensante

---

13 Ivan Jablonka, *Des hommes justes, Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris : Editions du Seuil, 2019.

y ustedes, al que no dice que sí a todo o tiene ideas diferentes, enseguida lo miran mal o lo quieren apartar ».

Le film possède un potentiel subversif qui contraste avec son statut d'œuvre officielle qui inaugura le *Festival de Cinéma Latino-Américain de La Havane*, en 1993. Il reçut de nombreux prix, l'*Ours d'Argent* à Berlin, en 1994, le *Goya* du meilleur film en langue espagnole, en 1995, ainsi que la nomination aux *Oscars*. Malgré cette reconnaissance internationale et une évolution certaine de la société cubaine vers plus de tolérance envers les homosexuels, il restait sans doute de sérieux préjugés et il fallut attendre. . . 2007 pour que le film soit enfin vu de façon massive, lorsque sa diffusion fut autorisée à la télévision. Quatorze ans après sa sortie à La Havane et onze ans après la mort de Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y chocolate* fut enfin diffusé, en 2007, par la télévision publique, un samedi soir, dans l'émission *Espectador crítico*.



Fig. 3. Diego reçoit l'accolade de David

LES NOUVELLES MASCULINITÉS AU TOURNANT DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

Après le succès extraordinaire de *Fresa y chocolate*, J. Perrugoría mit un point d'honneur à interpréter dans *Guantanamera* (1995) un personnage qui était exactement à l'opposé du raffinement et de la délicatesse de Diego. Le nouveau personnage de Mariano était un camionneur plutôt rustre et macho, à la limite du surpoids, avec une barbe d'une semaine et qui ne pensait, à chaque étape de la route, qu'à coucher avec celle qui l'attendait en espérant qu'il l'emmènerait avec lui à La Havane. Perrugoría va également être de ceux qui, profitant de l'évolution relative de la société à l'égard de l'homosexualité, va essayer de la représenter dans de nouveaux films. C'est ainsi qu'il va réaliser, comme metteur en scène qui rend hommage aux cinéastes avec lesquels il a tourné, Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío, *Fátima o El parque de la Fraternidad* (2014), adaptation d'un conte de Miguel Barnet. Le héros, Manolito qui s'inspire également de la réalité qui apparaissait désormais au grand jour, est un homosexuel travesti qui rêve de gagner beaucoup d'argent en montant un spectacle pour les touristes : « Los extranjeritos se vuelven locos cuando ven un travesti, un travesti homosexual y jinetero ». L'on verra qu'il va être exploité, victime de la cupidité de ceux qui ne pensent qu'à tirer profit de sa naïveté.

L'impact de *Fresa y chocolate* sur l'équipe qui s'était lancée dans l'aventure de tourner ce film devenu historique a fait qu'une autre interprète, la jeune actrice Marylin Solaya qui jouait le rôle de Vivian, la fiancée de David qui choisit ensuite de faire un mariage bourgeois, a également décidé de devenir cinéaste. Marylin Solaya, mère célibataire de deux enfants, qui avait vingt-trois ans lorsqu'elle tourna avec Tomás Gutiérrez Alea, se présente comme une fervente féministe qui combat la société patriarcale. Elle avait été très intéressée par un premier cas de réassignation de sexe qui avait eu lieu à Cuba, en 1988. Cette année-là, Mavi Susel qui se sentait fille bien qu'ayant été assignée garçon, à la naissance, rejetée aussi bien par les homosexuels que par les hétérosexuels, put bénéficier de la première opération de réassignation de sexe qui eut lieu à Cuba. L'hostilité d'une grande partie de l'opinion ainsi que la crise économique firent que

cette chirurgie qui était assurée sur les fonds publics fut abandonnée pendant vingt ans, jusqu'en 2008.

C'est alors que Marylin Solaya qui était devenue amie de Mavi Susel se lança dans la réalisation d'un documentaire de 52 minutes : *En el cuerpo equivocado* (2010) où elle mettait en question la façon dont Mavi avait construit sa féminité à travers les stéréotypes et les préjugés de genre qui dominaient dans la société machiste et patriarcale dans laquelle elle vivait. Cette première expérience a permis à Marylin Solaya de se lancer ensuite dans un long métrage de fiction, *Vestido de novia* (2014) qui se présente comme « une histoire inspirée par des faits réels » et où Mavi Susel joue même un petit rôle. L'on voit comment Rosa Elena (Laura de la Uz), une femme transgenre (autrefois Alejandro), est victime de ce que l'on peut nommer avec Ivan Jablonka, « l'injustice de genre », car sa nouvelle condition de femme mariée en fait rapidement une esclave de toutes les tâches qui incombaient alors à une bonne épouse. Elle avoue qu'elle est épuisée, lorsqu'au retour du travail comme aide-soignante dans un hôpital, elle doit prendre soin de son vieux père qui habite avec le couple et assurer toutes les tâches ménagères. S'inspirant de l'histoire de Mavi Susel, la cinéaste a imaginé le personnage d'une transsexuelle, Sissí (Isabel Santos) qui cherche désespérément à se faire opérer et finit par quitter l'île.

C'est lorsque son passé est révélé, que son mari Ernesto (Alberto García), après avoir cédé dans un premier temps à la violence, l'assure de la force de son amour et de son désir de continuer à vivre avec elle en affrontant les critiques de leur entourage. Il apparaît alors comme ce que l'on pourrait appeler « un homme juste », c'est-à-dire, « quelqu'un qui se solidarise avec les femmes, tout en se désolidarisant du patriarcat. Quelqu'un qui respecte l'égalité entre les hommes et les femmes, mais aussi entre le féminin et le masculin, ainsi qu'entre les différentes masculinités<sup>14</sup> ».

Quant à Marylin Solaya qui a réalisé, en 2019, un nouveau documentaire sur le rôle des femmes dans l'histoire de Cuba, *En busca de un espacio*, elle revendique son féminisme :

---

14 Ivan Jablonka, *op.cit.*, p. 497.

Actúo como vivo. El cine implica poder, no solo económico sino intelectual. Requiere un concepto y mi concepto en el cine viene de ser una mujer en medio de una sociedad machista, tratando de desarrollar un proyecto de vida que no se limite a los roles tradicionales, una mujer que piensa y defiende la posibilidad de crear. Ningún personaje mío está pensado de otra manera. La teoría de género es como montar bicicleta: una vez que la aprendes, siempre sale a relucir en tu obra. Y puede que el cine no cambie el mundo, pero sí hace pensar en el mundo que estamos viviendo<sup>15</sup>.

Tomás Gutiérrez Alea avait bien suggéré dans son film de 1983, *Hsta cierto punto*, l'intérêt que pourraient avoir des films tournés par des femmes pour mieux connaître la société. Marilyn Solaya qui avait été l'une de ses actrices et qu'il avait encouragée à passer derrière la caméra était la quatrième cinéaste à réaliser un long métrage de fiction qui eut, comme on l'a vu, un certain retentissement. Avant elle il y avait eu Teresa Ordiqui (*Te llamarás Inocencia*, 1989) et Rebeca Chávez (*Ciudad en rojo*, 2009), puis Magda González Grau (*¿Por qué lloran mis amigas?*, 2017) et Laura Cazador, associée à Fernando Pérez, dans *Insumisas* (2019).

L'on peut dire de Fernando Pérez (La Havane, 1944), sans aucun doute le cinéaste cubain actuel le plus important, qu'il est proche des féministes, notamment dans ses films de la maturité, tournés à partir des années 1990. Dans *La vida es silbar*, seul film produit en 1998 par une industrie cinématographique cubaine en crise et qui remporta un *Goya* en 1999, le cinéaste a choisi, plutôt que de se lancer dans la critique de la société, d'inventer une fable ironique qui prédit que tous les habitants de La Havane connaîtront le bonheur en... 2020. Il montre essentiellement les pérégrinations de trois orphelins : un garçon, Elpidio Valdés et deux fillettes qui sont recueillis par une institution et que l'on retrouve quinze ans plus tard dans l'agitation de La Havane. Elpidio, un musicien marginal et bohème,

---

15 SEMLAC, Servicio de Noticias de la Mujer de Latinoamérica y el Caribe. Abril 09, 2014.

ne s'est jamais remis de l'abandon de sa mère, Cuba Valdés. Il est amoureux d'une touriste qui est arrivée en ballon dirigeable et qui lui a promis de l'emmener dans son pays. L'une des fillettes, Mariana, très belle, est une danseuse passionnée et une dévoreuse d'hommes. Quant à la troisième, elle tient lieu de fantasme narratrice qui invente un étrange jeu de piste et prédit que tout le monde sera heureux si l'on siffle au lieu de parler. Dans cette Havane fantasmée, les hommes se sont débarrassés de toute agressivité, de toute masculinité hégémonique et Elpidio pleure abondamment, de même que le chauffeur de taxi, ému parce que l'on a récompensé son honnêteté, ou un passant du Malecón a qui l'on a dit qu'il était vraiment laid : « ¡ Vd está feo con cojones, pero no importa ! »

L'une des séquences les plus piquantes est sans doute celle où l'on voit Mariana, fortement attirée par les hommes, noirs ou blancs, les dénuder du regard, prenant le contre-pied du fameux « male gaze » des films hollywoodiens. D'après cet ironique « female gaze » ce sont les hommes qui sont l'éclatant objet du désir de la jeune femme. C'est ainsi que la caméra montre leurs beaux corps nus, tels qu'elle ne peut s'empêcher de les imaginer lorsqu'elle les croise.



Fig. 4. Le female gaze ironique de Mariana

Dans *Suite Habana* (2003), chef d'œuvre sur la vie des gens ordinaires de La Havane, le « male gaze » revient en force lorsque la caméra filme la réaction que provoque la démarche onduleuse d'une belle métisse, à la robe ajustée, que les passants et les badauds dévorent des yeux avec un exagération ironique, alors que le cinéaste établit par ailleurs une mise en parallèle comique entre leur excitation et la pression d'une cocotte minute. Pour les personnages évoqués avec plus de détails, Fernando Pérez montre au contraire, des masculinités bien éloignées de la version patriarcale. Le personnage le plus admirable est Francisco, un veuf que l'on voit aller se recueillir sur la tombe de sa femme avec un bouquet de fleurs et qui se consacre entièrement à l'éducation et au soin de son fils Francisco qui souffre visiblement d'un handicap mental. Il y a également Heriberto, un employé des chemins de fer, divorcé, qui tous les soirs va jouer dans un orchestre, Walter Morales un professeur de marxisme à la retraite, le Docteur Juan Carlos Roque qui pleure lorsqu'il assiste au départ de son frère pour les USA, Julio, le cordonnier, surnommé « L'Élégant » qui va danser tous les soirs au salon Benny Moré, le jeune Ernesto Diaz qui est, à vingt ans, le soutien de sa famille, depuis la mort de son père, et qui essaie de continuer à prendre des cours de danse après son travail dans le bâtiment. Le plus pittoresque est sans doute Iván que l'on voit sur l'affiche du film, à vélo, tenant une paire de chaussures à hauts talons qu'il va faire réparer. Le soir venu, il se travestit pour aller, avec sa compagne, assurer un spectacle dans un cabaret.

Fernando Pérez a toujours appuyé le combat des féministes et l'on comprend que la jeune Laura Cazador ait souhaité travailler avec lui pour la première co-production cubano-suisse, *Insumisas* (2019) qui s'inspirait de l'histoire vraie du médecin suisse Enrique Faber qui s'installa, dans la Cuba coloniale, à Baracoa dans l'est du pays, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa proximité avec les esclaves et son mariage avec Juana, une femme de basse extraction, provoquèrent dans la bonne société, un scandale qui s'amplifia lorsque l'on découvrit qu'il s'agissait en réalité de Enriqueta qui avait dû se travestir pour faire en Europe des études de médecine dont les femmes, à l'époque, étaient exclues, et qui ensuite, à Cuba, s'était mariée avec une personne du même sexe. Le personnage de Enrique/Enriqueta était brillamment



Fig. 5. Sylvie Testud dans le rôle du Docteur Enrique Faber

interprété par Sylvie Testud qui avait appris par cœur les dialogues en espagnol de Cuba. Interviewé lors de la sortie du film, Fernando Pérez soulignait que, *Insumisas* qui s'inspire de faits qui sont arrivés il y a deux siècles a une projection actuelle et universelle car les pressions sociales qui débouchèrent sur le travestissement continuent de s'exercer dans le monde entier.

L'on voit bien que la représentation des différentes masculinités dans le cinéma cubain a évolué depuis la fondation de l'ICAIC qui, ayant le monopole de la production et de la distribution, a joué un rôle politique fondamental. Pour lutter contre le machisme endémique et qui prétendait se perpétuer, au prétexte que « c'étaient les hommes qui avaient fait la Révolution » et qu'ils devaient donc continuer à commander, de grands cinéastes tels que Humberto Solás, Sara Gómez, Pastor Vega, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Pérez... se sont efforcés de combattre, en la ridiculisant, cette idée qui entrainait en conflit avec l'idéal d'égalité, rêvé par la Révolution. Ce que la sociologue Raewyn Connel avait fort justement nommé la « masculinité hégémonique », était également défendue par certains catholiques, au nom de la tradition et certains communistes qui,

s'appuyant sur la condamnation par Staline de l'homosexualité, affirmaient qu'elle était « contraire à l'hygiène sociale révolutionnaire ».

L'on en vint à parler, ironiquement, de « machisme léninisme » et le documentaire *Conducta impropia* (1983) qui reste un témoignage impressionnant sur les crimes du nouveau régime, ne pouvait qu'être produit à l'étranger. Et ce n'est que dans les années 90 que l'on a pu enfin, montrer dans les films d'autres masculinités, et notamment des travestis et des gays, non moins respectables et patriotes que leurs camarades. Finalement, avec l'évolution des mœurs et l'influence de la pensée féministe, adoptée notamment par le vétéran Fernando Pérez, l'on a pu jouer ironiquement avec le *female gaze* qui montre les hommes filmés comme les objets du désir féminin. En même temps, au plan politique, la société cubaine a évolué et un nouveau Code de la Famille, qui définit le mariage comme « l'union de deux personnes » sans précision de genre, a été adopté par référendum, en 2022. Il est probable que l'idée que l'historien Marc Ferro a défendue, dans les années 1970, sur l'importance des images cinématographiques pour comprendre l'évolution des sociétés qui les ont produites, est toujours d'actualité.

YO QUIERO SER UN CHICO ALMODÓVAR.  
ANÁLISIS DE LOS ROLES MASCULINOS EN LA FILMOGRAFÍA  
DE PEDRO ALMODÓVAR

---

*Belén Hernández Marzal*  
Université Jean Moulin Lyon 3

*Jordi Macarro Fernández*  
Université de Reims Champagne-Ardenne



Es casi un lugar común hablar del cineasta manchego Pedro Almodóvar como de un director de mujeres, un director que encuentra en la mujer y, por extensión en los roles femeninos, la más acertada expresión de sus ansias de melodrama: de ellas dice que sufren y lloran mejor que los hombres, y son, por ende, objetos fílmicos dignos de su interés. No en vano, allá por 1992, el cantautor ubetense Joaquín Sabina expresaba musicalmente su deseo de «ser una chica Almodóvar<sup>1</sup>», como si existiese un tipo particular de ser mujer en la filmografía almodovariana; un «prototipo femenino» que moldea a esa mujer, entre ingenua y lista, que es capaz de vivir pasiones arrebatadoras, de vivir intensamente, transitando entre los extremos de un abismo emocional, ese que la ubica, en reiteradas ocasiones, al borde del ataque de nervios. Partiendo de esta premisa de la mujer como eje de una prolija filmografía de renombrado prestigio internacional, se articula una reflexión cuyo objetivo no estriba necesariamente en desmontar este mito teórico-fílmico de la mujer almodovariana; más bien al contrario, lo que pretende es responder al interrogante que se plantea sobre lo masculino y la masculinidad en un cine tildado de femenino, para determinar si existe o no un (proto) tipo de chico Almodóvar y si, tal vez, ocupa este un lugar menor

---

1 La canción «Yo quiero ser una chica Almodóvar» (J. Sabina, A. García de Diego y L. E. Aute) con una duración de 4'14" formaba parte del octavo álbum del cantautor titulado *Física y Química*.

en la filmografía del director o, si por el contrario, el lugar que estos ocupan es más central de lo que a primera vista podría pensarse.

El punto de partida del estudio que a continuación se desarrolla es el análisis de los veintidós largometrajes que componen la filmografía del director, a los que se añaden, por su impacto en la industria internacional, sus dos cortometrajes más recientes, *La voz humana* (2020) y *Extraña forma de vida* (2023). Esta retrospectiva analítica permite esgrimir una clasificación preliminar en la que se recogen y sintetizan diferentes categorías del personaje masculino presentes en la obra del manchego, consignando así los papeles que estos desempeñan en las películas, respondiendo, o no, a los diferentes estereotipos de la masculinidad que cada uno de ellos encarnan. Tras una primera fase de análisis y concretizada la primera etapa clasificatoria de los tipos y arquetipos representados por los hombres almodovarianos en la pantalla, resulta cuando menos sorprendente atestiguar cómo las primeras conclusiones contradicen el principal lugar común de Almodóvar como cineasta y director de mujeres, pues la ubicuidad de los hombres, ya sea como protagonistas, ya sea como personajes secundarios —o incluso ausentes— que desempeñan un papel primordial en la trama, muestra que la presencia de los personajes masculinos dista mucho de ser anecdótica.

El presente estudio, lejos de querer desarrollar todas y cada una de las categorías identificadas, muchas de ellas analizadas también por trabajos científicos sobre el universo audiovisual almodovariano, se plantea como un deseo de ahondar en una clasificación transversal de convergencia a partir de la que se plantean tanto nuevas lecturas de tipologías ya previamente estudiadas como nuevos estudios formales de lo masculino (meta)físico en la obra del español.

## EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR, ¿UN CINE DE HOMBRES?

Partiendo de este postulado interrogativo surgen varias cuestiones, la primera de ellas se articula alrededor de cuáles son las diferentes tipologías masculinas más comunes en la producción fílmica del autor y, por derivación, si dichas categorías resultan significativas y por consiguiente si sería pertinente aplicar el apelativo «de hombres»

a la filmografía almodovariana. Y es que, hasta el momento, tal y como apunta Juan Rey, «la mayoría de los trabajos se han centrado en el papel de la mujer o del mundo homosexual<sup>2</sup>» en el cine del director manchego. No obstante, se está despertando un interés creciente por el estudio de los personajes masculinos, como testimonian el estudio plural *All about Almodovar's men* y recientes artículos sobre las masculinidades almodovarianas. Así pues, en su artículo «Los “chicos” de Pedro Almodóvar: las masculinidades disidentes a través de sus personajes<sup>3</sup>», Valeriano Durán Manso circunscribe su estudio al análisis de doce personajes masculinos de la filmografía almodovariana y los clasifica en «seis prototipos: el marido ausente, el galán frágil, el homosexual liberado, el homosexual reprimido, el perturbado y el cuidador / salvador<sup>4</sup>», pudiendo contener un mismo personaje rasgos de varias categorías, por ejemplo, Antonio en *La ley del deseo* (1987) y Benigno en *Hable con ella* (2002), aparecen en la categoría «homosexual reprimido» pero ambos presentan además evidentes rasgos de «perturbado». Otra de las tipologías propias de la construcción sociológica de la masculinidad asociada a lo español, la del macho ibérico, se analiza en el artículo de Manuel Garrido Lora y María del Mar Ramírez Alvarado: «Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica<sup>5</sup>» en el que se vincula el imaginario almodovariano y su representación del macho ibérico al cine del destape<sup>6</sup>, a la vez que se examinan las diferentes modalidades

---

2 Juan Rey et al., *All about Almodovar's men*, New York: Juan Rey ed., Peter Lang, 2017, p. 1.

3 Valeriano Durán Manso, «Los “chicos” de Pedro Almodóvar: las masculinidades disidentes a través de sus personajes», *Revista Prisma Social, Masculinidades disidentes en el audiovisual español y latinoamericano contemporáneo*, nº 40, enero 2023, p. 52-83.

4 *Ibid.*, p. 62.

5 Manuel Garrido Lora y María del Mar Ramírez Alvarado: «Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica», *Historia y comunicación social*, nº 25 (2), 2020, p. 519-526.

6 *Ibid.*, p. 521.

de la expresión de la violencia machista —el marido maltratador, el (presunto) violador— en la filmografía almodovariana, así como las formas de abuso hacia menores. Los autores concluyen que la violencia masculina es «fundamental en la trama» en más de la mitad de su filmografía y ven en estas manifestaciones de violencia la forma más visible de dominación masculina<sup>7</sup>.

Retomando el estudio colectivo de Juan Rey, cabe destacar que tanto su originalidad como su ambición radican en su planteamiento, pues este propone un análisis «de “todos los hombres” que figuran en el universo almodovariano<sup>8</sup>». Y es que en esta revisión de «Todo sobre los hombres de Almodóvar», tal y como se apunta en la introducción, el espectro de personajes masculinos es muy amplio y en él se incluye a muchos tipos de hombre, subrayándose asimismo el sufrimiento de muchos de estos personajes masculinos:

Son hombres que soportan el tormento de no cumplir los requisitos masculinos hegemónicos, o el dolor de haber sido castrados fisiológica o psicológicamente. También hay hombres que sufren porque su vida va de la nada al vacío. Otro grupo lo forman aquellos que son la encarnación del lado más oscuro del macho: la agresividad, la maldad, la seducción donjuanesca, la obsesión sexual, o la hipóbole grotesca del macho ibérico. Otro grupo lo constituyen aquellos hombres que llenan la pantalla con su no presencia. Son el padre ausente, o los múltiples varones en torno a cuya ausencia se construye la película, o el niño que se convierte en un recuerdo que marca indeleblemente el presente. Pero también hay hombres generosos, protectores, que se entregan al cuidado de los demás. Este es el caleidoscopio masculino que presenta el cine de Almodóvar<sup>9</sup>.

---

7 Manuel Garrido Lora y María del Mar Ramírez Alvarado, art. cit., p. 525.

8 Juan Rey et al., *op. cit.*

9 *Ibid.*, p. 1, traducción de los autores.

En definitiva, para este autor, el hombre almodovariano es, ante todo, polifacético y ocupa un lugar central y omnipresente en la filmografía almodovariana<sup>10</sup>.

De manera general puede constatarse cómo esta obra, estructurada en diferentes capítulos, categoriza en cada uno de ellos los diferentes aspectos de la obra fílmica del director manchego, además de establecer y delimitar las diferentes tipologías masculinas representadas en la pantalla, dando cuenta del carácter «poliédrico», por emplear la expresión utilizada por el propio editor en su reflexión introductoria, del hombre almodovariano<sup>11</sup>:

La propuesta de catalogación y clasificación por tipologías masculinas sobre la que se apoya el presente artículo coincide en bastantes

---

10 Juan Rey et al., *op. cit.*, p. 2.

11 Entre las propuestas de los diferentes autores pueden destacarse reflexiones que parten del género y del rol de lo masculino en el contexto social, abordando los arquetipos del padre tradicional y el hijo varón, el hombre violento, entre los que no podía faltar «el macho ibérico»; otras propuestas se centran más en la connotación peyorativa de la masculinidad social estudiando a los hombres como villanos, seductores e incluso como individuos atormentados que sienten amenazada su hombría por otros de los arquetipos estereotipados analizados: los homosexuales, transexuales, *queers* et incluso aquellos que Adrián Huici Módenes identifica con el «hombre líquido» ubicado entre tradición y modernidad. Otras masculinidades y prototipos analizados en este estudio son «el protector y el *anticaring*», que estudian Víctor Hernández Santaolalla y Javier Lozano Delmar. Si bien son las mujeres las que suelen tener un papel tradicionalmente «protector», citan algunos ejemplos de hombres positivos y protectores, aunque concluyen que la mayor parte del tiempo estos personajes sufren destinos atroces. Lo más común es el hombre o el padre *anticaring*, que no es capaz de hacerse cargo de su familia (ausente o muerto...), o bien padres abusadores o maltratadores, o simplemente incapaces de cuidar de sus mujeres o de sus familias. Lucía Caro Castaño y David Selva Ruiz se centran en la actividad sexual del hombre heterosexual pues, aunque los trabajos académicos se centran ante todo en la homosexualidad de los personajes almodovarianos, la mayor parte de las relaciones sexuales mostradas son heterosexuales. Otro personaje analizado en dicho estudio es el del castrado o la representación de la incapacidad física y psíquica, analizado por Francisco Javier Gómez Pérez y José Patricio Pérez Ruffí. Por último, Juan José Vargas analiza el hombre ausente y la repercusión de dicho vacío masculino.

ítems con los enfoques analíticos de este trabajo coral de 2017. Pues, además del arquetipo representado por cada uno de estos hombres/roles fílmico-sociales, resulta también pertinente evocar el papel, protagónico o no, que desempeñan dichos varones en las películas. Se ha procedido como base preliminar a la elaboración de una tabla clasificatoria para reportar o consignar los distintos personajes masculinos identificados en los largometrajes con el fin de establecer una primera catalogación de conjuntos y subconjuntos estereotípicos y arquetípicos que nos permite formular unas primeras consideraciones conclusivas a partir de las que se estructuran las categorías que se desarrollarán en las próximas líneas. No obstante, esta propuesta de estudio de largometrajes no es excluyente, pues por extensión se entiende que la categoría identificada como *presentia in absentia* abarca también el medimetraje de 2020 *La voz humana*.

Una primera aproximación al conjunto de la filmografía almodovariana permite al espectador/investigador constatar que, contrariamente al lugar común de Almodóvar como un director de mujeres, el papel protagónico de los hombres se revela bastante central en la diégesis narrativa y fílmica; de hecho, las películas más marcadamente masculinas —entiéndase por «masculinas» aquellas películas en las que los protagonistas son y se identifican mayoritariamente con el género masculino y/o se observa una ausencia casi total o parcial de personajes femeninos— son bastante más numerosas de lo que podría parecer a simple vista.

Si se aplica un criterio de observación de las películas por décadas, dividiéndolas entre aquellas que pueden identificarse como femeninas, por la presencia de personajes que se reconocen con dicha identidad de género, frente a las masculinas e incluso «mixtas», como aquellas en las que cohabitan a partes iguales en la diégesis personajes de ambos géneros, se observa que en las décadas de los 80 y 90, lo femenino prima sobre lo masculino, pues de las diez películas clasificadas, ocho están protagonizadas por mujeres<sup>12</sup>; en cambio,

---

12 Películas femeninas de los años 80 y 90: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993),

de manera significativa, el cambio de siglo viene acompañado de un cambio de paradigma en la obra almodovariana, pues de las películas con el *label* masculino<sup>13</sup> representan un total de seis sobre la decena.

Al resto de producciones filmicas se les ha acordado la nomenclatura de «mixtas» por tratarse de películas en las que el rol protagónico, así como la diégesis, se articulan entre un personaje masculino y uno femenino, siendo un buen ejemplo de ello el filme coral de 1986 *Matador*. Se trata pues de películas en las que existe un co-protagonismo entre personajes de ambos géneros, como es también el caso de *Laberinto de pasiones* (1982), *Atame* (1989), *Los abrazos rotos* (2009).

Los mediometrajes *La voz humana* y *Extraña forma de vida* pueden adscribirse a las dos primeras categorías. En el primero se retoma el motivo del hombre ausente. No obstante, la emancipación de la mujer protagonista, que decide vivir sola su vida, pone de manifiesto la capacidad de resiliencia de la mujer y su empoderamiento, abandonando el rol de víctima sumisa del desamor del hombre<sup>14</sup>. El segundo y más reciente se inscribe en la categoría masculina. Así, la respuesta de Silva a la pregunta del *sheriff* protagonista «¿qué pueden hacer dos hombres que viven juntos en un rancho?» supone una alternativa al modelo heteropatriarcal, proponiendo otras formas de pareja *queer*.

Lo que sí se ha podido identificar es cómo la diégesis filmica se genera, en la mayoría de biografías femeninas almodovarianas, a partir de la presencia o ausencia de los personajes masculinos. Con mayor o menor relevancia en la pantalla, los hombres en Almodóvar son el detonante de las construcciones psicológicas e identitarias de

---

*La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999); películas masculinas de los años 80: *La ley del deseo* (1987), *Carne trémula* (1997).

13 Películas femeninas de los 2000: *Volver* (2006), *Julieta* (2016), *Madres paralelas* (2021), *La voz humana* (2020); películas masculinas de los 2000: *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *La piel que habito* (2011), *Los amantes pasajeros* (2013), *Dolor y gloria* (2019), *Extraña forma de vida* (2023).

14 No es algo anecdótico en la filmografía almodovariana, pues el personaje protagonizado por Tilda nos recuerda al de Pepa en *Mujeres...*, así como el final de *Pepi...*: a menudo las mujeres deciden continuar su camino solas.

los personajes interpretados por mujeres. Casos como los de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones lejanos* (1991) o incluso *Todo sobre mi madre* (1999), ejemplifican cómo el devenir de las protagonistas se articula desde lo que puede catalogarse como un pre-clímax masculino extradiegético o paralelo a la diégesis principal (una ruptura, un abandono, por ejemplo), cuestión que se abordará en las próximas líneas.

Los comportamientos y actuaciones de las mujeres son con bastante frecuencia consecuencia de un clímax dramático que precede la narración fílmica, que muchas veces sucede en un espacio extradiegético, o expresado de manera elíptica, pues no se ve en la pantalla, en paralelo al relato, en paralelo a la cronología del relato fílmico, o en reiteradas ocasiones *in medias res*...

Este es uno de los tipos de personaje masculino que resulta interesante examinar pues se le identifica como el hombre detonador o la masculinidad detonante; un buen ejemplo lo encontramos en *La voz humana* —el hipotexto tanto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como de *La ley del deseo*— narración en la que el conflicto precede a la diégesis. El hombre o bien aparece poco, —siendo no obstante el epicentro del conflicto, el que lo desencadena, aunque su presencia sea mínima o furtiva—, o bien queda totalmente fuera del filme el nudo del conflicto. No obstante, en ambos casos se yergue como epicentro del mismo, aunque, lo realmente importante en este caso reside en lo que dicho conflicto, provocado por un hombre *in absentia*, detona o genera en el personaje femenino, pues es ahí de donde surge el drama, este es por lo tanto el elemento desencadenante del drama.

Será a partir de los años 2000 cuando parece que el personaje masculino cobra peso y deja de ser la caricatura del machirulo básico, permitiendo así que a través del relato el espectador se adentre en una exploración diferente del universo masculino. Con *Los amantes pasajeros* en 2013, que puede entenderse como una especie de *remake* tanto de *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) como de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, se desplaza la tríada protagónica femenina al sexo contrario aun manteniéndose la «esencia femenina» pues los tres azafatos usan el género gramatical femenino para referirse a sí mismos.

Si bien se ha podido observar cómo las películas femeninas se desarrollan a partir del personaje masculino, pueden citarse también excepciones a dicha tendencia, entre las que destaca, como se verá a continuación, la cuestión particular propuesta en *Hable con ella*. Otro caso que se presenta con cierta ambigüedad es el de *Dolor y gloria* (2019), película en la que no resulta tan fácil identificar el elemento motor de la diégesis, en referencia a qué personajes parecen tener un mayor peso en ella, pues las secuencias con la madre joven parecen puntuar y articular la película; no obstante, los *flashbacks* que muestran la infancia de Salvador no lo son realmente, y están contruidos a través de los recuerdos de Salvador Mallo, *alter ego* de Almodóvar, filtrados por su memoria en una recreación un tanto idealizada, al fin y al cabo, de sus recuerdos. De hecho, al final de la película el espectador descubre que esos *flashbacks* que parecen evocar los recuerdos del pasado son en realidad *flashforward* que muestran en un ejercicio de *mise en abyme* la película que Salvador está creando.

Incluso en las películas «femeninas», —entendidas como «femeninas» aquellas cuyos personajes principales son esencialmente mujeres— a pesar del protagonismo femenino, a menudo la diégesis viene desencadenada a partir de un personaje masculino, muchas veces ausente. Esto genera el cuestionamiento, pues, de si todas o gran parte de las historias están sustentadas a partir de un personaje masculino. Cabe puntualizar que, si bien en estas películas los personajes principales son esencialmente mujeres, no significa necesariamente que sean ellas quienes lleven o tomen las riendas de la diégesis. A modo de ejemplo puede citarse, como caso claro de *presentia in absentia* el filme *Entre tinieblas* (1983), pues la muerte por sobredosis del personaje masculino provoca que Yolanda, cantante trasnochada de cabarés, se refugie en el Convento de las Redentoras humilladas. Una vez más de manera muy efímera aparece el personaje masculino como epicentro dramático a partir del cual se desarrollará después la historia.

*Todo sobre mi madre* constituye otro buen ejemplo de cómo los protagonistas masculinos, aun estando ausentes, tienen un papel determinante y/o protagónico en la diégesis. Así, es la muerte de Esteban hijo la que determina la diégesis, es él quien motiva el viaje a

Barcelona de Manuela, que es en realidad un viaje de vuelta a Barcelona, condicionado por otro hombre, el Esteban padre, por lo que podría afirmarse incluso que *Todo sobre mi madre* es más bien *Todo sobre mi padre*, pues el padre ausente es quien determina el desarrollo del relato fílmico. O incluso, parafraseando el título de Juan Rey, «Todo sobre los hombres», pues es también Esteban hijo quien dirige los pasos de su madre. Incluso muerto, —grado extremo de ausencia— el personaje de Esteban sigue moviendo los hilos desde el más allá, como se puede comprobar con la lectura del guion:

Manuela se la queda mirando [a Nina] con descaro. Recuerda la expresión de la chica ordenándole al taxista que arrancara, mientras Esteban aporreaba el cristal mojado del coche. El rostro se le endurece al recordarlo. Vuelve su mirada hacia la flecha que indica la dirección de los camerinos. Sin pensarlo, se dirige a ellos. Manuela no obedece a ningún plan. Solo piensa en su hijo. Es Esteban el que lleva la batuta desde el Más Allá. O donde quiera que esté. Y ella se deja arrastrar<sup>15</sup>.

Puede argüirse en este sentido que solo en el caso de *Hable con ella* son los personajes femeninos, silentes, ausentes estando presentes, quienes mueven los hilos, mientras que en las películas femeninas son los personajes masculinos. Aun siendo una figura fantasmática...

#### ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO...

Otro enfoque que nos llama poderosamente la atención y que induce a la reflexión histórico-compositiva de la diégesis se refiere al giro que da Almodóvar al rol del hombre, al que se le puede apelar como ese oscuro objeto del deseo, pues en la obra del director manchego se produce también una ruptura con la visión

---

15 Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, *Scénario bilingue*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p. 88.

heteronormativa que socialmente se tiene del hombre en el cine. La escopofilia está presente desde sus primeras películas. La mujer no es siempre el objeto que se ofrece, pasivo, para ser mirado, para disfrute sexual del espectador, predominantemente masculino<sup>16</sup>. Así pues, como indica Zecchi, destapando al hombre, «el cine de Almodóvar destaca por ser, en cierta forma, el que en España se acerca más, indirecta o directamente, a los ejercicios de subversión del placer visual hegemónico heteronormativo del cine comercial<sup>17</sup>». En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Gloria mira con descaro al hombre desnudo (el policía) que practica kendo en el gimnasio en el que limpia; *La ley del deseo* comienza con un fragmento de *mise en abyme* bastante provocador por aquel entonces en el que un chaperero se masturba ante la mirada de un hombre, que ocupa a su vez el lugar tanto del director de cine como del espectador, cuyas órdenes ejecuta. En *Laberinto de pasiones*, tanto Sexilia como Riza Niro dirigen sus miradas a los «paquetes» y los traseros de los hombres con los que se cruzan por el Rastro. El hombre se vuelve así objeto (cosificado) y centro de todas las miradas.

---

16 «Laura Mulvey afirma que el placer visual (o escopofilia) en el cine comercial corresponde por defecto a la mirada del hombre heterosexual (del director, del protagonista masculino y del público), que reifica a la mujer transformándola en to-be-looked-at-ness (“ser-miraridad”, en la traducción de Santos Zunzunegui). El hombre lleva la acción, la mujer corresponde a una pausa contemplativa de la acción. Por lo que se refiere a la escopofilia pasiva, en su aspecto narcisista, Mulvey retoma el concepto lacaniano de la llamada fase del espejo, que corresponde a la constitución del primer esbozo del ego, como efecto del reconocimiento del reflejo de uno mismo. La pantalla cinematográfica funcionaría como un espejo en el cual el espectador (de nuevo: hombre heterosexual por defecto), por medio de su identificación narcisista con las estrellas masculinas (egos ideales), recrearía el momento de reconocimiento de su propia imagen. De ahí que, para Mulvey, un ejercicio fílmico feminista implicaría la supresión del placer visual y de la narrativa». Barbara Zecchi, «El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a “new queer”», *Área abierta*. Vol. 15, nº 1, Marzo 2015, p. 35.

17 *Ibid.*, p. 36.

## LAS MASCULINIDADES TÓXICAS

En lo que se refiere a otra categoría, la de las masculinidades tóxicas, estas corresponden principalmente a hombres chapados a la antigua, o eufemísticamente hablando, nostálgicos del régimen (el policía en *Pepi...*), posesivos y celosos (Sancho en *Carne trémula*, 1997), «policía machista y maltratador, nada nuevo en la filmografía almodovariana<sup>18</sup>»). Se trata del «macho ibérico», como señalan Garrido Lora y Ramírez Alvarado<sup>19</sup>, si bien Almodóvar «comparte con el universo del cine del destape la preferencia por los personajes masculinos de clase media trabajadora: policías, guardias civiles, taxistas, enfermeros, empleados de oficina...» además de apostar por personajes reprimidos, «acosados por las convenciones» e «imposiciones morales» y «ciertos galanes con toques donjuanescos», cabe destacar lo que aparece como un rasgo característico de su filmografía, a saber,

la presencia de identidades disidentes, de masculinidades en crisis, problemáticas, complejas. También de personajes que hacen un esfuerzo por apartarse de esa heteronormatividad nacional tan española, de hombres en los que se libra una dura batalla entre las fuerzas poderosas de la tradición que les han marcado y las de sus

---

18 Garrido Lora y Ramírez Alvarado art. cit., p. 524.

19 «[...] el cine español del tardofranquismo y de la Transición puso de moda un tipo de hombre que aún perdura en el imaginario colectivo en España y que representaba la encarnación de los valores que definían al hombre español tradicional. Este hombre se hizo conocido y se difundió a través de las películas de la etapa del cine español denominada del “destape” en alusión a la escasez de ropa de las protagonistas y a los temas tratados (represión sexual y erotismo de exigua calidad). El “macho ibérico” se caracterizaba, entre otros aspectos, por una centralidad en lo sexual vinculada a un ensalzamiento de lo nacional. Tal orientación primigenia ha ido variando y, con el tiempo, se le han ido sumando diversas connotaciones que confluyen en extremos como el empleo de la sátira y el humor o el uso de la violencia. Así se ha analizado en estudios desarrollados previamente por, entre otros, Hopewell (1989), Marina (1992), Monterde (1993), Allison (1997), Ponce (2004), Cáceres (2008), Hernández (2011), Martínez-Pérez (2011), Collin (2016), etc.», Garrido Lora y Ramírez Alvarado, art. cit., p. 520.

propios e innatos deseos. A ellos añade otras identidades que se corresponden con los nuevos tiempos y que habían sido excluidas hasta entonces de la gran pantalla: drogadictos de distinto corte (desde la heroína y la marihuana hasta ansiolíticos y pastillas para dormir), enfermos de sida, psicóticos y neuróticos de diversa etiología, militantes de tribus urbanas, transexuales, travestis, etc.<sup>20</sup>

Como apuntan estos autores, Almodóvar asimila elementos típicos del cine del destape, como «la inquietud por la identidad nacional vinculada a lo sexual», a la vez que

procesa esta herencia configurando un horizonte muy personal de nuevas libertades para el hombre nacional en lo concerniente a la expresión de su masculinidad. [...], puede seguir siendo un heterosexual ávido de encuentros con mujeres, pero también puede optar por una homosexualidad clara y sin tapujos o disfrutar de una bisexualidad descarnada. Puede ser perverso y maligno con toques de ingenuidad o seguir siendo divertido en el entorno de lo trágico y de lo dramático<sup>21</sup>.

#### DE AQUELLOS BARROS ESTOS LODOS...

Masculinidades fluctuantes, masculinidades entre dos siglos, con rescoldos del franquismo o masculinidades tradicionales... En *Volver* (2006), aunque parece a priori que Paco, el marido de Raimunda, es un buen hombre, pues se casó con Raimunda a pesar de estar embarazada tras los abusos de los que fue objeto con su padre, en cambio se pasa el día ocioso, mirando la tele y tomando cerveza, mientras su mujer se mata trabajando como señora de la limpieza, e intenta abusar de la hija de su mujer. Esta última, Raimunda, es en cierto modo una versión más atractiva de la Gloria de los 80,

---

20 Garrido Lora y Ramírez Alvarado, art. cit., p. 521.

21 *Ibid.*

que vive sometida a un hombre machista, que no la respeta y la trata como su esclava, tanto doméstica como sexual, y cuya frustración queda bien patente a lo largo de la película, por ejemplo, en el fragmento musical televisivo de «La bien pagá<sup>22</sup>».

Las películas de Almodóvar tienen también como eje central las difíciles relaciones entre los sexos y la dificultad de la comunicación, aun cuando el hombre se aleja del paradigma del macho atávico, su deseo de comunicar resulta, las más de las veces, fallido. Es ese el tema de muchos de los filmes almodovarianos, la dificultad o la ausencia de una verdadera comunicación. Ya se han abordado las obras *La voz humana* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pero por citar otra, *Hable con ella* es un buen ejemplo de «comunicación», la que establecen sus dos protagonistas masculinos, Benigno y Marco, con las mujeres, que contrariamente al título, donde se sugiere diálogo, el relato parece desarrollarse más bien como un monólogo. Es más, desde una perspectiva de género, a investigadoras como Barbara Zecchi les saca de quicio el consejo de Benigno a Marco, que constituye el mensaje epónimo de la película, ese «hable con ella(s)» que Benigno repite hasta la saciedad, ese consejo que le hace preguntarse si las mujeres no son vistas sino como simples plantas<sup>23</sup>.

Y es precisamente Benigno quien como personaje entronca con otro de los arquetipos en Almodóvar, el del hombre o bien apocado, o en cierto modo reprimido, o bien castrado por la mujer, a menudo por la madre, como es su caso y es también el caso del personaje de Ángel en *Matador*, con un sentido de la culpabilidad exacerbado, debido a la educación ultracatólica de su madre, quien lo educa con mano dura:

---

22 Jordi Macarro Fernández, «La marginación diegética de los subtítulos en lengua francesa en las canciones de la filmografía almodovariana» en Virginie Giuliana (coord.), *Image et Musique*, Lyon: Les Cahiers du Grimb, 2022, p. 229-230.

23 Charla de Barbara Zecchi, «El papel de las mujeres en el cine de Almodóvar. Feminismo y cine: intersecciones» <<https://www.youtube.com/watch?v=LfCwrzFUpoY>>.

[...] su perfil está determinado por la omnipresencia de una madre represora, que pertenece al Opus Dei, cuyo confidente es un director espiritual que conduce sus acciones. Ha nacido en el seno de una familia de clase acomodada, con un padre fallecido del que ha heredado una especie de actitud pecadora que su madre le increpa constantemente. De hecho, Ángel llega a acusarse de crímenes que no ha cometido y señala: «Soy mucho más culpable de lo que se imagina. Si no, pregúnteselo a mi madre<sup>24</sup>».

A pesar de todo lo expuesto, se observa una evolución en los personajes masculinos, hacia una nueva masculinidad, algo que se manifiesta en el último largometraje del director, *Madres paralelas* (2021), donde se hace patente una especie de «revalorización» de la masculinidad, del prototipo del «padre ausente». En esta película, Janis se declara madre soltera, destino que parece haber marcado a todas las mujeres de su linaje<sup>25</sup>. Ella asume su condición de madre soltera, como sus ancestros femeninos. Su bisabuela también tuvo que criar sola a Cecilia, la abuela de Janis, cuando los falangistas se llevaron a su marido. De la abuela Cecilia se dice que también fue madre soltera, pero desconocemos las circunstancias. Pero esta vez el patrón del hombre ausente no parece provenir del típico —en la filmografía almodovariana— abandono por parte del padre, que rechaza sus responsabilidades. Si bien Janis replica el modelo materno, —en su caso no solo el padre, sino también la madre— dicho modelo parece remontarse al árbol de su familia. La primera ausencia, la del bisabuelo, remonta a la Guerra Civil. De esta ausencia parecen derivar todas las demás, que las generaciones posteriores parecen

---

24 Según Manuel Garrido Lora y M<sup>a</sup> del Mar Ramírez Alvarado dicho personaje reprimido enlazaría con la comedia del destape, la comedia sexy, todo ese cine de finales de los 70, Garrido Lora y Ramírez Alvarado, art. cit., p. 521.

25 Belén Hernández Marzal aborda este aspecto en el 2º congreso Almodóvar celebrado en Madrid del 23 al 25 de octubre de 2023 en su ponencia «No se nace almoadre, se llega a serlo». En cuanto a las nuevas formas de filiación y parentalidad presentes en Almodóvar, cf. Belén Hernández Marzal «Pedro Almodóvar ou la maternité performée», en *Transtext(e)s transcultures*, n° 8, 2013, *Genre et filiation : pratiques et représentations*, <<http://transtexts.revues.org/485>>.

repetir fatalmente. El cuerpo del bisabuelo, ausente también, puesto que, ejecutado y enterrado en una fosa común, deja un hueco, una enorme ausencia que las mujeres de la familia no hacen sino reproducir en su esfera amorosa.

Una vez el hombre encuentra simbólicamente el lugar en el árbol genealógico, una vez identificados los cuerpos hallados en la fosa común, el elemento ausente recupera el lugar que le había sido arrebatado, y parece como si la herida se reparara, como si el árbol se «recompusiera»; es una manera simbólica de integrar al hombre ausente que restablece, por así decirlo, el equilibrio en el árbol familiar, en el contexto familiar.

Es una manera, pues, de hacer justicia en la película más política y comprometida, hasta la fecha, del director, en la que se materializan desde lo fílmico la oralidad y lo popular, elementos que han marcado la vida del propio director. Almodóvar recoge aquí una de las expresiones y tendencias del estudio histórico propias del mundo contemporáneo, a saber, la intrahistoria y la oralidad<sup>26</sup> sustentadas en la transmisión de la tradición popular desde lo oral, que como él mismo reconoce en numerosas entrevistas, tanto le ha marcado.

De ahí en adelante, una vez devuelta a estos hombres su dignidad, las relaciones entre hombres y mujeres pueden estar en un plano de igualdad, asumiendo y sanando el pasado doloroso del país, sacando a la luz los errores pasados. En definitiva, solo se puede construir algo sobre bases nuevas dándoles un lugar a estos hombres ausentes (por fuerza mayor).

---

26 Utilizamos estos términos a partir de su delimitación y praxis metodológica aplicados al contexto de reconstrucción de la Historia de América a partir de lo que autores definen «historias de vida»: «[...] optamos por recuperar la memoria de las gentes sin historia a través de la cotidianidad, a través de sus “historias de vida”. [...] Toda esta idea de la “historia oral”, de la historia “periférica”, de la historia “pequeña y anecdótica” [...] surgió en 1992 [...]» y es precisamente esta misma práctica de la historia la que entendemos aparece activa en la construcción fílmica de las narraciones almodovarianas. María Dolores Pérez Murillo et al., *Oralidad e historias de vida de la emigración andaluza hacia América latina (Brasil y Argentina) en el siglo XX*, Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000, p. 22.

## CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusión, la hipótesis planteada en estas líneas pretende demostrar y desmontar el estereotipo sobre el que se articula la recepción de Almodóvar como un director de exclusiva sensibilidad femenina, pues ocho de sus veintitrés películas, un tercio aproximadamente, están protagonizadas por personajes que se identifican con el género masculino en toda su complejidad y diversidad: identidades sexuales disidentes, no heteronormativas, no binarias, fluidas... Se observa, pues, cómo se rompe con el lugar común de Almodóvar como fiel retratista del universo femenino. Es cierto que la mitad de sus películas —doce, para ser más exactos— tiene como protagonistas a mujeres, no obstante, incluso cuando son ellas las protagonistas, como se ha tratado de evidenciar, el desencadenante de la diégesis suele ser un personaje masculino. Su presencia —incluso en la ausencia— no es por lo tanto nada desdeñable. Almodóvar es mucho más, por más que se le haya intentado encasillar, que el fiel retratista del alma femenina, pues también el hombre aparece magníficamente retratado en su filmografía, en toda su diversidad y con todas sus contradicciones.

El cine de Almodóvar nos muestra por lo tanto que otras masculinidades son posibles y que, en sus historias, encuentran su cabida, testigos de las mutaciones de nuestra sociedad.



*EL SEÑOR LLEGA.*  
MASCULINIDADES *HETERONORMATIVAS*<sup>2</sup>  
EN LA NARRATIVA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

---

*Carmen Becerra*  
Universidad de Vigo

*Antonio J. Gil González*  
Universidad de Santiago de Compostela



Podríamos definir el concepto de masculinidad tradicional como el conjunto de fundamentos y valores que, transmitidos por la familia, la sociedad y los medios de comunicación, construyen una determinada y concreta idea de lo masculino en un contexto heterosexual y patriarcal. Pero ¿cuáles son las características que delimitan el significado del sustantivo «masculinidad»? La respuesta no es del todo posible, porque no hay una sino varias soluciones a ese interrogante, todo depende de la perspectiva (esencialista, positivista, psicoanalítica, semiótica, etc.), que se adopte para hacerlo. En su artículo «La organización social de la masculinidad», R.W. Connell afirma:

[d]efinir la masculinidad como lo que-los-hombres-empíricamente-son, es tener en mente el uso por el cual llamamos a algunas mujeres masculinas y a algunos hombres femeninos, o a algunas acciones o actitudes masculinas o femeninas, sin considerar a quienes las realizan. Este no es un uso trivial de los términos. Es crucial, por ejemplo, para el pensamiento psicoanalítico sobre las contradicciones dentro de la personalidad. Sin duda este es un uso fundamental para el análisis del género. Si hablamos sólo de diferencias entre hombres y mujeres como grupo, no requeriríamos en absoluto los términos masculino y femenino. Podríamos hablar sólo de hombres y mujeres, o varón y hembra. Los términos masculino y femenino apuntan más allá de las diferencias de

sexo sobre cómo los hombres difieren entre ellos, y las mujeres entre ellas, en materia de género<sup>1</sup>.

Connell propone que, en lugar de definir la masculinidad como carácter natural, como una conducta promedio o como norma, esto es, como un objeto, deberíamos intentar centrarnos en los procesos y relaciones entre los géneros, siendo el género el elemento que estructura la práctica social; de este modo: «La masculinidad, si se puede definir brevemente, es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura»<sup>2</sup>. Y, además, vincularlo con los conceptos de raza y clase social. Así, podremos estudiar y revisar el porqué de la masculinidad hegemónica<sup>3</sup>, la subordinación (¿subalternidad, si seguimos con Gramsci?) de las mujeres<sup>4</sup> y el poder de los hombres y, claro está, los enormes cambios que se han ido produciendo a lo largo del siglo pasado, más intensa y continuamente en las últimas décadas, que han originado un nuevo orden social.

Pues bien, si tomamos el concepto de masculinidad hegemónica en su sentido más popular y extendido hoy, y repasamos la ficción narrativa de Gonzalo Torrente Ballester, sus protagonistas —casi

---

1 Trabajo que, traducido por Oriana Jiménez, se publica en Valdés, Teresa y José Olavarría (eds.). *Masculinidad/es: poder y crisis*, Cap. 2, ISISFLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24, 1997, p. 35.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 Concepto derivado de los estudios de Antonio Gramsci sobre las relaciones de clases. La hegemonía remite a la dinámica cultural por la cual un grupo reclama y mantiene una posición de liderazgo en la vida pública. Es importante subrayar que para Gramsci la hegemonía es un concepto dinámico, esto es, un concepto que evoluciona.

4 Aunque también entre hombres: dominación cultural del heterosexual y subordinación del homosexual; en suma, no todos los hombres son hegemónicos. Lo mismo sucede en un contexto de hegemonía étnica o de hegemonía blanca: subordinación de raza, al margen de género. Podemos hablar, por tanto, de «masculinidades marginadas».

invariablemente varones— se apartan sistemáticamente de los valores masculinos establecidos como dominantes, tanto en nuestra época como (sobre todo) en aquellas en las que se sitúan sus argumentos. Hombres indecisos, pasivos, dominados por mujeres o aparentemente asexuados<sup>5</sup>. En algunos de ellos vamos a detenernos, y no solo para comprobar nuestra afirmación, también para intentar proporcionarle una explicación a este curioso asunto que pudiera considerarse seña de identidad del novelista gallego.

Si no desde una perspectiva de género, el tratamiento de las mujeres y la importancia de los personajes femeninos, la sentimentalidad y el erotismo en la obra de Torrente Ballester han sido en general bien estudiados<sup>6</sup>. No existe en cambio, que sepamos, un estudio de sus equivalentes masculinos y, mucho menos, la posible aplicación paralela de una perspectiva de género que tenga en cuenta las eventuales manifestaciones de las cada vez más visibles nuevas masculinidades en su obra. Los rasgos principales de lo que podríamos considerar su poética sentimental masculina girarían en torno a la renuncia, la espera, el silencio, la intimidad intelectual o emocional (casi) nunca física... actitudes o valores, aparentemente, en las antípodas de cualquier aproximación intuitiva a aquellos característicos, en cambio, de la virilidad, la hombría o la masculinidad tradicionales y dominantes. Hemos escogido para realizar algunas calas críticas a este respecto cuatro obras «mayores» de su novelística,

- 
- 5 Valgan como ejemplos significativos el melifluo *Javier Mariño* de época paradójicamente falangista (1943), el abúlico Carlos Deza de *Los gozos y las sombras* (1957-1962), el pobre y desgraciado José Bastida de *La sagalfuga de J.B.* (1972), o el infantil soñador de *Dafne y ensueños...*
  - 6 Una pequeña muestra de ello son los trabajos de Marta Álvarez, «Mujeres torrentinas: Eva y el ciborg», en Carmen Rivero (ed.) *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester; poder, religión y mito*. Iberoamericana/ Vervuert, 2013; Carmen Becerra, «La mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester», *Con Torrente en Ferrol... un poco después*, A Coruña: Univ. de A Coruña, 2001; José Antonio Pérez Bowie y Carmen Becerra (eds.). *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*, Madrid: CSIC. Anejos Arbor, 2011; Antonio J. Gil González, *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Lalia Serie Mayor, 2003.

pertenecientes a décadas sucesivas, por si fueran indicativas de una cierta evolución al respecto.

*LOS GOZOS Y LAS SOMBRAS (1957-1962)*

Para empezar ¿Podríamos haber encontrado un título que tematizase nuestro objeto de estudio mejor y más literalmente que «El señor llega»? En la multiplicidad de sus sentidos (el bíblico y teológico que origina la cita, su sentido social aristocrático...) el esperado Carlos Deza que llega a Pueblanueva del Conde también representará, indudable, a un tipo de hombre nuevo que no parece sentir, ni comportarse, de acuerdo con los modelos sociales, personales ni sentimentales conocidos.

Si el prototipo del protagonista torrentino es «un intelectual, no bien conformado físicamente, escéptico, irónico, bueno, un poco indeciso, reflexivo e inteligente, casi siempre fracasado, de temperamento moderado y con tendencia al análisis<sup>7</sup>», Carlos Deza encajaría mejor que ningún otro en esa descripción. Su diseño es el troquel inverso del de Cayetano Salgado, que resultaría de la inversión binaria de esos rasgos en un hombre de acción, agraciado físicamente, dogmático, asertivo, violento, resuelto, irreflexivo y poco inteligente, triunfador, de temperamento colérico y con tendencia al pragmatismo. Este dualismo —que por otra parte pone de manifiesto la recusación de plano que Torrente lleva a cabo de la masculinidad patriarcal vigente— puede permitir alguna matización, como la relativa al posible atractivo de Carlos<sup>8</sup>, la inteligencia práctica de Cayetano o, muy especialmente, la rivalidad que se establecerá entre ambos, y que Carlos asume indisimuladamente, participando

---

7 Carmen Becerra Suárez, «La mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester», *Con Torrente en Ferrol... un poco después*, A Coruña: Universidad de A Coruña, 2001, p. 206.

8 Podría resultar entre paradójica y muy significativa, en este sentido, la elección del actor Eusebio Poncela para interpretar a Carlos Deza en la serie de televisión que catapultaría al autor públicamente y cimentaría su consagración en los años ochenta.

con sus mejores armas en todo duelo intelectual con Cayetano a la menor oportunidad posible y, a la postre, y de una manera aún más «masculina» si cabe, en el terreno en el que se disputan sus relaciones amorosas, sentimentales y aún sexuales con Clara y con Rosario.

Será precisamente con respecto a las mujeres donde el universo novelístico del autor manifieste el que podría resultar ahora el mayor desplazamiento de lo masculino en el orden social y que, en imagen freudiana, comporta la sustitución o desplazamiento simbólico de las figuras «paternas» como arquetipos de la Ley por lo que proponemos denominar un *superego* femenino. En el caso de Carlos, este se encuentra expresamente representado inicialmente por su madre y por Zarah su pareja vienesa; y después, a medida que avanza la historia, por Doña Mariana y, en cierto sentido, también por Clara y Rosario<sup>9</sup>; y en el caso de Cayetano, en espejo también, por la figura de su madre, Doña Angustias. Como no podría ser de otro modo, en contraste, las figuras y modelos «paternos» son igualmente abúlicos. Rasgo que podría extenderse por igual a los de Carlos, Cayetano o incluso Germaine.

En una época donde probablemente el término *masculinidad* no era esperable, los más previsibles de *hombria* o la *virilidad* aparecen en una y tres ocasiones en la trilogía, respectivamente, en momentos narrativos y con significaciones relevantes a nuestro propósito. *Hombria* aparece en una crucial conversación con Clara sobre el amor, la libertad y el compromiso, en el que resulta difícil asignarle un valor definido, aunque se decante por el que apunta a una mezcla de protección y paternalismo hacia la mujer:

—Hay mujeres cuyo amor hace libre. Tú eres seguramente una de ellas. Enamorado de ti, tendría que ejercer mi voluntad, porque me pondrías constantemente en necesidad de hacerlo. Cuando llegué a Pueblanueva, había reconquistado mi libertad en peligro

---

9 La «masculinización» de Doña Mariana se formulará de forma física en la escena que describe su agonía: «Le había recogido el cabello con un pañuelo blanco; sin su ornato, el rostro resultaba viril, endurecido en sus perfiles. El grueso vello del labio superior negreaba sobre la piel traslúcida» (Gonzalo Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras*, Madrid: Ediciones Arión, 1957, 1960 y 1962, p. 430).

y deseaba mantenerla. Si entonces, precisamente entonces, te hubiera encontrado, me habrías ayudado mucho. [...] Quizá yo entonces necesitase, sin saberlo, que alguien me quisiera, y ella me quería. Me quería como se quiere a un objeto del que uno se apodera con riesgo, y construía a mi alrededor murallas de mimos y de compromisos que me protegieran para ella, murallas que pusieran en juego mi corazón y mi hombría. Era una criatura desvalida, y yo su única protección. ¿Entiendes<sup>10</sup>?

El adjetivo viril, por su parte, aparece en dos ocasiones más con valores que lo distancian de los esperables y tradicionalmente patriarcales:

Jean Harlow estaba casada y se llevaba mal con su marido. Quería divorciarse. ¡La muy pécora! Era de esas que piensan que lo acabado, acabado, y ahí queda eso, como si no hubiera moral; y luego, vuelta a empezar. Se puso inmediatamente de parte del marido, y le duró la parcialidad unos minutos: hasta que Jean Harlow entró en un salón de té muy recatado y se sentó junto a un hombre guapo y viril, que la trataba con respeto y amor. Doña Lucía, contra su voluntad, comenzó a explicarse que a Jean Harlow le apeteciese cambiar de hombre. No estaba bien, pero había sus razones... El sujeto era guapo, tenía un mirar romántico, y trataba a Jean Harlow con ternura. Doña Lucía se conmovió. «¡Ternura! ¡Eso lo desconocen los hombres españoles<sup>11</sup>!»

«Puedo llegar a la conclusión, poco halagadora para mí, de que la temo por ser más mujer que las otras, por exigir de mí una conducta viril, una decisión a la que no me siento dispuesto<sup>12</sup>».

Ambos como vemos marcados positivamente, como lo son la ternura y lo contrario a algo que acaso podríamos definir hoy como «huir del compromiso» como rasgo emocional tópicamente

---

10 *Ibid.*, p. 530.

11 *Ibid.*, p. 263.

12 *Ibid.*, p. 436.

masculino. Algo similar ocurre con el uso que en el texto se hace del sustantivo «caballero» —muy numeroso por cierto, hasta en cuarenta ocasiones, la mitad de las cuales en sentido puramente social o como vocativo— para ponderar los rasgos más positivos de la masculinidad<sup>13</sup>. *Caballero*, en este sentido, supone relacionarse con la mujer como un igual y muy especialmente no como un objeto sexual. No puede ser más elocuente ni irónico que la definición del término corra precisamente a manos de Cayetano, el «amo» de Pueblanueva —pero muy especialmente de sus mujeres, con las que se jacta de practicar una especie de *derecho de pernada*— antagonista y contra-modelo de Carlos para distanciarse del mismo y justificarse. En suma, Carlos Deza esboza en *Los gozos y las sombras* el prototipo torrentino de una nueva masculinidad construida en torno a un hombre amigo, compañero, igual, libre y comprometido y que bien podría también representar, desde dentro, los primeros atisbos de un sujeto masculino que se encuentra listo para abandonar el patriarcado.

### *DON JUAN* (1963)

El protagonista de esta novela es un mito, naturaleza que debemos tener en cuenta. Por otra parte, como es obvio, no disponemos ni del tiempo ni del espacio textual necesario para exponer la evolución de este mito a través de los siglos, de los numerosos territorios

---

13 «Supongamos que, leídas esas cartas, descubro que mi padre fue un caballero o un canalla. ¿Y qué?» (p. 61); «No se puede hacer carrera en este Madrid de pícaros cuando se es un caballero como Fernando» (p. 61); «Todo porque no tengo un hermano que me defienda ni una madre que me recoja. Y como en este pueblo no hay un solo caballero» (p. 71); «y unos predios que tenía cerca del monasterio se los compró el prior, no éste, el anterior, que era un hombre de otra clase, un caballero. Se hicieron amigos.» (p. 113); «Tienes una casa hermosa y te portas como un caballero. Ayer me diste un duro, y hoy me llevaste a tu lado en el coche, y te preocupaste de taparme; fue un gesto muy delicado, que me conmovió, porque lo hiciste limpiamente, sin tocarme.» (p. 149); «Carlos era bueno, y que se había portado con ella como un caballero —¿otra manera de indiferencia?—, que era el primer hombre que la había tratado como un ser humano» (p. 215).

y movimientos artísticos que ha atravesado y que han originado su pluralidad de significados; si bien esta imposibilidad no constituye un obstáculo insalvable para plantear, al menos de manera breve y condensada, determinados aspectos que afectan a la concepción de su masculinidad. Por ello, y precisamente por la limitación a la que acabamos de referirnos, hemos de advertir que nos ceñiremos exclusivamente a las versiones del mito en el mundo contemporáneo.

Partimos de lo que se entiende comúnmente por la palabra «donjuán», un concepto que se instala de lleno en el núcleo de la masculinidad hegemónica tradicional y que de algún modo suaviza el DRAE, cuando la define como «Hombre seductor o conquistador». El primer detalle que no debemos pasar por alto es la forma de la palabra: no estamos hablando de un sustantivo de respeto (don) antepuesto al antropónimo (Juan), sino de un sustantivo compuesto formado por la unión de dos lexemas y cuyo significado remite al papel desempeñado por un personaje de ficción, encarnado aquí y allá, respondiendo siempre a un mismo modelo masculino. Sin embargo, ese modelo plasmado en la palabra donjuán, que comienza a utilizarse en lengua española tras las reacciones antirománticas y las interpretaciones científicas del mito en el siglo xx, posee hoy un valor semántico bien distinto del que le otorgaban en su día la mayor parte de los textos literarios. En general, las versiones donjuanescas del pasado siglo, bien por medio de la degradación física o psíquica del personaje, bien a través del análisis psicológico<sup>14</sup>, segregan a don Juan de su contexto estructural generando un proceso de desmitificación cuya consecuencia es el nacimiento de un tipo de características opuestas a su legendaria masculinidad, y que posee connotaciones negativas. Concretamente en el arte occidental es un tema de tal fertilidad que podemos encontrar donjuanes en casi todas las expresiones artísticas: teatro, narrativa, poesía, pintura, ensayo, danza,

---

14 Afirma Gonzalo Navajas que Torrente Ballester «[e]stá familiarizado, además, con el discurso clínico y filosófico en torno a la figura de Don Juan, desde Freud a Gregorio Marañón y Ortega y Gasset». En «Don Juan desvirtuado. La parodia del discurso mítico en Don Juan», *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, nº extraordinario, 2010, p. 164.

zarzuela<sup>15</sup>, remitiendo exclusivamente a un tipo de comportamiento que se conoce como donjuanesco<sup>16</sup>.

Pues bien, el don Juan del autor gallego, publicado en 1963, cuya historia es narrada por una pluralidad de voces y desde el hibridismo genérico, donde la relectura e interacción de hipotextos es constante, se aleja de esta generalizada concepción. No encontramos en esta novela a un hombre que engaña y seduce a las mujeres, un cínico amoral, un mujeriego, un insaciable y cruel cazador, un pecador que se arrepiente *in extremis*; tampoco estamos ante un hombre que muestra una ambigua orientación sexual o una inequívoca homosexualidad; no es don Juan un hombre entrado en años incapaz de reconocer sus limitaciones, un viejo libidinoso al que todos desprecian y del que todos se burlan, versiones comunes desde comienzos del xx.

La versión torrentina, planteada en clave teológica, recupera su estatuto mítico utilizando diversas técnicas. Don Juan es un personaje que padece una soledad trascendente, arrastra un destino contra el que se rebela, pero el lector lo conoce por medio o a través de otros, es decir, de manera indirecta: bien recurriendo a un artificio que desafía la verosimilitud (el alma de don Juan transmigra en el protagonista y guía su mano para, por medio de ella, escribir su historia);

---

15 La zarzuela utiliza, generalmente, al mito a la manera tradicional. Las obras de Rafael del Castillo, *El Convidado de Piedra* (Barcelona 1875); Bretón de los Herreros, *Cosas de don Juan* (Madrid 1854); José M<sup>a</sup> Nogués, *Un Tenorio Moderno* (Madrid 1864), entre otras, ilustran esta afirmación.

16 Despojados de toda transcendencia, no sólo se les relega, en muchas ocasiones, a un papel secundario en la ficción literaria a la que pertenecen, sino que incluso nominalmente han perdido su conexión con el mito. Es bastante frecuente el cambio de patronímico en estos donjuanes. Así, por ejemplo, los personajes donjuanescos (protagonistas o no) de Clarín, Jardiel Poncela, Valle-Inclán o Pérez de Ayala pierden el nombre y el apellido tradicional; mientras que los de Unamuno, Martínez Sierra, Grau, Quintero o Machado, conservando el nombre, pierden el apellido, que en algún caso es Mañara, conectando con el legendario don Miguel, pero en otros nada tiene que ver ni con Mañara, ni con Tenorio.

bien a través de Leporello, su criado<sup>17</sup>. Efectivamente, tanto el narrador anónimo de la novela —un joven periodista español— como los lectores, acceden a la vida y aventuras de don Juan gracias a lo que transmite Leporello, el *factotum* que canaliza la información. Por él sabemos que la seducción de mujeres no es un fin sino un medio para atentar contra el orden divino. Lo que empuja su aventura no es el placer de amar, sino la necesidad de ser, de existir para alguien.

El pecado para este don Juan es una manifestación de su rebeldía contra Dios, y las mujeres son sólo el instrumento para ese enfrentamiento:

¿Por qué no lo hizo Dios de otra manera? ¿Por qué hizo hermosa la carne y atractiva y dijo luego que la carne era pecado? Se lo pregunto a Dios y me atrevo a decirle que está mal hecho<sup>18</sup>.

Elijo desde ahora mismo el pecado. [...] Mataré al Comendador y me acostaré con Elvira. [...] yo me atreveré a pecar cara a cara, a sostener el pecado, a saber lo que me juego. Sé que al final seré vencido, acepto la derrota, pero hasta entonces pecaré con orgullo de soldado victorioso. Yo reivindicaré a los pecadores ante Dios<sup>19</sup>.

El desenlace tiene lugar en el escenario de un teatro donde se representa la pieza con el significativo título *Mientras el Cielo calla*. El lector, por medio de la mirada del periodista español que traduce en palabras lo que sucede en la escena, asiste como espectador. Pero, tras contemplar el final ya conocido de la muerte del libertino a manos del Comendador, don Juan salta a la platea, seguido de su criado: «Dio un brinco y cayó al pasillo del patio de butacas que, de repente, se iluminó. Con paso recio adelantó por él hacia la puerta

---

17 Leporello (nombre del criado en la versión de Mozart/Da Ponte, 1787) es un demonio que sirve a don Juan para desempeñar una misión encargada por el infierno. La misión consiste en, tras la atenta observación de las vicisitudes de la vida de don Juan hasta su muerte, averiguar si el hombre es libre o está predestinado a la salvación.

18 Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona: Ediciones Destino, 1963, p. 173.

19 *Ibid.*, p. 230-231.

del fondo, también iluminada<sup>20</sup>». Don Juan muere en escena, pero irrumpe en la vida real, incorporándose a nuestra realidad cultural como mito, por tanto, no puede morir sino sólo interpretar una y otra vez su muerte. Gonzalo Torrente confirma de este modo la pervivencia del mito en la cultura contemporánea: «He muerto como don Juan y lo seré eternamente. El lugar donde lo sea ¿qué más da? El infierno soy yo mismo<sup>21</sup>».

La versión donjuanesca de Torrente Ballester, al margen de su indudable calidad y originalidad, proporciona una prueba más de que estamos ante un autor que escribe a contracorriente. Don Juan seduce mujeres, sí, pero su donjuanismo no obedece a su condición masculina, sino a una reivindicación de libertad.

#### *LA SAGA/FUGA DE J. B. (1972)*

Tampoco el narrador-protagonista de *La sagafuga de J. B.*, calificada por una abrumadora mayoría como la mejor entre las novelas del autor, se aparta de las características con las que venimos perfilando el paradigma de personaje masculino que habita en los mundos ficcionales de Gonzalo Torrente Ballester<sup>22</sup>. Este ejemplar polimórfico, con funciones diversas pero análoga naturaleza, y que podríamos calificar como una especie de anti-héroe, fruto de la subversión de los rasgos y valores convencionalmente atribuidos al héroe, se llama en esta novela José Bastida.

---

20 *Ibid.*, p. 345.

21 *Ibid.*, p. 341. Es evidente la diferencia de planteamiento con el pensamiento sartriano «l'enfer c'est les autres» expresado en *Huis Clos* (1944). Don Juan se ratifica en su libertad, mientras que en la filosofía sartriana son los otros, los demás, el prójimo, los que actúan sobre uno inmovilizando su libertad de ser.

22 Frente a sus personajes femeninos, quizás modelados por su experiencia personal, por el espacio en el que creció y del que se nutrió, por el espejo en el que se educó, como él mismo afirma: «También creo que hay que tener en cuenta que mi experiencia personal es de mujeres activas, y esto, sin duda, ha influido de un modo más o menos directo en mi concepción de la mujer» (Carmen Becerra, *Guardo la voz, cedo la palabra*, Barcelona: Anthropos, 1990, p. 182).

Bastida es un humilde profesor de gramática que, represaliado tras la guerra por sus ideas republicanas, vive en Castroforte del Baralla, ciudad en la que se ha confinado. Dotado de una portentosa imaginación, ocupa su soledad y aislamiento en inventar la historia y los mitos de la ciudad<sup>23</sup>. Pobre y hambriento, está calladamente enamorado de Julia, la hija del Espiritista, quien regenta la fonda en cuya buhardilla malvive. Pero a su extrema fealdad y su inexperiencia sexual —«¿Pensar que un hombre bien pasado de la treintena, aunque fuese tan feo como yo, no había visto jamás unos pechos de mujer<sup>24</sup>!»— une una timidez crónica que le impide actuar, y que se acentúa porque conoce los amores de su amada con don Manolito, un joven seminarista natural de una aldea próxima. Julia se apoya en él como cómplice de sus confidencias y paño de lágrimas para sus cuitas<sup>25</sup>:

Yo era el receptáculo de sus confidencias porque Julia necesitaba de un recipiente mudo como yo, una especie de pozo donde sus palabras se perdiesen hacia abajo, se hundiesen en el silencio, o, al menos, en algún lugar tenebroso y callado de donde el Espiritista no pudiera sacarlas. [...] «¿Sabe usted, don Joséño, por qué Manolo se marchó hoy tan pronto?» [...] «Pues porque ha decidido plantear a sus padres la cuestión: dejar el seminario y casarse conmigo». [...] Creo recordar que aquella mañana los ojos de Julia estaban más luminosos que de costumbre, pero eso puede haber sido una apreciación parcial, sobre todo si insisto en pensar, como pensé entonces, que aquel incremento de luminosidad ocular, aquel verdadero estallido de luz, guardaba cierta relación

---

23 Por un lado, la leyenda religiosa del Cuerpo Santo (tras la cual está sin duda el mito del Apóstol Santiago, y, por otro, la leyenda sociopolítica de los J. B. (inspirada probablemente en el mito del sebastianismo).

24 Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona: Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín, 1972, p. 39.

25 Los amores de Julia con el seminarista cuentan con la oposición activa de la madre del joven y del canónigo don Acisclo.

con la esperanza de que los padres de don Manolito autorizaran el matrimonio<sup>26</sup>.

«Manolo no vino esta noche a dormir, y me mandó recado de que fuera a verlo. Me lo mandó ahora mismo, por un monago, el pobre vino corriendo con la mañana que hace. Y yo me digo: ¿dónde durmió y por qué no vino aquí, como siempre? Tiene la habitación dispuesta y limpia. Y ¿por qué me mandó recado en vez de venir a verme?» Le dio una congoja repentina y empezó a llorar<sup>27</sup>.

Julia le cuida maternalmente «remediándole su hambre crónica y su pobreza<sup>28</sup>», siempre a escondidas de su padre cuyo trato y desconsideración hacia ella recuerdan la habitual relación entre amo y criada:

Julia regresaba, con precisión Astronómica, todas las mañanas, y me traía el desayuno en una bandeja de peltre: el café en una taza esportillada, la nata de la leche en un plato de barro, el azúcar en un papel de estraza, el pan al lado de la taza. «Mire, don Joseiño, qué buena nata le traigo. Tiene un dedo de gordo. Me costó levantarme antes que mi padre». «Un día vas a tener un disgusto por mi culpa, Julia». «Más lo tendré si se me muere de una tisis<sup>29</sup>».

---

26 *Ibid.*, p. 32.

27 *Ibid.*, p. 247.

28 Un estudio de gran interés acerca de cómo construye el autor el personaje de Julia es el publicado por Ana Sofía Pérez-Bustamante, «Gonzalo torrente Ballester y el retrato cubista: Saga y fuga del rostro de Julia». La estudiosa define a esta pareja del siguiente modo: «Si Bastida es la cultura, la inteligencia, la imaginación, Julia es la carne, el instinto, la feminidad primitiva, tierna, generosa y elemental.» En Antonio J. Martín, Fernando N. Velázquez y Joaquín Bustamante (eds.), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, p. 374.

29 Gonzalo Torrente Ballester, *La sagafuga de J. B.*, *op. cit.*, p. 33.

[d]esde que Taladriz me había puesto en la calle y desde que había tenido que aceptar la caridad del Espiritista, disfrazada de farsa mediúmnica, Julia había añadido una tajada de queso al desayuno acostumbrado, y me la traía guardada en el bolsillo del delantal, bien envuelta en papel de estraza para no contaminarla. Y, cuando cualquier imprevisto suspendía la vigilancia del padre sobre los platos destinados a la mesa, o cuando era posible esconderlo bajo un montón de patatas guisadas, incrementaba mis almuerzos o cenas con un pedazo de la carne destinada a los huéspedes del primer piso<sup>30</sup>.

Además de interlocutora y cuidadora, Julia funciona como fuente de inspiración para Bastida, así, por ejemplo, el viaje fantástico a través de los diferentes J. B. sucede mientras la espera en su cuarto de la buhardilla.

Marginado y agraviado por todos (el canónigo don Acisclo, el guardián de la moral en Castroforte; el director de la Academia don Celso Taladriz, academia donde desempeñaba un insignificante puesto como profesor de gramática, que le despide a instancias del canónigo; el Espiritista, que le raciona la comida hasta el punto de hacerle pasar hambre...), Bastida sobrevive ensimismándose, hablando con hipóstasis de sí mismo, interlocutores virtuales<sup>31</sup> con los que debate y analiza su manera de actuar, que alivian su incomunicación, una costumbre, favorecida por su soledad y facilitada por su inteligencia, y que, más adelante, derivará en su viaje por el interior de los J. B.: «Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo<sup>32</sup>». De este modo crea los mitos con los que reconstruye el pasado y explica el presente de Castroforte

---

30 *Ibid.*, p. 178.

31 «No niego que haya existido, desde mucho tiempo atrás, el oscuro deseo de hablar con alguien, que me acosaba por etapas como oleadas, refrenado una vez y otra por la imposibilidad de hallar con quién» (*Ibid.*, p. 31). Identidades que, por otra parte, preludian los futuros J. B. del pasado, las distintas figuras por las que Bastida transmigra (el Obispo Bermúdez, el Canónigo Balseyro, el Almirante Ballantyne y el Vate Barrantes).

32 *Ibid.*, p. 441.

del Baralla. Cultiva la poesía en un extraño idioma de su invención —«Una vez empecé un ‘Soneto a las apariciones matutinas de Julia’, aquel que decía: *Volgá panora bi colmán tan daire, / Volgá son daire mur cilogal vira...*»<sup>33</sup>— porque, a pesar de todas sus desdichas e infortunios, siempre contará con el bálsamo que le procura su secreto amor por Julia, con sus breves, pero diarias, charlas con ella.

Es evidente que José Bastida no representa el modelo de masculinidad hegemónica que permaneció durante siglos entre nosotros al amparo de la lógica patriarcal y que, no nos engañemos, todavía asoma aquí o allá en muchas de sus prácticas<sup>34</sup>; pero tampoco representa Bastida a las que, a partir sobre todo de los años setenta con el inicio de la revolución tecnológica, la incorporación de la mujer en todos los ámbitos de la esfera pública y el progresivo avance social (y legal) de las dinámicas de igualdad de género, se bautizaron como masculinidades subordinadas, es decir aquellas que no cumplen con los estándares normativos, con el paradigma tradicional, aunque, en determinados contextos, el privado, por ejemplo, puedan transformarse en el estereotipo dominante. Bastida es, en realidad, lo que podríamos llamar una masculinidad alternativa derivada de su timidez, su indecisión, su resignación, su inexperiencia.

Pero cuando Julia le deja en su cuarto una nota, abandona su indecisión:

«Don Joseíño, esta noche, cuando duerman todos y mi padre esté acostado, voy a subir a su cuarto. No me cierre la puerta, se lo pido por Dios, porque, si la encuentro cerrada, me tiro por el hueco de la escalera y se acabó. Dios le ha de pagar lo que hace por mí, don Joseíño. Le pide otra vez mil perdones ésta que lo es, Julia». Le vinieron ganas de reír, seguidas de una congoja que le salió como de la boca del estómago y le tuvo casi sin respirar, espantado.

---

33 *Ibid.*, p. 61.

34 Un modelo que en esta novela estaría perfectamente representado por los hombres que humillan a Bastida: Don Acisclo, el canónigo, el padre de Julia, el Espritista, y el director de la Academia, don Celso Taladriz.

Rompió la carta en mil pedazos, saltó de la cama, se lavó, se afeitó, [...] se vistió el pijama nuevo y se acostó<sup>35</sup>.

Mientras aguarda su llegada, en una especie de duermevela, Bastida viaja por el interior de la conciencia de los diferentes J. B. Por fin, cuando llega Julia «lo que comenzó entonces fue tan estupendo que ya no puedo recordarlo, sino unos versos narrativos, descriptivos y entusiasmados que compuse cuando todavía las imágenes estaban vivas<sup>36</sup>» y, como señala Dora Poláková, «La magia de su primer acto de amor puede ser descrita únicamente en su idioma secreto: “*Macora custato lostia, sema lostia faldelida, mástida curva leslipolantes*”<sup>37</sup>».

#### LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS (1980)

*Pues lo que aconteció fue que llegó hasta mí la esposa de uno de mis más queridos y admirados colegas jóvenes, [...] y me advirtió, bromeando, de que [...] acabarían mis lectores por exigirme la edición de ese libro de versos amorosos que todo el mundo, o casi, perpetró a los veinte años, y que a mí no me fue dado escribir por razones de mera timidez, al menos por entonces. Le respondí que los versos no eran mi fuerte, aunque al amor jamás le haya hecho ascos, pero que no sería imposible que un día cualquiera se me ocurriese inventar una ficción en cierto modo sentimental, aunque sin saber muy bien con qué talante, si el juvenil de la esperanza, o el más romántico de la nostalgia, que es el que me corresponde<sup>38</sup>.*

El tema amoroso y la trama sentimental se anuncian desde la primera página de la obra. En esta del prólogo se insinúa además la posible correspondencia de su talante con la edad del escritor. No

---

35 *Ibid.*, p. 436.

36 *Ibid.*, p. 524.

37 *Ibid.*, p. 66.

38 Gonzalo Torrente Ballester, *La isla de los jacintos cortados*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 2.

podíamos pues sustraernos a proyectar este mismo dato sobre la de los hombres protagonistas de las obras aquí estudiadas, y creemos que el resultado podría resultar en cierto modo paralelo a la evolución de un varón español desde la treintena al otoño de la vida: Carlos Deza se ha licenciado en Viena en psiquiatría y ha trabajado unos pocos años en un hospital de Berlín cuando llega a Pueblanueva; no muchos más debe tener el narrador de *Don Juan* al que el cura teólogo con quien dialoga al llegar a París dice «siempre te tuve por un muchacho inteligente<sup>39</sup>»; Bastida, por su parte, ha participado en la batalla de Brunete en 1937, y la acción se sitúa en un tiempo en el que Cela es académico (1957), por lo que debería estar adentrándose en la cuarentena; hasta el narrador-protagonista de *La isla de los jacintos cortados*, que se refiere a sí mismo como «este profesor cansado» y que deja indicios de compartir su referencia biográfica con la del escritor —Gonzalo Torrente Ballester tenía 58 años cuando se fue a Nueva York a trabajar como profesor y cumplía 70 el año que se publicó la novela—.

Este profesor otoñal es el mejor representante de esa poética amorosa de la renuncia que mencionábamos al principio. Su posición en el triángulo sentimental que mantiene con su colega el profesor Sidney y una joven discípula de este, llamada Ariadna, queda perfectamente resumida en los chismorreos que le trasladan —y practican— sobre ellos otras dos colegas de la facultad, y en el posterior soliloquio del protagonista:

«¡Hay quien dice, profesor, que es usted una especie de suplente de Alain Sidney, encargado de las funciones que él no puede desempeñar!», lo cual corrigió en seguida Nefertiti: «No, mujer; suplente, no. Lo que sucede, o, más bien, lo que parece suceder, es que Ariadna se reparte entre los dos, a uno el cuerpo y el espíritu al otro». ¡Ya ves lo que se piensa de nosotros! Y no les faltan motivos, Ariadna, hay que tener la cabeza en su sitio y juzgar con entereza: desde hace más de un año, no es que pases conmigo más horas que con nadie: es que las pasas casi todas, y, por si

---

39 *Ibid.*, p. 25.

fuera poco, ahora dormimos bajo el mismo techo, y aunque sea en diferentes camas, eso lo ignoran Nefertiti y sus damas de Corte. Pero existe además todo eso que nosotros sabemos: el grado de nuestra convivencia, de nuestra intimidad; lo que cada uno tiene del otro y la confianza recíproca que esto nos da: finalmente, aunque no hablemos de amor, hablamos del amor constantemente. [...] Si vistas las cosas desde fuera pareces mi amante, vistas desde dentro, a cualquiera le sorprendería el hecho inexplicable de que no lo seas<sup>40</sup>.

Como la novela toda —fenoméricamente un cuaderno o carta que le dirige y no llegará a enviarle nunca— la historia, en suma, de un amor no correspondido que debe contentarse con la compañía física y la intimidad emocional; y que, desde la perspectiva que estamos indagando, invierte los roles de género del tópico de la estudiante enamorada del profesor.

Como en *Los gozos y las sombras*, cierta competencia masculina aflora en el modo en que el profesor tratará de *seducir* a Ariadna en el plano intelectual. Si esta admira a Alain (o Claire) por su teoría acerca de la *invención* de Napoleón, el narrador se propondrá retenerla a su lado demostrándola, por medio de la imaginación poética y la narración literaria. En eso consiste la novela enmarcada, una segunda Isla de los Jacintos Cortados a la que su relato oral al amor del fuego consigue arrastrar a Ariadna intermitentemente. Pues bien, esa isla donde asistimos a la conversión de una revolución dieciochesca en tiranía, es la Isla de la Gorgona.

En la mitología griega, una *gorgona* (en griego antiguo γοργώ *gorgō* o γοργών *gorgōn*, «terrible») era un despiadado monstruo femenino a la vez que una deidad protectora procedente de los conceptos religiosos más antiguos. Pues bien, tanto ese arquetipo como la dualidad que encarna ostentarán la representación en esta novela de aquello que llamamos, a propósito de *Los gozos*, un *superego femenino*. En la *Isla* la dimensión monstruosa se encarnará en las Parcas,

---

40 *Ibid.*, p. 44.

simbolizando la Ley y la represión, sobre todo en materia sexual<sup>41</sup>; mientras que en su dimensión liberadora o transgresora de ese mismo Poder, e igualmente de matriz femenina, será representada por el personaje de Flaviarosa, el verdadero *factotum* femenino en la sombra de los símbolos y fantoches masculinos que supuestamente lo detentan. Un superego libertino que, para cerrar este círculo interpretativo será el responsable, a la postre, de la invención de Napoleón como mito histórico, como veremos enseguida.

Las Parcas —y por ende la represión sexual que simbolizan— visitan también a Ariadna y al profesor en su isla, quizá como explicación del fracaso, o la no correspondencia, de su relación amorosa, privada del ingrediente del amor físico<sup>42</sup>.

A Flaviorosa, por su parte, para disimularse en el espacio del poder que encarna su esposo, el dictador, «le gustaba encerrarse en un traje de mancebo, y ser testigo, ¿testigo<sup>43</sup>?». Ese poder masculino de nuevo gira en torno a la represión libidinal: «“Artículo único”, dijo

---

41 «Fíjate cómo pasan y repasan delante de aquella ventana, cómo se posan en el alféizar como si fueran aves, cómo dejan caer un papelito: mañana el marido o la mujer leerán algo parecido a esto: “¡Cochinos! ¡Ya lo habéis hecho tres veces esta semana!”. Recorren todas las casas de la ciudad, todas las calles, todos los recovecos. La gente se aplasta contra el pavimento, se emboza en las sombras; los despiertos en el lecho simulan sueños de muerte, mientras, ocultas, las manos se oprimen y se prometen. [...] antes que el alba despierte, abandonan el aire y entran en un cuartucho de la Señoría, donde un funcionario de guardia recibe las denuncias y las apunta en ese enorme libro de tapas negras: nombre de los pecadores, delito, cuantía de la multa, o pasar a los jueces el tanto de culpa» (*Ibid.*, p. 63).

42 «Así se estropeó una noche que pudo ser hermosa, decisiva quizá para esta historia nuestra; o al menos así llegué a creerlo, a juzgar por los síntomas. No es imposible, sin embargo, que haya sufrido una alucinación, o tal vez ni aun eso, sino los simples, los habituales efectos de la luna. Estaba alunado y me hice ilusiones: eso fue todo. A pesar de lo cual, y ante la evidencia de esa visita de las Tres Parcas Volantes, no me queda otro remedio que admitir la realidad de algo, aunque sea en este caso, y paradójicamente, de lo irreal. Me abona tu testimonio, que también viste y sufriste la presencia inquisitiva y horripilante de esas Guardianas de la Castidad Universal» (*Ibid.*, p. 64).

43 *Ibid.*, p. 33.

Flaviarosa riendo; “Se declara delito de lesa estado cualquier pecado contra el sexto mandamiento”: se colgó del cuello de Nicolás y le besó en la boca. “¿Como éste<sup>44</sup>!”, dice remedando y subvirtiendo al mismo tiempo el discurso que está pronunciando su marido mientras ella seduce a su amante. «Niccolò consiguió articular: “Pero, ¿y si él se entera? Ahora es todopoderoso”. “Con un poder por debajo del mío<sup>45</sup>”». Un poder, contrapoder o antipoder que se presenta en cualquier caso como netamente femenino. Un poder que, en su dimensión de *gorgona* protectora, es proclive a la sororidad, y rescata de la represión a otras mujeres. Y en su dimensión política e histórica más operativa alegóricamente, es presentado como responsable de la salida del antiguo régimen a través de su voladura controlada y la detención de todas sus riendas y atributos simbólicos. Si el Napoleón que nos traslada su mito histórico, según el conocido retrato de Jacques-Louis David, toma del papado con sus propias manos la corona imperial, en el mito torrentino será Flaviarosa la responsable de la *invención* del mito napoleónico a través de un proceso de (de)construcción degradante, moldeado sobre un subalterno idiotizado por la superioridad social pero especialmente erótica de la mujer<sup>46</sup>. Napoleón, el símbolo del Poder en el mundo contemporáneo

---

44 *Ibid.*, p. 39.

45 *Ibid.*, p. 40.

46 «Flaviarosa alzó la mano, levantó el brazo, y chistó al criado gigantesco. “Ven, tú, acércate.” [...] “Sí, mi señora.” “¿Cómo te llamas?” “Napollione, señora. Napollione Buonaparte.” “¿Dónde, cuándo has nacido?” “En Ajaccio, señora, el año sesenta y nueve, hijo de Carlos y de Leticia Ramolino, buena gente, no hay más que verme.” “Gracias, Napollione, puedes ya retirarte.” Flaviarosa se volvió a los comensales: “Tenemos ya una fe de bautismo, que es ya como tener una persona. Hijo de padres conocidos. ¡Fíjense ustedes!, un pasado, una historia. ¡Un montón de páginas en blanco para genealogistas y cronistas!”. Chateaubriand, tras beber unos sorbos de aquel vino helado que les servían, interrumpió: “¿Es que le suena, señora, ese espantoso nombre de Napollione para un emperador francés? Lo encuentro ordinario, de puro popular, y que yo sepa, y a pesar del señor de Barras, los franceses no han perdido el buen gusto: un nombre así, sería inmediatamente repudiado”. “Por supuesto, señor vizconde; pero todo se arregla traduciéndolo al francés. ¿Qué le parece Napoleón Bonaparte?”» (*Ibid.*, p. 127).

por excelencia, y al contrario que el Adán bíblico, será moldeado en el universo mítico torrentino, como poco más que un *juguete* al servicio del deseo femenino.

La mujer, sobre todo en cuanto propietaria de su cuerpo y de su deseo se impondrá en este duelo dualista con la sexualidad del patriarcado que la novela metaforiza en las antiguas Parcas del todo explícitamente, y conducirá primero a la escenificación de su enfrentamiento y después a su eliminación violenta:

Flaviarosa se había acercado a Agnesse y le sopló al oído: «Ésas vienen de espías en comisión. Es a mí a quien buscan» [...] «¿Y tú por qué no te callas, Fulvia Espartana, que no eres más que una puta resentida a fuerza de vejez? ¡Dos mil años pecando en todas las camas de Italia con todos los italianos y todos los invasores! Tú sola, tú, podías contar la Historia desde los tiempos de Julio César, la Historia vista por una profesional de la Suburra. ¡Cállate y vete con tus hermanas al diablo!» La Vieja había quedado paralizada al escuchar la perorata que Flaviarosa, con impostada voz y disimulo en las sombras, le había dirigido. «¿Quién eres tú, que eso sabes?», pudo preguntar por fin. «¡La bruja que lee en los espejos el pasado y que conoce el tuyo día por día!» «¡Esa voz la conozco!», gritó la Vieja, y apuntó hacia la sombra con el dedo siniestro, pero en aquel momento se escuchó un alarido: lo había proferido lady Hamilton al descubrir en el escote de la Muerta, emergiendo del canal, un arañón enorme, como un changurro pequeño, peludo y lento, que avanzaba hacia el cuello con despliegue de artejos vacilantes. «¡Mátala<sup>47</sup>!».

En suma, las novelas de Torrente ofrecen atisbos de una nueva masculinidad construida en torno a un hombre amigo, compañero, igual, libre y comprometido, y que bien podría también representar, desde dentro de los parámetros generales de la masculinidad patriarcal, los primeros atisbos de que se encuentra listo para abandonarla.

---

47 *Ibid.*, p. 135-136.

Hasta aquí, no hemos hecho más que una cala, una primera aproximación a un aspecto apenas estudiado, o superficialmente abordado. Sin embargo, y aunque somos conscientes de la necesidad de seguir reflexionando sobre este tema, creemos poder sostener ya que los personajes que habitan las ficciones de Torrente Ballester contribuyen de manera clara a conformar una voz masculina diferente que muestra la existencia de otras formas de vivir y de entender la masculinidad. Esa es la razón por la que hemos titulado nuestro trabajo «masculinidades heteronormativas<sup>2</sup>», es decir, paradójicamente elevadas al cuadrado, entendiendo ese adjetivo, heteronormativas, en sus dos sentidos contrapuestos: por un lado, el referido *sensu estricto* al género y la orientación sexual, pero también, por otro lado, al de desviarse precisamente con respecto a esas mismas *normas* del Patriarcado.

## GENRE ET POLITIQUE



*CAMBIO DE SEXO* (1977) DE VICENTE ARANDA :  
TRANSITION DU GENRE ET TRANSITION DÉMOCRATIQUE

---

*Emmanuel Le Vagueresse*  
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA—4299



L]e genre est une espèce de jargon qui [...] exerce sur notre imaginaire un charme magique tout en célébrant — lorsqu'on le confronte à la réalité — la misère de l'ontologie qui se cache derrière la cérémonie de la langue

Emmanuel Éthis, *Les Spectateurs du temps*,  
Paris, L'Harmattan, 2006, p. 81

*Cambio de sexo*<sup>1</sup>, littéralement *Changement de sexe* ou, même, pourquoi pas, *Je change de sexe*, a vu son titre traduit en français par *Je veux*

---

1 1 h 46. Sorti en Espagne le 6 mai 1977 d'après les données des entrées des films disponibles sur le site mcu.es du Ministerio de Cultura y Deporte espagnol (et le 13 mai 1977 d'après le site imdb.com) en Espagne, pour un total de 840 261 spectateurs à la fin de son exploitation. Le scénario est de Joaquim Jordá, le célèbre documentariste (qui a peut-être insufflé l'esprit, par conséquent, des scènes les plus proches d'« un » certain réel), et Vicente Aranda (1926-2015) lui-même, qui signait là son septième film, aidés de Carlos Durán pour l'« idée » de départ, également crédité comme assistant-réalisateur sur ce film (« organización del rodaje ») selon le générique. Le directeur de la photographie est Néstor Almendros, célèbre professionnel, homosexuel, mort du SIDA, documentant les persécutions castristes envers les gays dans l'un des quelques films qu'il réalisa, *Mauvaise conduite* (1984). Aranda, issu de la « Gauche Divine » tendance « anar », a toujours navigué entre avant-garde (cf. son appartenance, à ses débuts, à ce que l'on appelé l'« École de Barcelone », cf., par exemple, avec *Fata Morgana* en 1965) et préoccupations plus populaires (voir *La novia ensangrentada*, en 1972), mais toujours avec un intérêt pour l'amour, l'érotisme et, souvent aussi, la cruauté et la violence. Et, pour ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, avec un goût, d'une part, pour la métamorphose, et, de l'autre, pour les femmes fortes, alors que les hommes sont souvent faibles, lâches ou

*être femme*, lors de sa présentation sur le Marché du film du Festival de Cannes en mai (le 21) de l'année 1977, du fait de l'une des affirmations de son/sa protagoniste à un certain moment du film. Il raconte l'histoire de José María (personnage joué par une toute jeune Victoria Abril), garçon sensible et délicat, et pour cette raison harcelé de toutes parts dans l'Espagne virile et *macho* du milieu des années soixante-dix, qui ne consent rien du tout au genre, tandis que le garçon réalise progressivement qu'il veut, en effet, être une femme, envers et contre tout.

Ce projet de film, initié dès 1972 — lorsque Franco était encore au pouvoir —, mais rejeté plusieurs fois par la censure, peut enfin être tourné en 1976 après la mort du « Caudillo », survenue, elle, en novembre 1975<sup>2</sup>, nous en reparlerons. Le sujet du changement de sexe, dans cette Espagne qui s'ouvre alors peu à peu à la démocratie, est encore un tabou majeur à l'époque, et ce long-métrage, signé d'un réalisateur progressiste qui, même sous le franquisme, avait déjà tenté d'articuler le social et l'éros, mêle un certain sensationnalisme et, néanmoins, un grand respect de ce que l'on n'appelait pas encore la communauté LGBTQIA+.

À la clef, le film connaît un certain succès public en Espagne à l'été 1977 et, au passage, devient la rampe du lancement définitif d'une carrière, celle d'une aussi exceptionnelle que toute jeune Victoria Abril, bien avant qu'elle soit recrutée par Almodóvar, comme on le croit d'ordinaire. Le film fut aussi le premier, en Espagne, d'une suite de fictions ou de documentaires traitant, avec plus ou moins

---

dispensables. Aranda découvrit la toute jeune Abril dans le programme *Un, dos, tres... responde otra vez*, diffusé avec succès à la télévision espagnole à partir de 1972. Elle y fut « hôtesse » durant soixante-dix-sept émissions, de 1976 à 1978. Souhaitant initialement une beauté androgyne, il la fera aussi tourner, au final, dans dix longs-métrages. Le film est, au moment où nous écrivons ces lignes, disponible légalement sur YouTube, mais également en DVD (1996) et DVD+ Blu-ray (2015) espagnols (hélas, sans bonus significatifs), après avoir connu une exploitation en VHS à l'époque de ce format (1984), toujours en Espagne.

- 2 Rappelons que la censure disparaîtra, elle, le 11 novembre 1977 par Décret Royal, mais qu'elle était déjà bien affaiblie depuis la mort du dictateur.

de bonheur, du sort des personnes travesties et transgenres, jusqu'au milieu des années quatre-vingt<sup>3</sup>.

On peut alors se demander dans quelle mesure ce film représente, accompagne et encourage même, après ce trouble qu'est la découverte d'une confusion du genre chez son personnage principal — trouble essentiellement dû au regard stigmatisant de la société —, sa déconstruction plus générale, dans une voie pionnière, à l'époque, où l'émancipation du corps intime rejoint nécessairement celle du corps social. Et cette époque, c'est celle de la Transition démocratique de l'Espagne (1975-1982), à ses tout débuts, qui correspond en quelque sorte à celle (la transition, s'entend) de genre pour son héros/ine, comme on va le voir.

#### UNE PRODUCTION FILMIQUE ET DES CIRCONSTANCES PARTICULIÈRES

Précisons pour commencer que c'est dès 1972, sous Franco donc, qu'Aranda se lance avec Joaquim Jordá dans l'écriture de cette fiction inspirée d'un fait réel ayant eu lieu la même année et qui concernait la mort d'un transgenre pendant son opération de changement de sexe<sup>4</sup>. Présentant alors devant le comité de censure l'histoire de cet homme qui veut devenir femme, Aranda essuya refus sur refus, et

---

3 Cette introduction reprend quasiment mot pour mot, comme un clin d'œil, la présentation que nous avons rédigée pour la plaquette-programme (p. 54) du 13<sup>ème</sup> Festival Écrans Mixtes (Festival de Cinéma Queer de Lyon & de la Métropole), qui s'est déroulé du 1<sup>er</sup> au 9 mars 2023 dans divers cinémas du Grand Lyon, avec notamment un « Focus La Movida » qui projetait, entre autres, le film *Cambio de sexo*. Sur la question du lien entre image (notamment filmique) et genre dans le monde hispanique, nous renvoyons au riche et pionnier volume collectif édité par Sonia Kerfa et Jean-Claude Seguin, *Image et Genre. Hommage à Eliseo Trenc. Actes du 8<sup>ème</sup> Congrès International du GRIMH*, Bron, Le GRIMH/Passages XX-XXI, Coll. « Les Cahiers du GRIMH » n° 8, 2014.

4 Le générique de début précise dans ses dernières secondes que : « Los autores de esta película se han basado en un hecho real ». Comme le propose Manuel Lechón Álvarez : « Quizá el estar basada en hechos reales sea la causa por la que la película es tan absolutamente correcta y acertada (pese al difícil momento en

ce, malgré plusieurs changements de scénarii : chaque passage devant ledit comité était impitoyablement rejeté. Or, en 1976, le scénario, certes amendé, mais tout de même encore fort chargé en soufre, si l'on peut dire, pour les censeurs, est « enfin » accepté, et le film tourné. La censure n'a alors pas totalement disparu, comme on l'a dit *supra*, elle ne sera supprimée qu'à la fin de l'année suivante. Mais, étant donné que l'on se situe juste avant sa disparition, alors fortement pressentie, peu de censeurs demeurent au travail, car ils avaient peur d'être stigmatisés en ce début de Transition, qui voyait se multiplier progressivement les procès contre cette institution.

Pour autant, et même si la question du changement de sexe reste bien évidemment problématique, tout comme dans les autres pays européens, même démocratiques, commence à se faire entendre une petite musique, bientôt relayée par des changements législatifs, permettant à certains thèmes sociétaux, dont celui de la sexualité, d'être abordés, à l'instar de plusieurs autres sujets se rapportant aux mœurs et aux droits des individus dans cette Espagne en transition politique, sociale et culturelle avec en jeu une toute nouvelle citoyenneté.

Reffet de ces préoccupations et de ces changements, dans les différents produits de la culture et de l'art, tant populaires que plus confidentiels, disons, des films et chansons de la Movida aux poésies et installations artistiques des galeries, il n'y eut jamais autant de films consacrés aux identités de genre et aux sexualités, à toutes les sexualités, dans l'histoire mondiale du cinéma, et jamais plus depuis. Et l'on peut dater, justement, de la sortie de *Cambio de sexo* cette profusion de films LGBTQIA+ qui coïncida, certes, avec la disparition de la censure et le gain de nouveaux droits. Mais il faut justement, pour comprendre cette profusion d'œuvres, notamment filmiques, entre 1976 et 1982<sup>5</sup>, considérer que la liberté sexuelle évoquée dans ces films, sexualités « minoritaires » et/ou alternatives incluses, était vue par le public, consciemment ou pas, comme une métaphore, en

---

el que fue rodada) », à lire dans son essai *La sala oscura. Guía del cine gay español y latinoamericano*, Madrid : Nuer, 2001, p. 30.

5 Même si tous les films ne défendaient pas les droits LGBTQIA+.

partie, de toutes les autres libertés qui commençaient à être gagnées par le peuple d'Espagne pendant la Transition<sup>6</sup>.

Enfin, si l'on se pose la question de la nature de l'enchaînement de cause à effet entre la création de ces œuvres et les progrès sociaux, puis législatifs qui se produisirent pendant cette période, on ne saurait trancher, bien évidemment, tant la dialectique entre création artistique (films, livres, entre autres) et progrès de la société est réversible, les deux éléments se mêlant et se répondant concomitamment, sans que l'on sache au juste si la société — et le droit — modifie les œuvres d'art (bien sûr, tout de même) ou si ce sont celles-ci qui, plus ou moins perceptiblement, modifie celle-là, et d'abord le droit des individus.

Parmi ces films se penchant sur la question du genre et/ou de l'orientation sexuelle, excepté l'OVNI filmique sur ce sujet que fut *Diferente*, de Luis María Delgado (1960), passé étonnamment à travers les mailles du filet de la censure franquiste, on citera quelques jalons espagnols importants, qui tranchent avec le film caricatural et homophobe *No desearás al vecino del quinto* (1970), immense succès du début de la décennie, signé Ramón Fernández : d'abord, du vivant de Franco, *Mi querida señorita*, le film de Jaime de Armiñán, (1972), nommé aux Oscars en tant que meilleur film étranger, vraiment précurseur avec son histoire de femme qui découvre qu'elle est un homme<sup>7</sup> ; *Una pareja... distinta* (1974) de José María Forqué,

---

6 Par rapport aux libertés gagnés dans cette aire LGBTQIA+, en Espagne, citons la dépénalisation de l'homosexualité en 1979 (1982 pour la France), et plus tard, on peut mentionner : le vote du mariage pour tous en 2005 (2013 pour la France) et la possibilité de changer de genre dès seize ans en 2023 (toujours dix-huit ans pour la France à l'heure où nous écrivons ces lignes), avec la nouvelle identité qui accompagne cette opération. Mais à l'époque du film, ni l'homosexualité n'était donc encore légalisée — on sait que de nombreux homosexuels restèrent emprisonnés plusieurs mois après la mort de Franco et/ou victimes de tentatives de « thérapies de conversion », alors que tous les prisonniers dits « d'opinion » étaient promptement libérés —, ni, encore moins, la transidentité reconnue.

7 Et dont on se demande encore comment il a pu passer l'épreuve de la censure sans y laisser (trop) de plumes.

que l'on oublie parfois ; puis, après la mort du dictateur<sup>8</sup>, *Los placeres ocultos* (1976) d'Eloy de la Iglesia, centré sur l'homosexualité ; *El transexual* (1977) de José Jara — même s'il s'agit d'un film au regard plus que discutable sur les transgenres — ; le documentaire *Ocaña, retrat intermitent* (1978) de Ventura Pons, bien plus empathique, sur le célèbre travesti éponyme ; et la même année *Un hombre llamado Flor de otoño* de Pedro Olea, d'après la pièce de théâtre *Flor de otoño. Una historia del barrio chino* de José María Rodríguez Méndez sur un travesti des années vingt, écrite en 1973, publiée en 1978 et jouée seulement en 1982 ; *El diputado*, toujours en 1978, à nouveau d'E. de la Iglesia, et une fois encore sur l'homosexualité<sup>9</sup>. Bien d'autres montrent, au détour d'une ou de plusieurs scènes, des travestis drôles et flamboyants — non pas des transgenres, plus « dérangeants » pour le mâle hétérosexuel — que l'on n'appelait pas encore des *drag queens* et dont la liste serait trop longue à dresser ici<sup>10</sup>.

Et ce avant d'arriver à la période de la toute fin de la Transition et son *Laberinto de pasiones* (1982) de Pedro Almodóvar où, en pleine Movida, les « créatures » au sexe et au genre indéterminés se multiplient à l'envi, comme déjà avec *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) du même, tandis qu'un autre documentaire, *Vestida*

---

8 Alors que cette histoire d'un couple formé par une femme à barbe travaillant dans un cirque et de son mari qui se travestit dans un show est déjà transgressive.

9 L'un des thèmes récurrents du réalisateur, qui voulait montrer la possibilité de gays *mainstream* à une époque où le défi était de taille, les travestis étant plutôt l'image que se faisait le public d'un homosexuel, et que de la Iglesia montre également, au détour d'une scène de cabaret, dans plusieurs de ses films, tout comme les homos efféminés.

10 Voir, par exemple, dans la critique française, l'article de Jean-Claude Seguin intitulé « Le Corps entre Dieu et Prométhée », qui parle des mutations transsexuelles du corps dans le cinéma espagnol, notamment du film précurseur de 1957 *Susana y yo* (d'Enrique Cahen Salaberry) et du « trouble identitaire » en jeu dans *Odio mi cuerpo* (p. 96-98), à lire dans Pietsie Feenstra et Vicente Sánchez Biosca (dirs.), *Le Cinéma espagnol. Histoire et Culture*, Paris : Armand Colin, 2014, p. 89-103 et, dans la critique espagnole, l'ouvrage de Valeria Vegas, *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española*, Madrid : Dos bigotes, 2019.

*de azul* (1983) d'Antonio Giménez Rico, clôt en quelque sorte cette époque avec son reportage sur les travestis<sup>11</sup>. Notons d'ailleurs que tous ces films ne sont pas des plaidoyers univoques et/ou bienveillants pour les homosexuels et les transgenres, mais qu'ils avaient, « au moins », le mérite, à l'époque, d'aborder le sujet, chacun avec ses nuances et ses partis pris, certes, dans une perspective souvent orientée vers une découverte de l'autre différent ignoré de la plupart du grand public dans sa réalité intrinsèque.

#### ENTRE TÂTONNEMENTS ET RÉVÉLATION INITIATIQUE DU PERSONNAGE

Si l'on suit à présent le déroulé du film, en le découpant en trois tiers relativement équilibrés, même si ces trois parties ne le sont pas totalement, on peut délimiter d'abord un premier tiers<sup>12</sup>, assez court, qui présente le/la protagoniste dans son espace familial, une petite ville de la campagne, située non loin de Barcelone, comme le public le comprend ou le déduit assez rapidement par la suite. Ce qui frappe très vite le spectateur, c'est non seulement l'aspect délicat et fin du jeune personnage qui semble au centre du film — d'autant que, l'actrice Victoria Abril n'étant pas encore très connue, ce même spectateur pouvait « croire » à ce personnage de garçon féminin, alors que le choix d'une star aurait rendu plus difficile cette acceptation de la part du public —, mais encore, très rapidement, la séquence

---

11 Pour plus de détails et d'analyses sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre propre article, « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) ; une interrogation à la nation », dans le volume collectif « Género, sexo y nación: representaciones y prácticas políticas en España (ss. XIX-XX) / Genre, sexe et nation : représentations et pratiques politiques en Espagne (XIXe - XXe siècles) », n° des *Mélanges de la Casa de Velázquez*, T. 42-2, Madrid : Casa de Velázquez, p. 125-141, notamment la partie intitulée « “Folles”, travestis et transsexuels : entre *morbo* et empathie documentaire » (p. 128-131), disponible aussi sur [journals.openedition.org/mcv/4620](http://journals.openedition.org/mcv/4620).

12 Jusqu'à la minute 0.24.

du harcèlement impressionnant de la classe entière envers celui qui s'appelle José María, avec la caméra qui s'approche inexorablement de lui et José María qui quitte la salle de classe en sanglots, tandis que ses camarades, tous des garçons, non mixité oblige, lui intiment en criant de pleurer.

On voudrait faire remarquer, aussi, que le réalisateur prend bien garde, jusqu'au terme de son histoire, de ne jamais abandonner le point de vue de son, puis sa protagoniste, en particulier pour ce qui concerne sa demande de compréhension réclamée à la société, mais aussi ses émotions<sup>13</sup>.

Et le spectateur est aussi choqué par la réaction du chef d'établissement qui dit à la mère de José María que son fils est « anormal » et dérange l'établissement par la « provocación » de son être même, en inversant la responsabilité de l'un et des autres dans cette persécution scolaire généralisée. Dans ce qui s'avère donc comme un film, dès le début, assez didactique, le père ne se montre pas non plus compréhensif et, comme l'affreux *macho*, caricatural en partie — voire... — qu'il est, le met à travailler physiquement en le menaçant : « Si no te curo, te mato », la violence promise prenant un tour extrême, mais plausible eu égard, à l'époque, aux différents témoignages d'infanticides pour cause d'orientation sexuelle « déviante », selon le parent (le père, très souvent) assassin.

C'est là qu'intervient une séquence clef du film, à savoir celle où le père emmène son fils à Barcelone pour voir un spectacle, dont un *strip tease* féminin non intégral, et le déniaiser, en lui offrant une prostituée, coutume encore vivace à l'époque. Mais le « cadeau » se retourne contre le père, car c'est en voyant ce spectacle de cabaret que

---

13 Rappelons en effet que, d'une part et de manière générale : « De alguna manera los tratamientos [en el cine] sobre travestis inciden siempre en lo "anormal" para dar al espectador heterosexista una posición privilegiada: por una parte se le pide comprensión, por otra se impide toda identificación » et, d'autre part et à propos du film d'Aranda : « [...] *Cambio de sexo* [...] explora los aspectos más sensacionalistas de la transexualidad, aunque [...] el director también dedica atención y espacio narrativo a las emociones del protagonista. [...] », à lire dans Alberto Mira, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid : Egaless, 2008, p. 411.

José María semble trouver un avenir possible, souriant et applaudissant à la vue de ce numéro. Quant à l'effeuillage d'un danseur hermaphrodite — un « enigma biológico », comme l'annonce le speaker de la salle « Starlet\$ », Bibi Andersen<sup>14</sup> dans son propre rôle (prénom Bibi, simplement) ou presque, on en reparlera, et dans le même cabaret où elle se produisait à l'époque — où, l'espace d'une seconde, le public de la salle de spectacle, donc José María, mais aussi le public du film, voit frontalement un pénis et des seins de femme sur un même corps, on sent bien que c'est ce pénis qui engendre une moue de malaise chez José María, un sexe encombrant dont on reparlera aussi, dans son cas, plus loin dans cette étude. Mais l'ensemble de cette soirée cabaret confirme chez lui qu'il veut changer de sexe, ou de genre, dirions-nous aujourd'hui.

La deuxième partie du film, à peine plus longue que la première<sup>15</sup>, nous montre José María, qui se fait appeler désormais María José, à Barcelone, habillée en femme et maquillée, sortant alors en discothèque, jusqu'à un rendez-vous tragique avec un homme. Lorsqu'elle sort du métro, sous l'aspect une femme d'allure simple, discrètement maquillée, mais au potentiel de séduction certain, il y a là comme une épiphanie pour tout le monde, spectateurs de l'époque ou même d'aujourd'hui — face, sans doute, à la performance de « la » Abril, qui arrive à nous faire croire qu'elle est un garçon travesti en femme —, comme pour les hommes de la diégèse<sup>16</sup>.

---

14 Désormais Bibiana Fernández. Bibi Andersen a vu le jour sous le nom de Manuel Fernández à Tanger (ville alors située en Zone Internationale) en 1953. Elle forgea son nom de scène à partir de celui de l'actrice suédoise Bibi Andersson, connue notamment pour ses rôles chez Ingmar Bergman, et paradigme de la femme sensuelle et blonde. Aranda découvrit la Bibi espagnole dans le show qu'elle donnait au Starlet\$ et écrivit ce rôle pour elle. Dans le film, il est dit clairement qu'elle travaille dans ce cabaret pour pouvoir financer son opération d'ablation de ses organes génitaux masculins.

15 Jusqu'à la minute 0.59.

16 Dans son ouvrage de référence sur Vicente Aranda, fruit de sa thèse de doctorat, Jean-Paul Aubert étudie à de multiples reprises la manière dont le cinéaste joue du/avec le corps de cette actrice, depuis *Cambio de sexo*. Citons par exemple : « La vérité du corps n'exclut pas l'univocité. Celui de Victoria Abril est empreint

Mais, même si elle est immédiatement entreprise par un jeune homme sur les Ramblas, ce qui montre que sa nouvelle apparence « fonctionne » *a priori*, elle n'ose pas, par exemple, ouvrir la bouche pour lui parler, en terrasse d'un café, de peur que sa voix mâle la trahisse, le plantant là lorsqu'elle trouve une pension. De même, c'est « en garçon » qu'elle travaille, c'est-à-dire qu'il est coiffeur dans un salon. C'est alors que Bibi (Andersen) revient dans le film et dans la diégèse, pour se faire coiffer au salon, et semble se prendre d'affection pour José María en qui elle voit sans doute un reflet d'elle plus jeune.

Mais il faut sans doute passer par plusieurs étapes initiatiques, plus ou moins agréables, que nous conte le film dans une progression régulière, pour en arriver à être comme Bibi. D'où, par exemple, la scène dans la pension où, s'habillant en femme pour elle-même, elle est surprise par la logeuse qui la voit pour la première fois ainsi. Ce *coming out* par nécessité, très violent, correspond à l'un des passages quasi obligés d'un processus de transition, d'après les témoignages de transgenres. Ici, il se passe bien, car la logeuse, comme toutes les femmes dans ce film, se montre compréhensive, à l'inverse de la quasi-totalité des hommes. Mais, comme on l'annonçait, le passage de la tentative de relation avec un homme s'avère dramatique car, basé sur une méprise initiale<sup>17</sup>, il s'achève dans la violence la plus exacerbée, María José se faisant battre comme plâtre par le dragueur (Pedro) lorsque celui-ci, au moment d'avoir des relations sexuelles avec elle, se rend compte qu'elle a un pénis. María José s'apprête donc, à la fin de ce second tiers, à se couper le sexe, le sang coulant même sur ses cuisses.

---

d'une ambiguïté sexuelle qui se manifeste dès le premier film, *Cambio de sexo*. [...] [Un] premier film, produit de la collaboration entre Aranda et Abril, [...] [qui] donne à voir la construction, au sens propre, du corps du personnage qu'incarne l'actrice [...] », à lire dans *Le Cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 150 et p. 151, entre autres remarquables analyses.

17 L'homme hétérosexuel attiré par María José ne se rend pas compte qu'elle est encore un homme, puisque, quand celle-ci lui dit en hésitant : « Es que yo... yo no soy exactamente una mujer », celui-ci croit qu'elle est encore vierge, sans le lui dire clairement non plus.

Le troisième et dernier volet, qui représente en fait pratiquement une moitié du long-métrage, montre progressivement, après un bref retour avorté et humiliant dans son village<sup>18</sup>, et le succès professionnel à Barcelone en tant que danseuse du « Starlet\$ » et le succès de la transition définitive *M to F* (ou : de l'homme vers la femme, selon l'anglicisme courant) de José María en María José.

#### VERS UNE TRANSITION RÉUSSIE ?

Retrouvant d'abord Bibi qui, une fois son histoire de tentative d'automutilation connue, lui promet de l'aider à réussir sa transition et à devenir une femme comme elle, cette même Bibi la présente ensuite très vite au patron du Starlet\$, Durán, tandis que, dans sa loge du Starlet\$, elle révèle et à María José et aux spectateurs du film — en hors champ néanmoins, pour ces derniers — qu'elle s'est fait opérer (à Casablanca) et n'a donc plus de pénis, ce qui fait d'elle une vraie femme : « Soy una mujer », ce que María trouve « fantástico ».

María José se sent de plus en plus femme, dit-elle en substance (le « Quiero ser una mujer » éponyme du titre français, que nous annonçons en introduction, doublé du « Me siento una mujer ») et prend des hormones pour ce faire, aidé par son (second) mentor, Durán, joué par Lou Castel et par la fidèle Bibi, même si cette dernière sent bien que la proposition d'être une femme totale de la part de Durán cache peut-être un changement de place dans ses priorités à lui. Il faut voir le visage passablement contrarié et légèrement ironique, mais qui essaie de se contrôler, de Bibi lorsque son pygmalion et *boss* Durán, leur annonce que María José s'appellera désormais, sur scène, Diana Darcy. Le processus de « féminisation », long et pénible, est montré didactiquement, un plan d'intervention un peu flou sur le corps alternant avec un plan sur le médicament à prendre,

---

18 De la part de son père, surtout, qui finit par la gifler après l'avoir obligé à s'habiller en femme pour, selon lui, vraisemblablement, l'humilier et/ou la provoquer, ce qu'elle avait assumé de faire sans honte, avec fierté même, d'où la gifle, violente, qui signe le retour définitif à la ville.

le Progyon<sup>19</sup>, et aussi avec des plans sur les paroles de persuasion du duo Durán/Bibi quant à la poursuite de la transition, dont María José est parfois lasse tant il est long et difficile. Mais elle continuera car, comme elle le dit face caméra, avec l'adresse directe aux spectateurs qu'un tel regard suppose au cinéma : « Quiero ser una mujer ».

Et quelques minutes après, elle dira qu'elle ne veut pas être un « bicho raro » et vivre avec un homme, ce qui indique un désir clair de normalité et absolument pas de transgression. Et le quart d'heure qui suit montre, de fait, la métamorphose, le traitement aidant, de María José, en même temps que son succès croissant sur scène, *via* la présentation et au public du Starlet\$ et au spectatorat du film lui-même d'un numéro de danse mêlé de comédie, et surtout d'un *strip tease* à nouveau non intégral<sup>20</sup> qui montre que, vraisemblablement, l'élève a dépassé le maître/la maîtresse (Bibi) et l'a remplacée, aussi, dans le cœur de Durán. C'est alors qu'elle embrasse ce dernier dans la loge et que Bibi les surprend : passage de témoin et disparition de Bibi<sup>21</sup>, pour mieux montrer le protagonisme désormais absolu, à la

---

19 Un œstrogène, ou hormone sexuelle femelle primaire.

20 Ce type de numéro filmé au cinéma s'inscrit dans la mode générale, dans les arts ou les spectacles, voire la presse, de l'époque, du « destape », ou l'action qui consiste pour un(e) artiste à se déshabiller et à montrer son corps dénudé, après des décennies de morale puritaine et de censure franquiste qui empêchaient de voir la chair des comédien(ne)s.

21 Dans la présentation passionnante que l'actrice fit du long-métrage, lors de sa reprise en France, en réalité quasiment une sortie inédite — il n'avait bénéficié que d'une sortie limitée en 1976, assortie d'une interdiction aux moins de 16 ans, le 01/10/1980, tout comme en Grande-Bretagne le 19/03/1981 —, dans plusieurs cinémas (ici lors de l'Étrange Festival de Paris, où lui était dédiée une rétrospective, le 15/09/2022, en avant-première de la sortie nationale du 23/11/2022), elle explique que, à l'époque, elle voulait devenir un garçon, pas biologiquement, s'entend, mais une personne qui a des droits, bien plus que les femmes espagnoles à la fin du franquisme. Elle reconnaît aussi qu'elle savait qu'il s'agissait d'un rôle osé, à la fois pour elle, pour son époque et pour son pays, et qu'elle était courageuse et/ou inconsciente, à dix-sept ans, de le faire. Elle se félicite d'être devenue immédiatement une égérie du monde que l'on n'appelait pas encore LGBTQIA+, car tout était interdit pour les individus appartenant à cette communauté, à voir sur YouTube (« l'Étrange Festival 2022.

ville comme à la scène, de María José pour Durán... et pour le public, quel qu'il soit, intra ou extradiégétique, c'est-à-dire nous.

Multipliant les numéros chantés et dansés devant des mâles à la fois voyeurs, moqueurs et alcoolisés, María José, qui boit elle-même pour supporter cette situation qu'elle abhorre, se sent de plus en plus comme une bête curieuse, alors qu'elle n'aspire au contraire qu'à la normalité. Durán semble enfin se rendre compte de son erreur à continuer encore et encore de l'exploiter (en lui faisant interpréter, par exemple, un numéro ambigu et grotesque, pour la protagoniste, intitulé « Mi cosita » (paroles de Juan de la Prada), au sens plus que clair, pourtant, quant à la nature de cette « petite chose » que l'écolière en laquelle elle est vêtue possède pourtant...) et, reconnaissant ses sentiments envers elle, lui-même accepte qu'elle se fasse opérer définitivement, la subsistance du pénis étant un « obstacle » apparemment majeur au bien-être de la protagoniste<sup>22</sup>.

La « confession » sous hypnose médicale, puis la décision du médecin de reconnaître que María José n'est pas homosexuel, mais

---

Présentation et Q&A de *Cambio de sexo* par Victoria Abril ») : [youtube.com/watch?v=FHEOrfaHk4k](https://www.youtube.com/watch?v=FHEOrfaHk4k) (dernière consultation le 07/10/2023). Près d'un demi-siècle après, on ne peut que remarquer le clin d'œil que constitua, en 2022 également, la création à Paris, puis en tournée, de la pièce *Drôle de genre*, de Jade Rose Parker, avec « la » Abril dans le rôle principal d'un transgenre obligé d'avouer sur le (très) tard sa transformation à son mari. Une pièce qui, toujours d'après les déclarations de l'actrice à l'Étrange Festival, est en quelque sorte la suite de l'histoire de María José.

- 22 Comme dans le cas de nombreuses personnes transgenres. Dans une scène qui précède ces excuses de Durán, María José, imbibée d'alcool, se met d'ailleurs à danser avec des travestis maquillés outrageusement, dans un bar peu reluisant, une fois sortie de scène, et se place une bouteille sur le bas-ventre, surprise à la fin par Durán, qui l'agonit alors d'injures. Les figures des travestis sont aussi peu reluisantes que le bar populaire en question, et l'image que le réalisateur en renvoie est pour le moins discutable. Comme s'il y avait les travestis « pour faire rire » (et/ou peur) et les, ici la, femme(s) en transition vers un modèle de beauté qui serait alors enfin révélée. C'est que « [...] le travesti emplumé et comique rassure [les spectateurs de cabaret comme de cinéma], [alors que] le gay viril et déterminé à s'assumer pour vivre "normalement" [ou la personne transgenre qui souhaite le même genre de vie tranquille] dérange la nation espagnole », à lire dans notre article, *op. cit.*, p. 134.

souffre de que l'on appelle désormais une dysphorie de genre<sup>23</sup>, s'accompagne d'une séquence de deux minutes tout aussi didactiques avec diapositives et discours scientifiques fort peu *sexy* — à la différence des numéros chantés et dansés précédemment montrés dans le film, peut-être pour contrebalancer le *morbo* scopique de ces sketches. Des diapos qui manifestent une insistance, certes, sur l'irréversibilité de l'opération, mais qui donnent surtout l'impression d'un véritable cours de médecine pour le spectateur quant à la réassignation de genre, suivi de quelques secondes sur l'opération elle-même de José María endormie<sup>24</sup>.

Enfin, la dernière minute et demie montre au spectateur que l'opération a marché, que l'histoire racontée possède bien une fin de conte de fée, même si, dans une brève séquence de rêve qui est montrée alors, rêve où elle se mariait avec son prince charmant, elle tombait morte, tachée au niveau du bas-ventre<sup>25</sup>. Quelques images

---

23 Cette différence qu'établit clairement le médecin semble de nos jours dépassée et peu pertinente. Elle fait penser, aussi, à la sinistre, car seule et unique possibilité d'échapper à la pendaison pour un homosexuel en Iran, à savoir se faire opérer pour devenir, irréversiblement, une femme (sic), opération payée par le régime des mollahs... Cf., par exemple, le documentaire remarquable *Les Transsexuels en Iran (Be Like Others, 2008)* de Tanaz Eshaghian, qui montre, entre autres effets dévastateurs, le rejet de l'immense majorité de la population iranienne envers ces transgenres déjà contraints originellement par la loi.

24 Comme l'écrit A. Mira, « *Cambio de sexo* es una película provocadora que trata de distanciarse del estereotipo. No es un objetivo fácil de alcanzar. [...] [à propos des éléments documentaires :] Es como si, al tratar de transexualismo o travestismo, fuera necesario recurrir a un estilo escueto, solemne, quizá para compensar tratamientos frívolos que abundaban en el arte popular », à lire dans son *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelone/Madrid : Egales, 2007 (1ère édition 2004), p. 444-445.

25 Comme quand elle avait voulu se trancher le pénis. À propos du concept de « conte de fée » applicable ou non à ce film, nous renvoyons à Pietsie Feenstra, qui parle de la fin de *Cambio de sexo* comme d'un « conte de fée absurde dans lequel un garçon se transforme en une belle femme pour épouser son prince », cf. Pietsie Feenstra, *Les Nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*. *À corps perdu*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 133. Si l'adjectif « absurde » utilisé ici est sans doute ambigu, il n'en reste pas moins que ce résumé concis et percutant dit assez l'audace de la *fabula*. On ne peut que conseiller la lecture

finale avant générique de María José fatiguée mais heureuse, dans son lit blanc immaculé d'hôpital, dans la « vraie vie », son compagnon aimant à côté d'elle, rassurent le spectateur. Le tout dernier plan, qui montre à nouveau un regard caméra de la protagoniste, achève de convaincre ce même spectateur du bien-fondé *et* du succès total de cette transformation, puisqu'une voix *off* masculine et sérieuse énonce, non sans provocation pour l'époque : « Seis meses después, María José experimentó su primer orgasmo femenino ». Les transgenres aussi ont droit au plaisir, et cela doit être dit.

En conclusion, on voudrait, d'abord, rappeler ce que Juan Marsé — reprenant, selon lui, Nabokov — disait de la création artistique : « [...] [L]o que pone a una obra de creación auténtica al abrigo de las larvas y del moho no es su importancia social, sino únicamente su arte [...] »<sup>26</sup>, pour dire au lecteur de cet article et au spectateur de ce film que ce dernier excède évidemment son seul intérêt social ou historique, et même politique, pour demeurer une œuvre d'art à part entière, avec ses spécificités qui le rendent immarcescible et propre à dépasser les époques et les contextes du fait de ses qualités narratives et esthétiques.

On aimerait, précisément, appliquer à ce long-métrage ce que souhaite Nicolas Maury à propos du propre film qu'il a réalisé (et interprété), *Garçon chiffon*, en 2020 : « [...] [F]aire entendre à toutes les filles et tous les garçons chiffons [comprendre : peu considérés et facilement froissés, puis jetés — car vus à la base comme différents]

---

exhaustive du chapitre de cet ouvrage sur *Cambio de sexo* qui constitue une étude pionnière, en France, sur ce long-métrage, notamment sur son inscription dans le contexte de l'époque. Il a le grand mérite de proposer des réflexions stimulantes sur la signification possible des différents numéros dansés et chantés interprétés par V. Abril, ainsi qu'un choix représentatif d'extraits de plusieurs articles de presse parus à l'époque, en Espagne, à la sortie du film (chapitre à lire p. 133-149).

26 Rapporté par César Calvo dans « Juan Marsé se confiesa a la novela / Julio Iglesias », *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades—Universidad de Chile*, n° 20, printemps 2020, disponible sur <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/more3-2.html>> (dernière consultation le 07/10/2023).

que l'on peut être déchiré de partout et, pourtant, être capable d'*architecturer ses désastres*<sup>27</sup>» les termes clefs nous semblant être ces derniers, car il s'agit bien, en art, de pouvoir former/formuler/mettre en forme désastre ou même malheur, peine, chagrin. On dira ensuite que bien des choses ont changé depuis, en Espagne et ailleurs, en bien, pour les personnes transgenres, que ce soit dans la « vraie vie » ou celle, fantasmée, du cinéma, mais peut-être pas autant qu'on le croit, et pas partout dans le monde, cela va sans dire.

En racontant, sous la Transition démocratique, l'histoire de María José, *una mujer fantástica*<sup>28</sup> dans tous les sens du terme, Vicente Aranda propose le premier vrai film espagnol sur la question de la transition du genre et de la transidentité après la mort de Franco, avec sa conclusion optimiste, puisque l'héroïne, tout simplement, ne meurt pas à la fin<sup>29</sup>, et semble à même de connaître désormais une vie heureuse : on peut alors relier les deux « transitions » vers une même fin heureuse, malgré les difficultés communes aux deux processus, et en mettant en exergue, une dernière fois, le fait qu'une société en mutation au niveau politique passe aussi — d'abord ? — par une mutation au niveau des mœurs, les deux allant de pair sous le prisme de la/des libertés désormais accessibles. Ce film est lui aussi, transgenre, en quelque sorte, car il hésite constamment entre plaisir scopique — voire voyeuriste — et documentaire, comédie musicale et film psychologique, voire, donc, sociétal et politique : on appréciera ces mixtes hybrides et composites en totale liberté et ces métamorphoses protéiformes incessantes de *Cambio de sexo*, parfois concomitants, qui métaphorisent, précisément, le caractère transgenre du/de la protagoniste José María/María José, forcément déstabilisant et

---

27 À lire dans l'article de Caroline Besse « La force des fragiles », consacré au comédien réalisateur et à son film, dans *Télérama* n° 3694, 28/10/2020, p. 30. Nous soulignons.

28 Nous faisons un clin d'œil, ici, au film homonyme du réalisateur chilien Sebastián Lelio (2017), Oscar l'année suivante du meilleur film étranger.

29 À la différence de Susan, la protagoniste du film *La novia ensangrentada*, cité *supra*, du même Aranda, un petit lustre avant ce film-ci, où elle mourait à la fin, tout comme sa « compagne » Mircalla/Carmilla.

subversif, créant ainsi un continuum entre corps individuel et corps filmique<sup>30</sup>.

De la même manière, si l'on peut dire, que José María devenue María José, le film connaît une nouvelle vie dès 1999 avec sa projection au Festival du Film Gay et Lesbien de Tokyo et à celui de Paris (« Chéries-Chéris », Festival du Film Lesbien, Gay, Bi, Trans, Queer et ++++) le 20 novembre 2022, juste après l'Étrange Festival et juste avant la sortie nationale dans notre pays.

Film culte par excellence, avec ses blogs enthousiastes et/ou reconnaissants qui voient surtout son apport politique, près d'un demi-siècle plus tard, puisque l'on sait depuis Freud et Marx, puis Beauvoir et Marcuse, que l'éros est politique<sup>31</sup>, film où la thématique du genre foisonne à raison, depuis une grosse dizaine d'années, dans la société et ses artefacts culturels, il n'échappe pourtant pas à un certain nombre de questionnements on ne peut plus actuels, ne serait-ce que par son mélange des genres, si l'on ose dire, au sens de registres, qui peut déranger les adeptes du *wokism* le plus intransigeant, ou, déjà, par le fait que l'héroïne du film est jouée par une actrice cisgenre, c'est-à-dire née femme biologiquement<sup>32</sup>. On se contentera de rappeler qu'à l'époque, donner un premier rôle au

---

30 Cette ultime réflexion nous a été suggérée par les déclarations du réalisateur chilien Sebastián Lelio lors de sa *Master Class* du 15 juin 2019 à la Cinéma-thèque Française (Paris), à l'issue de la projection de son film mentionné *supra* *Una mujer fantástica* : il expliqua en effet que son film sur une femme transgenre, Marina, film lui-même inclassable génériquement et fort labile, l'était du fait du caractère transgenre de Marina.

31 Cf. aussi sur ce sujet le petit essai stimulant d'Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires, 2008, éd. citée 2ème éd. mise à jour, 2021, notamment : « “Le personnel est politique” est le slogan emblématique des divers mouvements de libération des femmes, nés dans les années 1960 [...]. Il marque aussi l'émergence d'une production intellectuelle pluridisciplinaire, d'une réflexion critique, qui n'a cessé de se développer, de se diversifier — et de s'institutionnaliser — au cours de ces quarante dernières années, au sein, depuis, ou à côté, de la pensée et du mouvement des femmes », p. 11.

32 Alors que l'héroïne du film cité *infra*, *Una mujer fantástica*, est jouée par une actrice (mannequin et chanteuse lyrique) transgenre, Daniela Vega.

cinéma à une femme transgenre n'était guère possible, et pas seulement dans l'Espagne qui venait d'enterrer Franco, et que la question de savoir s'il fallait le faire ne se posait même pas. On préfère insister sur le fait qu'il s'agit, au contraire, de l'un des tout premiers films, et pas seulement en Espagne, où joue, justement, une femme transgenre, Bibi Andersen.

Quant au reproche qui pourrait s'élever quant à la présence obligée des personnes transgenres en train de « performer » sur des scènes de cabaret ou de music-hall, il s'agit, non seulement, d'un reflet fidèle du réel, et point encore trop daté, mais encore d'une réflexion assez neuve, sous cette forme-là, à propos de l'idée que l'on joue toujours des rôles dans notre vie sociale, et même intime, et pas seulement quant à notre genre, ce sur quoi ce film précurseur nous pousse à nous interroger. On pensera aussi que, dans ce contexte de la Transition démocratique, la spectacularité apparaît alors comme une nécessaire stratégie de conquête de la visibilité, pour ces personnes auparavant reléguées dans le hors-champ des identités et représentations tolérées par le franquisme.

L'AFFAIRE DE « *LA MANADA* » EN ESPAGNE :  
IMPACT SOCIÉTAL, CONSÉQUENCES JURIDIQUES  
ET CRISE POLITIQUE (2016-2023)

---

*Alice Tusa*  
Université Paris-Est Créteil (UPEC)  
Laboratoire IMAGER



En septembre 2023, l'un des accusés du viol collectif d'une jeune Madrilène de dix-huit ans obtient une diminution de peine. Celle-ci passe de quinze à quatorze ans de réclusion en vertu de la nouvelle réglementation des délits sexuels en vigueur en Espagne à cette date. Cette nouvelle législation est pourtant censée sanctionner plus durement les auteurs de ce type d'agression, et mieux protéger les victimes. Une telle réduction semble donc à première vue paradoxale, et provoque l'indignation dans le pays. C'est au travers de cette affaire dite de « *La Manada* » que la société espagnole est confrontée à des débats de fond sur la notion de « consentement », de « justice patriarcale ». Le rappel des faits est assez éclairant quant à la violence de cette attaque : le 7 juillet 2016, cinq hommes violent « par voie anale, buccale et vaginale<sup>1</sup> » une jeune femme de dix-huit ans lors des fêtes de la San Fermín, à Pampelune. Ils filment la scène sur leur téléphone et postent la vidéo sur un groupe WhatsApp dont ils sont membres, groupe appelé « *La Manada* » (la meute), qui donnera son nom à l'affaire. Ces images montrent l'adolescente « agazapada, acorralada contra la pared por dos de los procesados y profiriendo gritos

---

1 Bbc News Mundo, « El Tribunal Supremo de España eleva la condena a “La manada” al considerar que sí hubo delito de violación », *BBC News Mundo*, 21 juin 2019 (en ligne : <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48723422>> ; consulté le 5 décembre 2023).

de dolor<sup>2</sup> ». Ils volent ensuite le téléphone portable de la victime et abandonnent cette dernière dans le hall de l'immeuble où s'est déroulée l'agression. La jeune femme porte plainte pour viol, et plus précisément pour « agression sexuelle » (l'appellation juridique espagnole désignant cet acte, quand il a lieu avec violence ou intimidation). Or, cette qualification est rejetée à deux reprises par les tribunaux espagnols au cours de l'année 2018. L'« agression sexuelle » est requalifiée en « abus sexuel », un acte considéré juridiquement comme moins grave, et dont la peine est de ce fait moins élevée. Le 21 juin 2019, le *Tribunal Supremo* espagnol renverse finalement ces deux précédentes décisions et prononce une peine de quinze années d'emprisonnement pour « agression sexuelle » à l'encontre des cinq agresseurs. Le refus initial de la part des institutions judiciaires de considérer cet acte pour ce qu'il est, est le déclencheur d'une mobilisation massive des associations féministes, et bien au-delà, des citoyennes et citoyens. Ce sont ces mobilisations de grande ampleur qui conduisent également les autorités politiques, et plus précisément le gouvernement de Pedro Sánchez, à appuyer la rédaction d'une nouvelle loi pour lutter contre le viol. La « *Ley de garantía integral de la libertad sexual* », plus communément appelée « *Ley del Solo sí es sí* », est approuvée une première fois par le Congrès des députés, et entre en vigueur le 7 octobre 2022. Elle est retoquée par cette même institution en avril 2023, ce qui génère un conflit idéologique au sein même de la coalition majoritaire de gauche au pouvoir en Espagne, intégrée par le *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) et le parti *PODEMOS*, issu de la gauche radicale post 15M. On observe d'ores et déjà ici l'importance de l'agression de Pampelune tant d'un point de vue social, juridique, que politique.

Au regard du contexte dans lequel se déploie cette affaire, il convient de s'interroger sur son impact en se demandant si elle marque un tournant sociétal, juridique et politique dans le traitement des affaires de viol en Espagne. Nous aborderons ces questionnements

---

2 Patricia Faraldo Cabana (éd.), *La Manada: un antes y un después en la regulación de los delitos sexuales en España*, Valencia : Tirant lo Blanch (Coll. Tirant lo Blanch alternativa), 2018, p. 107.

sur une période assez étendue, de juillet 2016, date du viol collectif, à avril 2023, date de l'adoption définitive par le Sénat de la loi du « *Solo sí es sí* ».

Nous structurerons notre réflexion autour de trois axes. En premier lieu, nous examinerons les manifestations féministes contre « *La Manada* » à l'aune de l'évolution de l'opinion publique espagnole sur la question du viol. En deuxième lieu, nous nous focaliserons sur la loi du « *Solo sí es sí* » afin d'évaluer son importance dans le cadre législatif espagnol, pour étudier, en dernier lieu, le texte juridique à partir des clivages politiques qu'il a générés au sein de la gauche espagnole.

## LES MANIFESTATIONS FÉMINISTES CONTRE « LA MANADA »

### *Des manifestations inédites contre le viol*

L'affaire de « *La Manada* » provoque des manifestations inédites contre le viol. En effet, les verdicts prononcés par l'*Audiencia Provincial de Navarra* (le 20 mars 2018) et le *Tribunal Superior de Navarra* (le 5 décembre 2018) ouvrent la porte à de très fortes protestations dans tout le pays. Les manifestations espagnoles qui contestent les deux premières décisions des tribunaux sont particulièrement denses, comme le suggèrent Patricia Faraldo Cabana et María Acale Sánchez. Elles indiquent en effet que « miles de mujeres y hombres [...] se lanzaron a las calles a manifestar y a transmitir un mensaje de apoyo sororo a la víctima : hermana yo sí te creo<sup>3</sup> ». À titre d'exemple, la manifestation convoquée à Pampelune le 29 avril 2018 rassemble à elle seule plus de 32 000 personnes<sup>4</sup>. Des rassemblements ont

3 *Ibid.*, p. 12.

4 Bbc News Mundo, « Caso “La manada”: más de 30.000 personas salen a protestar contra polémica sentencia por abuso sexual en España », *BBC News Mundo*, 29 avril 2018 (en ligne : <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43940999>> ; consulté le 5 décembre 2023).

également lieu devant le *Palacio de Justicia* de la ville<sup>5</sup>, ou le *Ministerio de Justicia* situé dans la capitale espagnole<sup>6</sup>. Le choix de ces lieux emblématiques du pouvoir judiciaire n'est pas anodin car ils incarnent, pour une partie de l'opinion publique, les soubassements d'une « justice patriarcale » plus prompte à défendre les violeurs que les victimes. Là encore, l'ampleur des protestations souligne le caractère décisif de l'affaire « *La Manada* ». Clara Camps Calvet et Anna Moreno Beltrán soulignent ainsi que : « Aunque las feministas históricamente han luchado por la erradicación de la violencia machista y la violencia sexual, la reacción a este caso representó un nuevo punto de inflexión en esta lucha en el Estado español<sup>7</sup> ». Il est donc légitime de se demander pourquoi ces manifestations parviennent à mobiliser de la sorte les féministes, mais aussi des citoyens « ordinaires » hors des structures partisans (partis, associations, etc.). Pourquoi, comme l'exprime María Pilar Marco Francia, le verdict contre les cinq violeurs « ha movilizado conciencias y ha tenido un desusado impacto social con manifestaciones populares, bastante infrecuentes respecto a una sentencia<sup>8</sup> ».

---

5 Claudio Álvarez, « Protestas tras la sentencia de La Manada », *El País*, rubrique « Política », 26 avril 2018 (en ligne : <[https://elpais.com/elpais/2018/04/26/album/1524744393\\_621273.html](https://elpais.com/elpais/2018/04/26/album/1524744393_621273.html)> ; consulté le 5 décembre 2023).

6 Javier Portillo et Eva Saiz, « Las protestas contra la sentencia de La Manada vuelven a las calles », *El País*, rubrique « Sociedad », 5 décembre 2018 (en ligne : <[https://elpais.com/sociedad/2018/12/05/actualidad/1544022055\\_043782.html](https://elpais.com/sociedad/2018/12/05/actualidad/1544022055_043782.html)> ; consulté le 5 décembre 2023).

7 Clara Camps Calvet et Anna Moreno Beltrán, « La respuesta del movimiento feminista a la violencia sexual en el espacio público. La agresión sexual múltiple en las fiestas de San Fermín de 2016 como punto de inflexión », *Anuario del Conflicto Social*, no 10, 27 janvier 2021, p. 4.

8 Faraldo Cabana, *op. cit.*, p. 297.

*Une tradition militante née des protestations  
contre la tentative de réforme de la loi sur l'avortement*

C'est le projet de réforme de l'interruption volontaire de grossesse (IVG) (2011-2014) qui pose les premières briques d'un mouvement féministe de grande ampleur, dont on mesure encore aujourd'hui la puissance. Ce mouvement s'est construit depuis la fin du franquisme, et a démontré toute sa potentialité dans les grandes manifestations de la Transition démocratique qui exigeaient des réformes profondes concernant les droits des femmes (droit à la contraception, droit au divorce, droit à l'avortement, etc.). Les mobilisations féministes qui accompagnent l'affaire de « *La Manada* » puisent dans cet héritage militant qui s'est forgé depuis les années 1980, et a connu un pic de réactivité avec la loi de réforme de l'avortement en 2011. Karine Bergès évoque ainsi « l'extraordinaire mobilisation unitaire qu'a suscitée l'annonce du projet de réforme de la loi de l'avortement en décembre 2011<sup>9</sup> » et la « mobilisation sans précédent dans la société civile<sup>10</sup> » qui en découle. En effet, le dit projet — soutenu par une partie de la droite conservatrice de Mariano Rajoy, et porté par le ministre de la Justice Alberto Ruiz-Gallardón — provoque de fortes polémiques dans la mesure où il envisage de limiter l'accès à l'avortement à deux « conditions » : le viol et le grave danger pour la santé physique ou psychologique de la femme, « la malformation du fœtus ne constituant plus à elle seule un motif légal d'interruption de grossesse<sup>11</sup> ». Précisons de plus que la victime de viol, si elle est enceinte et désire avorter, doit nécessairement déposer plainte,

---

9 Karine Bergès, « Les féminismes dans l'Espagne d'aujourd'hui », in A. Garcia Fernandez et M. Petithomme (éd.), *Contester en Espagne*, Paris : Demopolis, 2016, p. 103-131.

10 *Ibid.*

11 Karine Bergès, « Femmes en réseaux et réseaux de femmes : la technologie au service du militantisme », in *Féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle : une troisième vague ?*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 180.

sans quoi le recours à l'IVG ne lui est pas autorisé<sup>12</sup>. Cette clause particulière provoque déjà de vifs débats, mais c'est la réforme dans son ensemble qui plonge le pays dans une vague contestataire de grande ampleur. Toutefois, les répertoires d'action sont hétérogènes et font toute l'originalité des formes d'action déployées par les féministes espagnoles au cours de ces trois années de lutte. On observe tout d'abord des manifestations classiques. Ainsi, des dizaines de milliers de femmes et d'hommes défilent en Espagne, comme l'indique le journal *El País* qui, le 1<sup>er</sup> février 2014, informe que « decenas de miles de personas se han manifestado hoy sábado en Madrid contra la reforma de la ley del aborto. [...] Hasta Madrid han llegado decenas de trenes y autobuses [...] »<sup>13</sup>. On peut répertorier également d'autres actions protestataires plus inédites, puisque, à l'initiative de l'artiste espagnole Yolanda Domínguez<sup>14</sup>, la protestation contre ce projet a pris des formes plus symboliques : des femmes ont fait enregistrer leur corps à l'État civil afin de contester l'expropriation corporelle dont elles seraient l'objet si pareille loi aboutissait. On peut lire par exemple que le « le 5 février [2014], dans les grandes villes espagnoles, environ 200 femmes font la queue devant le bureau du registre commercial des biens mobiliers afin d'enregistrer leur corps comme leur propriété [...]. Les demandes sont acceptées et de nouvelles femmes continuent de se présenter dans les bureaux<sup>15</sup> ». Les féministes organisent également des *escraches*, un nouveau mode de protestation, exporté d'Argentine, qui connaît un vif succès. Les *escraches* sont des « manifestations devant une institution publique ou privée ou le domicile d'un particulier, visant à dénoncer

---

12 Elda Serra, « España y la encrucijada del aborto. Entre ideología y prohibicionismo », *Civitas Europa*, vol. 1, no 32, 2014, p. 277.

13 María Sahuquillo, « Decenas de miles protestan en Madrid contra la ley del aborto de Gallardón », *El País*, rubrique « Sociedad », 1<sup>er</sup> février 2014 (en ligne : <[https://elpais.com/sociedad/2014/02/01/actualidad/1391248581\\_002084.html](https://elpais.com/sociedad/2014/02/01/actualidad/1391248581_002084.html)> ; consulté le 5 décembre 2023).

14 Artiste, activiste et journaliste espagnole née en 1977.

15 Laurence Duchêne, Marie Fontana, Adèle Ponticelli, Anaïs Vaugelade, Lise Wajeman et Aude Lalande, « L'IVG, quarante ans après », *Vacarme*, vol. 67, no 2, 2014, p. 3.

par l'intimidation, les cris, les sifflets et les slogans, les agissements considérés comme honteux d'entités publiques ou de personnes privées<sup>16</sup> ». Le 16 mai 2013, un *escrache* d'une grande ampleur a été coordonné par les activistes féministes dans vingt-huit villes espagnoles. À Madrid, l'action a consisté à manifester bruyamment sous les fenêtres du domicile du Ministre de la Justice, promoteur du projet de réforme de l'avortement.

L'ensemble de ces protestations, organisées en réaction au projet de loi anti-avortement de la droite conservatrice espagnole, est l'aboutissement de la lutte des femmes espagnoles qui réclament « le droit de disposer de leur corps ». Les féministes traduisent ainsi en actions le slogan « mon corps m'appartient », emblématique du féminisme des années 1970 et mot d'ordre des grandes manifestations convoquées entre 2011 et 2014.

On voit donc bien que les revendications contre le viol suite à la réponse juridique apportée à la victime de « *La Manada* » sont plutôt le résultat d'un long processus de conscientisation mené à bien par les mouvements féministes pour essaimer ensuite dans la société civile. C'est ainsi que la thématique des violences sexistes et sexuelles devient peu à peu omniprésente<sup>17</sup> sous l'effet des mobilisations et des théories féministes qui alimentent les connaissances sur ces sujets. La médiatisation des violences, notamment des féminicides, par la presse espagnole et les réseaux sociaux a contribué également à une nette évolution des mentalités sur la question des violences à l'égard des femmes. Le viol de « *La Manada* » ne semble donc pas constituer ici un tournant décisif, mais fait plutôt office de révélateur. Il montre que ces questions sont devenues des préoccupations centrales pour l'opinion publique espagnole. Cependant, qu'en est-il sur le plan juridique ? On a en effet vu que la victime a mené une longue bataille juridique contre ses agresseurs, bataille qu'elle a fini

---

16 Alicia Fernández García et Mathieu Petithomme, *Contester en Espagne: crise démocratique et mouvement sociaux*, Paris : Demopolis, 2016, p. 240.

17 Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris : la Découverte, 2020, p. 453.

par gagner. Cette dernière a eu pour conséquence l'adoption d'une nouvelle loi : la « *Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual* », plus communément appelée loi du « *Solo sí es sí* ». Peut-on donc affirmer, cette fois, que le viol de « *La Manada* » représente un tournant majeur du point de vue de la législation espagnole contre le viol ?

LA LOI DU « *SOLO SÍ ES SÍ* »,

UN TOURNANT MAJEUR DE LA LÉGISLATION CONTRE LE VIOL ?

*La loi du « Solo sí es sí » : première version*

Il convient avant tout d'expliciter le contexte juridique dans lequel la loi du « *Solo sí es sí* » est rédigée. En Espagne, au moment où la victime de « *La Manada* » porte plainte après l'agression qu'elle vient de subir, les délits sexuels sont régulés par le *Código Penal* de 1995. Selon cette législation, ces derniers peuvent appartenir à la catégorie des « abus sexuels », si le ou les agresseurs ne font pas preuve d'intimidation ou de violence envers leur victime. L'article 181 du *Código Penal* stipule ainsi que : « El que, sin violencia o intimidación y sin que medie consentimiento, realizare actos que atenten contra la libertad o indemnidad sexual de otra persona, será castigado, como responsable de abuso sexual [...] »<sup>18</sup>. Les délits sexuels peuvent aussi faire partie de la catégorie des « agressions sexuelles », si le ou les agresseurs font au contraire preuve d'intimidation ou de violence envers leur victime, comme l'indique l'article 178 du texte de loi de 1995 : « El que atentare contra la libertad sexual de otra persona, utilizando violencia o intimidación, será castigado como responsable de agresión sexual [...] »<sup>19</sup>. Les « agressions sexuelles » sont considérées comme étant plus graves, et sont donc punies plus sévèrement. En effet, la peine pour « agression sexuelle » avec pénétration

18 Jefatura del Estado, « Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal », no Ley Orgánica 10/1995, rubrique « 1 », 1995.

19 *Ibid.*

peut s'élever à douze ans de prison, voire quinze s'il y a des circonstances aggravantes, comme le soulignent Patricia Faraldo Cabana et Eduardo Ramón Ribas : « [...] las agresiones que sí consisten en [...] accesos carnales [...] son castigadas con pena de prisión de 6 a 12 años. El art. 180 CP prevé la agravación de las penas referidas cuando concurra alguna de las circunstancias que relaciona [...]. La pena de prisión de 6 a 12 años [es sustituida] por la pena de prisión de 12 a 15 años [...] »<sup>20</sup>. Concernant l'« abus sexuel » avec pénétration, il est puni d'une peine pouvant aller jusqu'à dix années de prison : « Si los abusos sexuales, por su contenido, son graves, es decir, con acceso carnal o introducción en los términos previstos por la ley, se prevé la imposición de una pena de prisión de 4 a 10 años<sup>21</sup> ». Or, une telle différenciation semble très difficile à établir dans les faits tant la frontière entre les deux notions semble ténue. En effet, où placer les limites de l'intimidation ? À partir de quand commence-t-elle ? Comme le soulignent P. Faraldo Cabana et E. Ramón Ribas, « es preciso tener presente que la distinción entre abusos sexuales y agresiones sexuales no es sencilla, sino todo lo contrario, y no solo desde una óptica práctica, sino también desde una perspectiva teórica<sup>22</sup> ».

C'est dans ce contexte juridique que la loi dite « *del consentimiento* » est élaborée. Elle vise notamment à affirmer la nécessité et la centralité du consentement sexuel explicite, notion qui pourrait se définir d'après Silvina Álvarez Medina comme :

una manifestación de voluntad en relación con un hecho, una acción o un comportamiento que otra persona va a emprender o, en una acepción más incluyente, respecto de una acción o un comportamiento que se emprende conjuntamente. [...] La aproximación mayoritaria en la doctrina y la jurisprudencia ha entendido el consentimiento como una manifestación, habilitación

---

20 Faraldo Cabana, *op. cit.*, p. 254-255.

21 *Ibid.*, p. 255.

22 *Ibid.*, p. 257.

o permiso para que otra persona realice una acción o comportamiento que compromete a quien otorga el consentimiento<sup>23</sup>.

Le Code Pénal espagnol ne stipulait rien sur ce point jusque-là, car au même titre que son homologue français il reposait sur « une présomption implicite de consentement des femmes aux relations sexuelles<sup>24</sup> ». Ainsi, la rédaction de la loi du « *Solo sí es sí* » est placée sous la tutelle du ministère de l'Égalité dirigé par Irene Montero, figure de proue du parti PODEMOS, nommée ministre de l'Égalité en janvier 2020 dans le gouvernement de coalition de Pedro Sánchez. Ce texte législatif présente deux caractéristiques principales. Tout d'abord, il supprime la distinction entre les notions d'« abus sexuel » et d'« agression sexuelle », pour ne conserver que cette dernière, qui inclut le viol. Ensuite, il place le consentement au centre, puisque jusqu'à maintenant, la victime devait prouver qu'il y avait eu violence ou intimidation pour que les faits puissent être qualifiés d'« agression sexuelle ». Avec la nouvelle loi, c'est à l'agresseur de prouver qu'il y a eu consentement, ce qui s'apparente de ce fait à une inversion de la charge de la preuve.

Cependant, la « *Ley de garantía integral de la libertad sexual* » ainsi rédigée provoque une vive polémique. En effet, elle permet paradoxalement de réduire les peines d'environ mille condamnés pour des faits sexuels, et permet la libération d'une centaine d'autres<sup>25</sup>. À titre d'exemple et comme énoncé précédemment, la loi permet à l'un des

---

23 Silvina Álvarez Medina, « La sexualidad y el concepto de consentimiento sexual », *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, no 47, 19 juillet 2023, p. 375.

24 Catherine Le Magueresse, « De la centralité du consentement », *Les Cahiers de la Justice*, no 4, 14 janvier 2022, p. 614.

25 France 24, « “Solo sí es sí”, las claves de la reforma a la ley de delitos sexuales que causa división en España », sur *France 24*, rubrique « europa », 21 avril 2023 (en ligne : <<https://www.france24.com/es/europa/20230421-solo-s%C3%AD-es-s%C3%AD-las-claves-de-la-reforma-a-la-ley-de-delitos-sexuales-que-causa-divisi%C3%B3n-en-espa%C3%B1a>> ; consulté le 5 décembre 2023).

membres de « *La Manada* » d'obtenir une réduction de sa peine<sup>26</sup>. Cela s'explique pour deux raisons. Tout d'abord, comme nous venons de le voir, les délits sexuels sont unifiés. Autrement dit, la distinction n'est plus opérée entre les notions d'« agression sexuelle » et d'« abus sexuel ». Par conséquent, comme l'explique la professeure de droit pénal P. Faraldo Cabana, « si metes en un único delito condenas que antes recibían distinta pena, lo lógico es ampliar el rango de penas<sup>27</sup> ». Ce faisant, la peine minimale a été abaissée. Par exemple, le délit d'agression sexuelle avec pénétration était puni avant l'adoption de la loi du « *Solo sí es sí* » de 2022 d'une peine d'emprisonnement allant de six à douze ans de prison. En vertu de la nouvelle législation, il est puni d'une sentence pouvant aller de quatre à douze ans de prison. Dans un second temps, il faut savoir qu'en Espagne les peines sont modifiées rétroactivement si la réforme du Code pénal bénéficie aux condamnés. Or, c'est précisément ce qui est arrivé. L'avocat pénaliste Álvaro Escudero explique ainsi que :

Si una persona es condenada por agresión sexual y se le impone la condena mínima, que por ejemplo pueden ser siete años, como se reforma la ley y solo pasa a existir el delito de agresión sexual, el rango de condena pasa a ser mayor. Ya la condena mínima por agresión sexual no son siete, la mínima son cinco, el juez (encargado de la nueva revisión del caso) está obligado a reducir esa condena a cinco porque el juez inicial (el que emitió la sentencia original) había impuesto la condena mínima. Por eso se han producido tantas reducciones de condena y excarcelaciones de gente condenada por violación<sup>28</sup>.

---

26 Eva Saiz, « El Tribunal Superior de Navarra rebaja un año la condena a uno de los integrantes de La Manada en aplicación de la 'ley del solo sí es sí' », sur *El País*, rubrique « Sociedad », 12 septembre 2023 (en ligne : <<https://elpais.com/sociedad/2023-09-12/el-tribunal-superior-de-navarra-rebaja-un-ano-la-condena-a-uno-de-los-integrantes-de-la-manada-en-aplicacion-de-la-ley-del-solo-si-es-si.html>> ; consulté le 5 décembre 2023).

27 France 24, art. cit.

28 *Ibid.*

Selon la professeure de droit Elena Íñigo Corroza, ces difficultés étaient pourtant prévisibles, et avaient été indiquées au gouvernement au moment de la rédaction de cette loi : « Esto sucedió porque los no expertos escribieron la ley. Existía esta idea casi obsesiva de unir todos los delitos sexuales en una sola categoría... y técnicamente, era extremadamente difícil de lograr. (...) Habían sido advertidos por escrito. Era completamente predecible<sup>29</sup> ». Malgré ces mises en garde, le ministère de l'Égalité n'a pas inclus dans le texte juridique « una disposición transitoria para acotar los casos susceptibles de revisión de pena, una especie de reglas que establecen el paso de un Código al otro<sup>30</sup> », alors même qu'il est coutume de le faire dans le cas de lois qui modifient le Code Pénal espagnol. Pour toutes les raisons invoquées plus haut, les critiques ont afflué, ce qui a conduit le gouvernement de Pedro Sánchez à se positionner par rapport à la première mouture rédigée par Irene Montero. En avril 2023, le chef du Gouvernement a demandé de retoquer le texte, sans l'accord de I. Montero et de son parti PODEMOS, ce qui a creusé un peu plus les clivages entre les deux formations politiques au pouvoir.

### *La loi du « Solo sí es sí » : dernière version*

Après les premières remises de peines et les polémiques suscitées par la loi du « *Solo sí es sí* » de 2022, une modification du texte original est entreprise afin d'en corriger les imperfections. Cette démarche, dénoncée par PODEMOS, reçoit l'appui du principal parti d'opposition, le PP (*Partido Popular*), et est définitivement adoptée le 27 avril 2023 par le Sénat espagnol avec 231 voix pour, 19 contre et

---

29 Alyssa McMurtry, « ¿Por qué la ley “Solo sí es sí” de España está dejando a delincuentes libres? », *Agencia Anadolu*, 10 juillet 2023 (en ligne : <<https://www.aa.com.tr/es/mundo/-por-que%20la-ley-solo-s%C3%AD-es-s%C3%AD-de-espa%C3%B1a-est%20dejando-a-delincuentes-libres/2941364>>).

30 Bbc News Mundo, « “Solo sí es sí”: en qué consiste la nueva y polémica ley de consentimiento sexual en España », *BBC News Mundo*, 26 août 2022 (en ligne : <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-62694510>>).

4 abstentions<sup>31</sup>. Si la nouvelle loi ne réintroduit pas le délit d'« abus sexuel », elle reprend cependant les notions de violence ou d'intimidation. Autrement dit, elle établit une distinction entre les « agressions sexuelles » avec intimidation ou violence et les « agressions sexuelles » sans intimidation ou violence, comme l'explique l'article 179 actuellement en vigueur du *Código Penal* :

1. Cuando la agresión sexual consista en acceso carnal por vía vaginal, anal o bucal, o introducción de miembros corporales u objetos por alguna de las dos primeras vías, el responsable será castigado como reo de violación con la pena de prisión de cuatro a doce años.

2. Si la agresión a la que se refiere el apartado anterior se cometiere empleando violencia o intimidación o cuando la víctima tuviera anulada por cualquier causa su voluntad, se impondrá la pena de prisión de seis a doce años<sup>32</sup>.

P. Faraldo Cabana explique par conséquent que selon elle, il s'agit d'un retour au modèle de différenciation des délits sexuels qui existait avant la loi<sup>33</sup>. Malgré tout, ce texte législatif, même sous sa seconde version, marque une avancée en matière de droit sexuel. En effet, sa réforme ne supprime pas le principe de consentement

---

31 Noemí López Trujillo, « Aprobada la reforma del PSOE de la ley del 'solo sí es sí': claves para entender qué cambia », *Newtral*, 26 avril 2023 (en ligne : <[https://www.newtral.es/aprobada-reforma-psoe-ley-solo-si-es-si-claves/20230426](https://www.newtral.es/aprobada-reforma-psoe-ley-solo-si-es-si-claves/)>).

32 Jefatura del Estado, « Ley Orgánica 4/2023, de 27 de abril, para la modificación de la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, en los delitos contra la libertad sexual, la Ley de Enjuiciamiento Criminal y la Ley Orgánica 5/2000, de 12 de enero, reguladora de la responsabilidad penal de los menores », no Ley Orgánica 4/2023, rubrique « 1 », 2023.

33 France 24, « «Sólo sí es sí» : en Espagne, la réforme de la loi sur le consentement sexuel divise la gauche », sur *France 24*, 25 avril 2023 (en ligne : <<https://www.france24.com/fr/europe/20230425-s%C3%B3lo-s%C3%AD-es-s%C3%AD-en-espa%C3%ADa-la-r%C3%A9forme-de-la-loi-sur-le-consentimiento-sexual-divide-la-izquierda>> ; consulté le 5 décembre 2023).

explicite, qui en demeure le cœur. C'est la première fois qu'une loi introduit clairement cette notion et cela représente une avancée considérable en matière de droits des femmes. Ce terme est d'ailleurs inscrit noir sur blanc dans l'article 178, alinéa 1 du *Código Penal* :

1. Será castigado con la pena de prisión de uno a cuatro años, como responsable de agresión sexual, el que realice cualquier acto que atente contra la libertad sexual de otra persona sin su consentimiento. Sólo se entenderá que hay consentimiento cuando se haya manifestado libremente mediante actos que, en atención a las circunstancias del caso, expresen de manera clara la voluntad de la persona<sup>34</sup>.

Malgré ce caractère inédit, il apparaît pourtant que la loi « *Solo sí es sí* » du 27 avril 2023, qui a pourtant été pensée comme une réponse politique au viol collectif de Pampelune, ne peut être considérée comme un véritable tournant en matière de législation contre les violences sexuelles en Espagne. En effet, par certains aspects, à savoir la distinction des « agressions sexuelles » avec ou sans violence ou intimidation, elle se rapproche de l'ancien texte en vigueur dans le *Código Penal* de 1995, et pourrait relativiser l'impact de l'affaire de « *La Manada* » sur la réforme de la législation. Cependant, elle introduit aussi des avancées novatrices qui marquent une claire rupture avec le *Código Penal* de 1995, notamment la nécessité du consentement sexuel explicite. Rappelons à présent que tout texte juridique possède toujours une forte implication politique, puisque c'est le Parlement qui vote les lois. Nous pouvons dès lors nous interroger sur l'impact de la loi d'un point de vue strictement politique en étudiant comment la réforme d'une loi portant sur les violences faites aux femmes a été au cœur d'un affrontement politique et idéologique au sein de la gauche espagnole.

---

34 Jefatura del Estado, « Ley Orgánica 4/2023, de 27 de abril, para la modificación de la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, en los delitos contra la libertad sexual, la Ley de Enjuiciamiento Criminal y la Ley Orgánica 5/2000, de 12 de enero, reguladora de la responsabilidad penal de los menores », art. cit.

LA LOI DU « *SOLO SÍ ES SÍ* » : CATALYSEUR D'UN AFFRONTEMENT POLITIQUE AU SEIN DE LA GAUCHE ESPAGNOLE

*Des divergences entre le PSOE et le parti PODEMOS concernant la loi du « Solo sí es sí »*

La gauche espagnole est divisée au sujet de la loi du « *Solo sí es sí* ». En effet, cette dernière met en lumière de fortes divergences entre le PSOE et le parti PODEMOS, qui forment la coalition majoritaire au pouvoir en Espagne en avril 2023. Ces désaccords sont en effet particulièrement visibles quant à la stratégie à adopter face à la première version de la « *Ley del consentimiento* ». PODEMOS, en soutien à Irene Montero, affirme que les réductions de peine sont dues à la mauvaise interprétation des juges qui seraient « machistes », et n'entend donc pas modifier le texte. Le PSOE, pour sa part, considère qu'il possède des failles, et qu'il faut donc le modifier. Après des semaines de négociations infructueuses entre les deux formations politiques, le parti de Pedro Sánchez présente de manière unilatérale sa proposition d'amendement de la loi « *de garantía integral de la libertad sexual* ». Il obtient le soutien du principal parti d'opposition, le PP, ce qui provoque la colère de PODEMOS.

Plus globalement, ce sont deux façons de concevoir la lutte féministe qui s'affrontent dans cette bataille autour de la loi. D'un côté, le PSOE, parti historiquement mobilisé après la Transition sur ces questions avec une volonté affichée de faire de l'égalité des hommes et des femmes un levier d'action. En résulte la fondation en 1983 de l'*Instituto para la Mujer*, intégré pendant de longues années par des féministes socialistes qui ont notamment mis en œuvre les plans d'action contre les violences faites aux femmes. Les militantes féministes du PSOE défendent un féminisme de l'égalité, aussi appelé « universaliste », qui donne la possibilité aux femmes d'« accéder à la position de sujet ou d'individu neutre, position que les seuls hommes [se sont] séculairement appropriée<sup>35</sup> ». Le *Partido Socialista Obrero*

---

35 Universalis Encyclopædia, « FÉMINISME - Les théories : Le devenir homme des femmes ou l'« universalisme » », sur *Encyclopædia Universalis*, sans date

*Español* œuvre donc pour leurs droits dans une perspective de correspondance stricte avec ceux des hommes. Il travaille par exemple pour l'égalité salariale, la parité, comme en témoignent les gouvernements paritaires de Pedro Sánchez, ou encore le droit à l'avortement. PODEMOS, parti issu de l'insurrection citoyenne du 15M (2011) et des mouvements sociaux, promeut un féminisme plus radical, notamment sur la question de la réglementation de la prostitution et sur celle du statut des minorités LGBTQI. La « *Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos LGTBI* » du 1<sup>er</sup> mars 2023, plus communément appelée « *Ley Trans* », est un bon exemple des divergences idéologiques entre les féministes du PSOE et celles de PODEMOS. En effet, la loi Trans permet à toute personne de changer librement de genre dès l'âge de seize ans, et ce par le biais d'une simple déclaration administrative<sup>36</sup>, ce à quoi s'est virulemment opposé un secteur du mouvement féministe historique. Cette différence idéologique explique pourquoi le parti de gauche radicale est à ce point réticent face à la réforme de la loi du « *Solo sí es sí* » imposée par le PSOE dès février 2023. En effet, PODEMOS considère qu'il s'agit d'un inquiétant retour en arrière concernant la lutte contre le viol dans le pays, comme l'a affirmé le 20 avril 2023 devant le Congrès des députés l'ex-ministre de l'Égalité Irene Montero : « Hoy es un día triste, el día más difícil que he vivido en este Parlamento como ministra. Costó años de movilizaciones y lucha poner el consentimiento en el centro, y la reacción a esta ley ha provocado una vuelta atrás de años<sup>37</sup> ».

---

(en ligne : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-les-theories/2-le-devenir-homme-des-femmes-ou-l-universalisme>> ; consulté le 5 décembre 2023).

36 Jefatura del Estado, « Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI », no Ley 4/2023, rubrique « 1 », 2023.

37 Cadena Ser, Irene Montero: « Hoy es un día triste, el día más difícil », Madrid : 20 avril 2023 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=wGKne-kacQag&themeRefresh=1>>).

### *Une crise qui survient en plein contexte électoral espagnol*

Toutefois, c'est aussi le poids de PODEMOS dans la coalition qui se joue à travers l'affrontement autour de la loi sur le consentement. On constate que les polémiques et les divergences d'opinion ont érodé la popularité des principaux leaders de PODEMOS. En effet, la « *Ley del consentimiento* » s'inscrit dans une bataille politique plus large, à savoir celle pour la conservation du pouvoir. Les dissensions autour de ce texte juridique se produisent dans un contexte électoral, c'est-à-dire juste avant les élections municipales et régionales espagnoles de mai 2023, et juste avant les élections générales espagnoles de juillet 2023. Ainsi, c'est dans ce contexte électoral que la « *Ley de garantía integral de la libertad sexual* », alors même qu'elle est censée être une mesure phare de la législature, devient au contraire et de manière imprévue très embarrassante pour la coalition au pouvoir. Cela se vérifie lors des scrutins susmentionnés du 28 mai 2023, qui sont marqués par la défaite dans les urnes du PSOE et de PODEMOS. Il apparaît ainsi que dans un tel moment politique, et pour ne pas compromettre ses chances d'être réélu après les élections générales espagnoles, Pedro Sánchez a tout intérêt à sortir au plus vite de cette crise. C'est d'ailleurs l'analyse que fournit A. Escudero lorsqu'il avance que : « El presidente del Gobierno y el Consejo de Ministros actual no se pueden permitir llegar a las elecciones, mientras se esté hablando de la aplicación de la ley del “solo sí es sí”, de reducciones de condena por culpa de su ley y de excarcelaciones por culpa de su ley [...]. Lo que ha hecho el Gobierno es reformarla porque no se puede llegar a las elecciones con este debate<sup>38</sup> ».

On le constate, la loi du « *Solo sí es sí* » met au jour des désaccords idéologiques de fond entre le PSOE et PODEMOS. Derrière la « *Ley de garantía integral de la libertad sexual* » se lisent des visions politiques différentes, et des stratégies de lutte contre les discriminations qui le sont tout autant. Cette loi, on l'a vu, a été un élément fragilisant au sein même de la coalition en place depuis 2020, et au-delà, elle

---

38 France 24, « “Solo sí es sí”, las claves de la reforma a la ley de delitos sexuales que causa división en España », sur *France 24*, rubrique « europa », art. cit.

a pu constituer pour Pedro Sánchez un obstacle dans la course à un second mandat. Comme l'analyse P. Faraldo Cabana, le PSOE a eu besoin de « diferenciarse de PODEMOS y separarse de una ley que no ha dado los réditos electorales que esperaban<sup>39</sup> ». Cependant, cette crise autour de la modification du texte juridique n'aura pas eu les mêmes conséquences pour les deux formations politiques. On remarque qu'elle n'a finalement pas empêché la ré-investiture de Pedro Sánchez puisque le 16 novembre 2023, ce dernier parvient à obtenir les voix de quelques 179 députés en vue de sa réélection en tant que Président du Gouvernement, pour une majorité absolue fixée à 176. Par contre, ces élections signent la perte de l'hégémonie de PODEMOS au profit de la formation politique bâtie autour de la figure de Yolanda Díaz, SUMAR. Preuve en est, lors de la formation du gouvernement en novembre 2023, la Ministre de l'Égalité, Irene Montero, n'est pas reconduite dans ses fonctions malgré les exigences et l'indignation de son parti. On lui préférera Ana Redondo, juriste et militante du PSOE. Notons également qu'aucun membre de PODEMOS ne figure comme ministre dans le nouveau gouvernement de Pedro Sánchez, ce qui marque l'isolement et la perte de popularité du parti de la gauche radicale au sein de l'échiquier politique espagnol.

## CONCLUSION

L'affaire « *La Manada* » peut à certains égards incarner un tournant sociétal, juridique et politique concernant la question du viol en Espagne, mais elle ne constitue pas non plus un point de rupture. La médiatisation dont elle a bénéficié et l'engouement qu'elle a suscité en termes de débats et de mobilisations démontrent l'importance centrale de la question des violences sexuelles dans la société espagnole. Cependant, la conscientisation de la société sur ces questions n'est pas du seul fait de l'affaire de « *La Manada* », qu'il faut lire comme l'aboutissement d'un processus lent et non linéaire qui a œuvré depuis la fin du franquisme pour exiger des droits et

---

39 *Ibid.*

protéger les femmes des violences dont elles sont l'objet. C'est en cela qu'il semble pertinent de parler de tournant et non pas de rupture, car le premier implique une forme de continuité là où la seconde se place en nette opposition avec ce qui lui précède. Or, la lutte pour les droits des femmes s'inscrit dans une chaîne de mobilisations qui permet, selon les époques et les contextes, de faire avancer la cause des femmes. Le fait même de pouvoir débattre publiquement du viol collectif de « *La Manada* », alors même que d'autres affaires similaires n'ont pas eu le même écho médiatique et juridique, est un indicateur de l'évolution de la société sur des questions qui touchent au fond à l'identité sexuelle des femmes et à leur liberté.

## BIBLIOGRAPHIE

- ÁLVAREZ, Claudio, « Protestas tras la sentencia de La Manada », *El País*, rubrique « Política », 26 avril 2018 (en ligne : <[https://elpais.com/elpais/2018/04/26/album/1524744393\\_621273.html](https://elpais.com/elpais/2018/04/26/album/1524744393_621273.html)> ; consulté le 5 décembre 2023).
- ÁLVAREZ MEDINA, Silvina, « La sexualidad y el concepto de consentimiento sexual », *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, n° 47, 19 juillet 2023, p. 349-380.
- BBC NEWS MUNDO, « “Solo sí es sí”: en qué consiste la nueva y polémica ley de consentimiento sexual en España », 26 août 2022 (en ligne : <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-62694510>>).
- , « El Tribunal Supremo de España eleva la condena a “La manada” al considerar que sí hubo delito de violación », *BBC News Mundo*, 21 juin 2019 (en ligne : <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48723422>> ; consulté le 5 décembre 2023).
- , NEWS MUNDO, « Caso “La manada”: más de 30.000 personas salen a protestar contra polémica sentencia por abuso sexual en España », *BBC News Mundo*, 29 avril 2018 (en ligne : <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43940999>> ; consulté le 5 décembre 2023).

- BERGÈS, Karine, « Femmes en réseaux et réseaux de femmes : la technologie au service du militantisme », in *Féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle : une troisième vague ?*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- , « Les féminismes dans l'Espagne d'aujourd'hui », dans Alicia Garcia Fernandez et Mathieu Petithomme (éd.), *Contester en Espagne*, Paris : Demopolis, 2016, p. 103-131.
- CAMPS CALVET, Clara et MORENO BELTRÁN, Anna « La respuesta del movimiento feminista a la violencia sexual en el espacio público. La agresión sexual múltiple en las fiestas de San Fermín de 2016 como punto de inflexión », *Anuario del Conflicto Social*, n° 10, 27 janvier 2021 (DOI : 10.1344/ACS2020.10.9 consulté le 5 décembre 2023).
- DUCHÊNE, Laurence, FONTANA, Marie, PONTICELLI, Adèle, VAUGELADE, Anaïs, WAJEMAN, LISE, et LALANDE, Aude, « L'IVG, quarante ans après », *Vacarme*, vol. 67, n° 2, 2014, p. 1.
- FARALDO CABANA, Patricia, *La Manada: un antes y un después en la regulación de los delitos sexuales en España*, Valencia : Tirant lo Blanch (Coll. « Tirant lo Blanch alternativa »), n° 91, 2018.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Alicia, PETITHOMME, Mathieu, *Contester en Espagne: crise démocratique et mouvement sociaux*, Paris : Demopolis, coll. « Quaero », 2016.
- , « I. La crise démocratique espagnole et le renouveau de la contestation sociale », in Alicia Garcia Fernandez (Éd.), *Contester en Espagne : Crise démocratique et mouvements sociaux*, Paris : Demopolis (Coll. « Quaero »), 2020, p. 9-43.
- FRANCE 24, « “Solo sí es sí” : en Espagne, la réforme de la loi sur le consentement sexuel divise la gauche », sur *France 24*, rubrique « europe », 25 avril 2023 (en ligne : <<https://www.france24.com/fr/europe/20230425-s%C3%B3lo-s%C3%AD-es-s%C3%AD-en-espagne-la-r%C3%A9forme-de-la-loi-sur-le-consentement-sexuel-divise-la-gauche>> ; consulté le 5 décembre 2023).
- , « ‘Solo sí es sí’, las claves de la reforma a la ley de delitos sexuales que causa división en España », sur *France 24*, rubrique « europa », 21 avril 2023 (en ligne : <<https://www.france24.com/es/europa/20230421-solo-s%C3%AD-es-s%C3%AD-las-claves-de-la-reforma-a-la-ley-de>

delitos-sexuales-que-causa-divisi%C3%B3n-en-esp%C3%B1a> ; consulté le 5 décembre 2023).

JEFATURA DEL ESTADO, « Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal », n° Ley Orgánica 10/1995, rubrique « 1 », 1995.

—, « Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI », n° Ley 4/2023, rubrique « 1 », 2023.

—, « Ley Orgánica 4/2023, de 27 de abril, para la modificación de la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, en los delitos contra la libertad sexual, la Ley de Enjuiciamiento Criminal y la Ley Orgánica 5/2000, de 12 de enero, reguladora de la responsabilidad penal de los menores », n° Ley Orgánica 4/2023, rubrique « 1 », 2023.

—, « 122/000019 Proposición de Ley Orgánica de amnistía para la normalización institucional, política y social en Cataluña », 2023.

LE MAGUERESSE, Catherine, « De la centralité du consentement », *Les Cahiers de la Justice*, n° 4, 14 janvier 2022, p. 613-623.

LÓPEZ TRUJILLO, Noemí, « Aprobada la reforma del PSOE de la ley del ‘solo sí es sí’: claves para entender qué cambia », *Newtral*, 26 avril 2023 (en ligne : <<https://www.newtral.es/aprobada-reforma-psoe-ley-solo-si-es-si-claves/20230426>>).

McMURTRY, Alyssa, « ¿Por qué la ley “Solo sí es sí” de España está dejando a delincuentes libres? », *Agencia Anadolu*, rubrique « Política », 10 juillet 2023 (en ligne : <<https://www.aa.com.tr/es/mundo/-por-qu%C3%A9-la-ley-solo-s%C3%AD-es-s%C3%AD-de-esp%C3%B1a-est%C3%A1-dejando-a-delincuentes-libres/2941364>>).

PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris : la Découverte, 2020.

PORTILLO, Javier et SAIZ, Eva, « Las protestas contra la sentencia de La Manada vuelven a las calles », *El País*, rubrique « Sociedad », 5 décembre 2018 (en ligne : <[https://elpais.com/sociedad/2018/12/05/actualidad/1544022055\\_043782.html](https://elpais.com/sociedad/2018/12/05/actualidad/1544022055_043782.html)> ; consulté le 5 décembre 2023).

SAHUQUILLO, María, « Decenas de miles protestan en Madrid contra la ley del aborto de Gallardón », *El País*, rubrique « Sociedad », 1<sup>er</sup> février 2014 (en ligne : <[https://elpais.com/sociedad/2014/02/01/actualidad/1391248581\\_002084.html](https://elpais.com/sociedad/2014/02/01/actualidad/1391248581_002084.html)> ; consulté le 5 décembre 2023).

SAIZ, Amaia, « El Tribunal Superior de Navarra rebaja un año la condena a uno de los integrantes de La Manada en aplicación de la ‘ley del solo sí es sí’ », sur *El País*, rubrique « Sociedad », 12 septembre 2023 (en ligne : <<https://elpais.com/sociedad/2023-09-12/el-tribunal-superior-de-navarra-rebaja-un-ano-la-condena-a-uno-de-los-integrantes-de-la-manada-en-aplicacion-de-la-ley-del-solo-si-es-si.html>> ; consulté le 5 décembre 2023).

SERRA, Elda, « España y la encrucijada del aborto. Entre ideología y prohibicionismo », *Civitas Europa*, vol. 1, n° 32, 2014, p. 277-279.

UNIVERSALIS ENCYCLOPÆDIA, « FÉMINISME - Les théories : Le devenir homme des femmes ou l'« universalisme » », sur *Encyclopædia Universalis*, sans date (en ligne : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-les-theories/2-le-devenir-homme-des-femmes-ou-l-universalisme>> ; consulté le 5 décembre 2023).

CADENA SER, *Irene Montero*: « *Hoy es un día triste, el día más difícil* », Madrid, 20 avril 2023 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=WGKnekacQag&themeRefresh=1>>).

## GENRE ET POUVOIR



EMANCIPACIÓN ASESINA.  
MUJERES HOMICIDAS, VIOLENCIA DE PAREJA Y VENGANZA  
EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL NUEVO MILENIO

---

*Shelley Godsland*  
Universiteit van Amsterdam



Durante la primera década del nuevo milenio aparecieron en España un notable número de novelas que, empleando las normas de alguno de los subgéneros criminales, textualizaron el asesinato del abusador como única respuesta posible en casos de violencia de pareja heterosexual. Planteamos que estas obras comienzan a publicarse justamente en los años 2000 a 2010 porque a nivel nacional es un momento de auge de la popularidad de y experimentación con la ficción negra-detectivesca, y es también el periodo durante el que los productores culturales nacionales comienzan a articular la voz de protesta contra el llamado maltrato doméstico. Además, es la década en la que se ratifica en España la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, que genera un extenso debate sobre el problema a nivel social. Proponemos que en una selección de novelas que textualizan el homicidio del acosador como solución a la llamada violencia doméstica este acto es visto como la única vía de emancipación para la víctima femenina; es decir, para librarse y liberarse de una violencia de género que podría eventualmente resultarle mortal, hace falta que se borre del mapa al varón agresivo —literalmente. Esta inusual forma de emancipación a veces la lleva a cabo la mujer brutalizada, pero en algunos casos ha sido anulada de tal forma como consecuencia de la agresión que hace falta que intervenga alguna pariente o amiga para salvarla, haciendo desaparecer al abusador. Las acciones de la mujer que mata para emanciparse —o para emancipar a otra— de

la brutalidad doméstica pueden considerarse una venganza contra el varón violento por todo aquello que le hizo a su víctima.

De este modo los textos que analizaremos reproducen una fascinación por el tema que, según Neil Vidmar, es perenne a la cultura humana y se presenta en muchos géneros: «Los temas de la retribución y la venganza se dan no solo en nuestra literatura clásica [...] sino también son muy taquilleros en el cine<sup>1</sup>». Cabe considerar qué entendemos por el concepto de venganza. Detallaremos nuestras ideas según desarrollamos este ensayo, pero aquí creemos conveniente apuntar una aclaración empleando algunas observaciones de Jeffrie Murphy. Siguiendo lo ya expuesto por otros muchos pensadores a lo largo de los milenios, el experto explica que «[l]a venganza supone infligir el sufrimiento a una persona para satisfacer emociones o pasiones vindicativas [...] que experimenta frecuentemente la víctima hacia las personas que le han hecho mal<sup>2</sup>», y prosigue: «El objetivo de la venganza es simplemente proporcionarle una satisfacción vindicativa a la víctima<sup>3</sup>». Sin embargo, aunque este sea el caso en aquellas novelas que estudiaremos y cuya protagonista es una mujer vengadora en serie, en las otras ficciones la venganza es emancipatoria —tal como venimos señalando— es decir, aunque supone una forma de retribución por los males cometidos por el hombre al que se asesina, también es una medida protectora para la víctima femenina.

Es interesante observar que en casi todos los casos que estudiaremos aquí se justifican las acciones emancipatorias y vengadoras de

---

1 Neil Vidmar, «Retribution and Revenge», en Joseph Sanders y V. Lee Hamilton, *Handbook of Justice Research in Law*, Boston: Springer, 2007, p. 31. Son nuestras esta y todas las demás traducciones del inglés aparecidas en el artículo. Huelga mencionar que el crimen ejecutado en busca de la venganza ha sido siempre un tema común en la novela de crímenes —uno de los mejores ejemplos sería *Asesinato en el Orient Express* (1934) de Agatha Christie— aunque en las novelas que son nuestro enfoque aquí, esa venganza se expresa siempre en el contexto de las relaciones de género y, más específicamente, la violencia de pareja.

2 Jeffrie G. Murphy, *Getting Even. Forgiveness and its Limits*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 17.

3 *Ibid.*

la fémica homicida y casi siempre queda impune, postura ideológica que quizá implica que el Estado y las fuerzas del orden no responden de manera adecuada cuando una víctima se ve amenazada de muerte como desenlace fatídico de la violencia de pareja. Según las ficciones elegidas, pues, la única opción que le queda a la mujer victimizada, o a las familiares y amigas que temen por la vida de la víctima, es el ejercicio de una venganza emancipatoria que implica la muerte del hombre que brutaliza a su pareja o ex.

Conviene mencionar que durante la época señalada también vieron la luz varias novelas protagonizadas por una mujer 'ángel vengadora' que ejerce una retribución en serie contra maltratadores. Los novelistas que producen ficciones de este tipo describen cómo sus personajes femeninos quitan de en medio a múltiples varones peligrosos: mediante el asesinato, pero también secuestrándolos o torturándolos antes de poner fin a su vida. Sin embargo, el propósito narrativo es similar a aquel que sostienen aquellas ficciones protagonizadas por víctimas, amigas y familiares que incurrir en un homicidio emancipador: liberar a la sociedad del hombre abusador de mujeres.

Huelga decir que el planteamiento de las novelas que se analizará a continuación es ideológicamente complicado porque razonan la violencia femenina contra el varón a la vez que denuncian la agresión masculina que va dirigida hacia la mujer. Sin embargo, como la venganza contra el terror masculino se entiende como una estrategia de supervivencia esencial, se plantea como defendible y disculpable. Las obras que estudiaremos son altamente irónicas y lúdicas, y fantasean con la figura de la mujer vengativa y vengadora, siguiendo una línea señalada por Nickie Phillips y Staci Strobl según la que la cultura popular «evoca una noción populista del castigo —aquel que es moralmente satisfactorio para la mayoría de los miembros de una comunidad<sup>4</sup>». Entendamos que acá esa «comunidad» la componen las lectoras de las obras que estudiaremos, un grupo para el que,

---

4 Nickie D. Phillips y Staci Strobl, «Cultural criminology and kryptonite: Apocalyptic and retributive constructions of crime and justice in comic books», *CRIME MEDIA CULTURE*, no 2(3), 2006, p. 309.

según indica Kimberley Paige Bowers, la literatura que textualiza la venganza femenina puede funcionar como una «narrativa empoderadora<sup>5</sup>». Por lo tanto, para un público lector —presumiblemente también femenino en su gran mayoría— estas ficciones suponen una lectura jocosa y juguetona, a pesar de lo duro del tema de la violencia de pareja. Son ficciones en las que, siguiendo una norma identificada por Bowers, la ficción «trata la muerte del abusador de género como entretenimiento<sup>6</sup>». Son también novelas que le proporcionan cierta satisfacción a la lectora, ya que en este tipo de libro, «la mayoría de las personas —incluyendo aquellas que se creen decentes y educadas— gozan de manera vicaria considerable al ver retratada culturalmente la venganza<sup>7</sup>».

El citado trabajo de Bowers también sirve para subrayar otra problemática ideológica que surge en aquellas ficciones que narran el homicidio del varón violento como forma de liberación y emancipación para la fémica abusada: «Muchas veces estos textos sugieren que, en lugar de reestructurar la sociedad para que el maltrato no se dé con tanta facilidad, la mujer víctima debe aprender a jugarse el sistema mientras la estructura de este se mantiene<sup>8</sup>». Esta observación es particularmente pertinente en aquellas novelas españolas protagonizadas por una vigilante, una vengadora en serie, porque a pesar de que interviene esta para hacer desaparecer a los acosadores de género, las estructuras, normas y expectativas sociales en cuanto a roles de género no se ven modificadas<sup>9</sup>. Sin embargo, tal como señala

---

5 Kimberley Paige Bowers, *Misreading Justice: The Rhetoric of Revenge in Feminist Texts about Domestic Violence*, Tesis Doctoral, Universidad de Texas, 2008, p. 8.

6 Bowers, *op. cit.*, p. v.

7 Murphy, *op. cit.*, p. 21.

8 Bowers, *op. cit.*, p. 3.

9 En su estudio de la literatura de la venganza reciente, Kyle Wiggins propone unas nociones de gran valor para entender la dinámica que venimos señalando aquí. El estudioso plantea que en este tipo de ficción, quien busca vengarse lo tiene que hacer asesinando a un individuo que represente el Estado, el sistema, o la ideología responsable por el daño padecido por la víctima en cuestión, ya que un Estado, un sistema, o una ideología son en realidad conceptos, no entidades,

Jacinda Read, la nueva novela sobre la venganza femenina «trata la negativa de la mujer a volver a ‘su lugar’, a verse matada, a vivir con miedo y en peligro<sup>10</sup>». Según venimos resumiendo, pues, nos encontramos aquí frente a una literatura escapista y, puesto el periodo en el que aparece, a nuestro juicio supone un importante aporte a la respuesta cultural al problema de la violencia doméstica en España, situación que no se da en ningún otro país del mundo. Digamos que es un primer paso para visibilizar la agresión de pareja.

Son seis las novelas que elegimos como ejemplo de la tendencia que observamos. Entre ellas, dos retratan a mujeres que acaban con la vida de su cónyuge luego de muchos años de violencia de pareja; dos narran cómo parientes femeninas de la mujer maltratada asesinan al verdugo de esta; y otras dos tienen como protagonista a la mujer justiciera que rapta y tortura a los acosadores de género antes de matarlos. Las dos primeras son *T'imagines la vida sense ell?* de la ya tristemente desaparecida valenciana Isabel-Clara Simó que se publicó en 2000<sup>11</sup>, y *Vete al infierno, cariño* (2009) de Anjel Lertxundi —traducción del original en vasco<sup>12</sup>. La obra de Simó cuenta cómo Mateu, químico treintañero, encuentra el diario de su difunta madre y, gracias a ello, descubre que su progenitora asesinó a su esposo maltratador —padre del joven— inyectándole veneno en el ojo, el crimen perfecto, ya que nunca fue descubierto. De este modo, alternan en la novela dos voces narrativas: la de Mercè que por escrito explica minuciosamente cómo ejecutó el crimen, y la de su hijo

---

por lo que es imposible intentar vengarse de ellos. Kyle Wiggins, «The New Revenge Novel», *Studies in the Novel*, vol. 45, no 4, 2013, p. 675-676.

- 10 Jacinda Read, *The New Avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 33.
- 11 Isabel-Clara Simó, *T'imagines la vida sense ell?*, Barcelona: Columna, 2000. La autora reescribiría la obra en 2013 para darle un sabor más valenciano. Para mayor información sobre este proceso de reescritura y de lectura de la novela —ahora titulada *La vida sense ell*— ver Kathleen M. Glenn, «Acts of Reading and Resisting Readers: Isabel-Clara Simó's *La vida sense ell*», *Journal of Catalan Studies* (2013), p. 23-33.
- 12 Anjel Lertxundi [2007], *Vete al infierno, cariño*, trad. Jorge Giménez Bech, Irún: Alberdania, 2009.

cuya lectura de las palabras de su madre constituye una especie de investigación del asesinato de su padre. Con referencia a la obra literaria de Simó, matiza Carles Cortés Orts que «les protagonistes de les novel·les negres de l'autora [...] no aconseguen la llibertat fins que l'home desapareix<sup>13</sup>» —observación que serviría como lema para todas las obras que analizaremos en este trabajo. Al igual que en *T'imagines la vida sense ell?*, vemos que Rosa, la protagonista de *Vete al infierno, cariño*, es víctima de una feroz violencia doméstica y que también planifica con extremo cuidado el homicidio de su abusador, aunque en su caso es aprehendida por la policía y encarcelada. De ahí que una gran parte de la ficción se componga de su confesión y explicación de la vida terrorífica que llevaba con el hombre al que mató, palabras que se intercalan con aquellas pronunciadas por otra voz en primera persona, esta vez educada y conocedora de la ley.

*Chocolate con veneno* (2008)<sup>14</sup>, del extremeño Desiderio Vaquerizo, es el primero de los textos que abordaremos en los que la mujer es emancipada de una vida infernal por otra persona que se interesa por su bienestar y quita de en medio al varón que la atormenta. Es una extensa novela que pormenoriza el catálogo de brutalidades a las que es sometida toda una familia —y especialmente la esposa, Etelevina— en un ambiente rural en Extremadura a partir de mediados del siglo xx a manos de Tomás, el monstruoso *pater familias*. Temiendo un trágico desenlace de la extrema violencia ejercida por el acosador, y viendo que no hay escapatoria posible para la víctima, una amiga y una lejana pariente de esta deciden hacer desaparecer a Tomás dándole de beber el chocolate con veneno aludido en el título del libro, para luego descuartizarlo y darlo de comer a sus propios puercos.

---

13 Carles Cortés Orts, «Temàtica i personatges en l'obra d'Isabel-Clara Simó», Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: XIIè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes París, setembre del 2000, <<https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4082/3/Carles%20RUAComunicaci%C3%B3ICSim%C3%B3-Par%C3%ads.pdf>>, p. 9.

14 Desiderio Vaquerizo, *Chocolate con veneno*, Córdoba: Berenice, 2009.

La intervención protectora de una familiar también se da en *Nuestra propia sangre* (2009)<sup>15</sup>, obra del veterano escritor *noir* Mariano Sánchez Soler, que textualiza la terrible agresión de pareja a la que es sometida Soledad a lo largo de varias décadas, para luego maniobrar para que su hija —también víctima de la brutalidad de su padre— le vuele la cabeza con una escopeta de caza. En ambas novelas son identificadas las asesinas por las fuerzas del orden. En *Chocolate con veneno* el inspector que investiga el caso deja libre a una de las homicidas porque es mayor y muy enferma, mientras en *Nuestra propia sangre* la condena cumplida por el delito no será larga, situaciones que sugieren que el crimen sí paga cuando es menester liberar o emancipar a la mujer maltratada del infierno en el que vive.

Las otras dos ficciones que estudiaremos para explorar nuestra noción de la emancipación de la víctima de la brutalidad de pareja son aquellas cuya protagonista es una risueña justiciera que acaba con la vida de varios hombres abusivos. Estas son *No me llames cariño* que publicó Isabel Franc en 2004<sup>16</sup>, e *Impunidad* (2005), obra conjunta del consagrado escritor *negro* Andreu Martín, y Verónica Vila-San-Juan<sup>17</sup>. A diferencia de las cuatro obras que ya referimos arriba, en *No me llames cariño* e *Impunidad* inicialmente no existe ningún vínculo ni de amistad ni de parentesco entre la asesina y las mujeres para las que consigue una venganza emancipatoria. Lo que es más, tampoco conocen las homicidas a las víctimas de los varones a los que dan muerte (ni siquiera se sabe que las féminas agredidas busquen librarse de sus verdugos). En *No me llames cariño* la inspectora Emma García debe investigar las extrañas muertes de numerosos hombres cuyos cadáveres aparecen esparcidos por varios puntos de Barcelona con un lazo rosado atado al pene. Esta «limpieza» de maltratadores la llevó a cabo una joven mujer muy al tanto del peligro para sus cónyuges que suponen estos hombres<sup>18</sup>, cuya propia

---

15 Mariano Sánchez Soler, *Nuestra propia sangre*, Madrid: Rey Lear, 2009.

16 Isabel Franc, *No me llames cariño*, Madrid, Barcelona: Egales, 2004.

17 Andreu Martín y Verónica Vila-San-Juan, *Impunidad*, Barcelona: Planeta, 2005.

18 A la mujer en cuestión no la nombramos en este ensayo para evitar *spoilers*.

madre murió a manos de su esposo que luego evadió la justicia, y a quien la inspectora García deja huir aunque la identifica (y aunque al permitir que se escape ponga en entredicho su propia carrera policial). *Impunidad* cuenta la historia de Cándida, una joven secretaria especializada en temas de violencia de género quien estaba

harta; harta de asistir a abominaciones en su trabajo en el juzgado, en la vida del barrio, en la tele y en la prensa escrita. Harta de que todos los días entraran en el juzgado maltratadores, asesinos o violadores, individuos aberrantes que veían a las mujeres como animales domésticos; peor, como objetos de usar y tirar<sup>19</sup>.

A estos aborrecibles hombres los caza, los encarcela, los tortura y luego los mata. Al igual que la justiciera asesina en *No me llames cariño*, Cándida no padece ninguna sanción como consecuencia de sus acciones homicidas, propuesta narrativa que sugiere que la mujer que mata al varón monstruoso merece salir impune<sup>20</sup>.

La retribución se busca cuando el sujeto dañado se ve afectado de manera considerable como consecuencia de la ofensa a la que ha sido sometido. Marchamalo lo explica así: «El sentimiento de venganza [...] surge ante una situación de indefensión provocada, las más de las veces, por la violencia<sup>21</sup>» —enunciado que nos ayuda a situarnos en cuanto a los casos de venganza retratados en las primeras cuatro novelas que proponemos estudiar aquí: la mujer maltratada padece esa «situación de indefensión provocada» y esta se debe, por supuesto, a «la violencia», en este caso específicamente la violencia doméstica. De manera parecida, Bowers alega que «la venganza es una respuesta natural a la victimización<sup>22</sup>», otro concepto que funcionaría

---

19 Franc, *op. cit.*, p. 43-44.

20 Está claro, pues, que el título de la novela —*Impunidad*— hace referencia no solo a la impunidad de la que gozan muchos hombres maltratadores, sino también a aquella que disfruta Cándida al final de la obra.

21 Jesús Marchamalo, *La venganza. El placer de la justicia salvaje*, Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 25.

22 Bowers, *op. cit.*, p. v.

para contextualizar las acciones de la justiciera que busca librarse, o librar a una mujer querida, de la «victimización» que supone el maltrato. Vale observar, además, que Bowers también explica que «[l]os productos culturales que presentan una fantasía de venganza parecen surgir de forma «natural» de este sistema<sup>23</sup>», noción que sirve para explicar y poner en contexto la aparición en la primera década del siglo XXI de las ficciones que analizamos aquí.

Más allá de que la venganza sea una respuesta al agravio padecido, es también una estrategia de supervivencia, tal como indicamos al comienzo de nuestro ensayo. Según Marchamalo, es «una forma especial de instinto de conservación<sup>24</sup>», aseveración que de nuevo nos facilita la comprensión de aquellas protagonistas de las novelas elegidas que, al darse cuenta de las probables consecuencias mortíferas de la agresión de pareja, optan por ejercer una venganza preventiva. Anna Motz desarrolla esta noción con referencia especial a casos de violencia de género, y deja claro que cuando una mujer mata al varón que la agrede, puede constituir

un mecanismo de defensa primitivo [...] se venga matando a quien pone en peligro algún elemento de su identidad. El acto homicida puede experimentarse como un escape temporal y puede parecer que se haya logrado la supervivencia psíquica<sup>25</sup>.

En su citadísimo estudio sobre la violencia femenina como respuesta a la agresión, Motz también explica que «[l]a víctima más frecuente de la mujer homicida es su esposo o pareja. En un número muy importante de casos, este ha sometido a la mujer a violencia a lo largo de muchos años<sup>26</sup>». A continuación, enumera aquellos tipos de brutalidad en una relación íntima que pueden desencadenar la respuesta vengadora que describe, específicamente, «amenazas por

---

23 *Ibid.*

24 Marchamalo, *op. cit.*, p. 69.

25 Anna Motz, *The Psychology of Female Violence: Crimes Against the Body*, Londres: Routledge, 2008, p. 195.

26 Motz, *op. cit.*, p. 210.

parte del acosador de matar a la mujer o su prole, el alcoholismo del maltratador, la presencia en la casa de una arma de fuego u otro arma, y la percepción de la mujer de que experimenta un severo abuso psicológico a manos del hombre<sup>27</sup>» —todos elementos que caracterizan a varias de las cuatro novelas que analizamos en esta sección de nuestro artículo.

#### LA VÍCTIMA O SUS AMIGAS Y PARIENTES MATAN AL MALTRATADOR

Siguiendo siempre la línea identificada por Motz, el apego del maltratador al alcohol —y a veces a otras sustancias— se textualiza en cada una de las obras que estudiamos en este apartado del trabajo. Mercè, la protagonista de *T'imagines la vida sense ell?* observa que «en Ricard va començar a beure més fort i estava sempre borratxo [...] beu i beu sense parar<sup>28</sup>», detonante para que agrede a su esposa. Rosa, el personaje central de Lertxundi, tiene muy claro que Tomás «[a]l principio, solo la pegaba cuando se emborrachaba<sup>29</sup>», y cuando menciona «las reacciones que el alcohol provocaba en él<sup>30</sup>» queda claro de qué tipo son. En *Chocolate con veneno*, Tomás padece lo que eufemísticamente se denomina «mal vino<sup>31</sup>», y el terrible *pater familias* en *Nuestra propia sangre* «consumía con frecuencia whisky, bebida que alternaba con tranquilizantes, sobre todo *Valium 10*<sup>32</sup>», lo que le provoca una alteración psicópata. La relación entre el consumo de estupefacientes y el comportamiento violento en el varón es un tanto complicado, tal como manifiesta Javier Madina:

[e] consumo abusivo del alcohol u otras drogas actúa en muchos casos como agravante de la violencia, pero no suele constituir la

---

27 *Ibid.*

28 Simó, *op. cit.*, p. 61, p. 67.

29 Lertxundi, *op. cit.*, p. 62.

30 *Ibid.*, p. 59.

31 Vaquerizo, *op. cit.*, p. 130, p. 139.

32 Sánchez Soler, *op. cit.*, p. 99.

causa o factor determinante de la misma [...] Generalmente el hombre violento sabe a quién «puede» maltratar y a quién no, incluso estando bajo los efectos del alcohol<sup>33</sup>.

Estas observaciones arrojan luz sobre los personajes masculinos novelescos; existe una tendencia previa hacia la violencia y eligen con cuidado su víctima, aunque estén ebrios.

El amenazar de muerte a miembros de la familia se da en tres de las obras a las que prestaremos atención en este apartado del trabajo. Rosa, la protagonista de *Vete al infierno, cariño*, tiene muy claro que corre peligro, y explica que «si le hubiera dicho que quería separarme, Tomás me habría matado, y además los clientes y todo el mundo le habría dado la razón<sup>34</sup>». Aparece en *Nuestra propia sangre* una escena casi idéntica, la cual vuelve a subrayar el riesgo que padece la mujer maltratada al intentar dejar una relación abusiva: «me atreví a pedirle la separación matrimonial. Ramón me clavó su peor mirada y contestó: —Si quieres separarte, vas a vivir poco tiempo. Y no solo tú. También esa cuadrilla de borregos que te sigue, porque os voy a eliminar hasta que quede a cero<sup>35</sup>». Que además la vida de los hijos peligre lo teoriza una de las asesinas de la ficción de Vaquerizo. Explica que la prole de la víctima de Tomás insta a su madre a que deje la fiera que es su padre, «pero la Etelvina está convencida de que si da un solo paso en esa dirección el Tomás será capaz de matarles<sup>36</sup>». Estas terribles amenazas pueden hacerse realidad, porque en los entornos rurales que sirven de telón de fondo en tres de las novelas —la campiña vasca de Lertxundi; el interior de la provincia de Alicante de Sánchez Soler; y la más profunda Extremadura de Vaquerizo— los personajes masculinos son dueños de una escopeta de caza y, en algunos casos, de inmensos cuchillos de carnicería

---

33 Javier Madina, «Perfil psicológico del maltratador y estrategias de intervención», en Ana García-Mina y María José Carrasco (Eds.), *Violencia y género*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2003, p. 23-24.

34 Lertxundi, *op. cit.*, p. 64.

35 Sánchez Soler, *op. cit.*, p. 51.

36 Vaquerizo, *op. cit.*, p. 212.

empleados para descuartizar puercos<sup>37</sup>. Esta presencia permanente de posibles armas mortíferas trae a recuerdo las palabras de Motz en cuanto a detonantes del ejercicio de la venganza de la mujer maltratada que asesina a su verdugo.

Las cuatro novelas dejan claro que sus protagonistas se encuentran en un entorno doméstico caracterizado por la presencia de un varón alcoholizado y violento y, en tres de ellas, también de amenazas de muerte, y de la presencia de armas potencialmente fatales. Como dejan bien claro *Vete al infierno*, *cariño*, *Chocolate con veneno* y *Nuestra propia sangre*, pues, a la fémina victimizada no le es posible huir de la relación tóxica y en ninguna de las ficciones interviene la policía para proteger al más débil; solo aparecen los agentes de la ley en un par de casos una vez se haya ejercido la venganza. Por lo tanto, a esa figura aterrada y amenazada le quedan apenas opciones. La única vía posible es la venganza: mortal para el varón, a la vez que ella se emancipe del terror y de la crueldad. Debe efectuarse esa retribución preventiva antes de que sea asesinada la maltratada (y, quizá, sus hijos también). Entre sus teorizaciones sobre el tema, Robert Nozick asevera que, «la venganza, por su mera naturaleza, no precisa de la imposición de límites<sup>38</sup>», observación que nos permite entender cómo es que en las novelas estudiadas una mujer logra su venganza dando muerte a su atacante: traspasa todos los límites establecidos para la conducta femenina en nuestras sociedades.

Si bien la venganza no necesariamente tiene límites, el concepto fundamental que lo motiva es la retribución, esa «justicia retributiva [que ...] se efectuaba a través de la venganza: ojo por ojo, diente por diente<sup>39</sup>» que indica Mario Bunge. Este concepto lo queremos resaltar aquí porque planteamos que la destrucción literal de la vida del

---

37 Huelga observar, sin embargo, que por supuesto no hace falta ni un arma de fuego ni un arma blanca para que un hombre ponga fin a la vida de una mujer. En muchos casos la muy superior fuerza física del varón lo equipa para ocasionarle un daño mortal a la fémina.

38 Robert Nozick, *Philosophical Explanations*, Cambridge, Mass: Belknap Press, 1981, p. 367.

39 Mario Bunge [1999], *Diccionario de filosofía*, México DF, Buenos Aires: Siglo XXI, 2001, p. 119.

acosador de género que supone esa venganza emancipadora, encarna ese «ojo por ojo, diente por diente» del destroz figurativo de la vida de su pareja que vivió un infierno durante mucho tiempo. Neil Vidmar explica que la «[v]enganza y la retribución suponen [...] una retaliación del mismo tipo, o en el mismo grado, que la ofensa original<sup>40</sup>», postulado que nos deja claro que, al acabar con la vida del maltratador, la mujer que lo mata está ejerciendo esa «retaliación del mismo tipo, o en el mismo grado, que la ofensa original» que subraya Vidmar. Supone una venganza, porque su existencia se vio demolida a consecuencia de la violencia que padeció.

Según la cita de Motz que incluimos arriba, el cuarto detonante para que una mujer víctima de agresión íntima asesine a su verdugo, ejerciendo de este modo lo que venimos llamando una venganza emancipadora, es «la percepción de la mujer de que experimenta un severo abuso psicológico a manos del hombre», que a nuestro juicio se puede entender como el momento en que la maltratada se da cuenta de que su agresor merece perder la vida por haberla desmantelado por completo: su identidad, su sentido de la seguridad y cualquier ilusión que pudo tener. Ese darse cuenta que le sobreviene a la víctima indicado por Motz se manifiesta de varias formas en las cuatro novelas que aquí nos conciernen.

Mercè, la difunta protagonista de *T'imagines la vida sense ell?* que nos habla desde la tumba a través de sus diarios, apunta: «En Ricard era cada cop més difícil d'aguantar, i yo no tenia amb qui parlar<sup>41</sup>», un primer indicio de los problemas dentro del matrimonio ocasionados por la celotipia y agresión de un hombre al que Mercè acaba odiando: «El detesto. El detesto con tota l'ànima [...] Em repugna [...] El meu odi em posseeix tota [...] no sols vull que mori: és que disfrutaré matant-lo<sup>42</sup>». Ramón, el abominable esposo retratado en *Nuestra propia sangre*, es un psicópata que presenta un grave peligro para su familia: «era un psicópata lábil y explosivo [...] sufría alteraciones muy importantes en el núcleo afectivo. En situaciones de

---

40 Vidmar, *op. cit.*, p. 37.

41 Simó, *op. cit.*, p. 39.

42 *Ibid.*, p. 67, p. 161.

estrés, podía desviarse a estados de psicosis [...] Sufría una psicosis paranoide con delirio de persecución<sup>43</sup>».

En las otras dos novelas en las que vemos ejercida una venganza emancipadora para una mujer específica se enfatiza el efecto anímico de la violencia sobre esta, en lugar de detenerse en la figura masculina. De este modo, para Etelvina, dentro de su relación con Tomás,

[e]ran demasiados los lazos de subordinación psicológica, demasiado el miedo, demasiada la pérdida de personalidad. Etelvina había dejado de ser ella misma para convertirse en la esclava de su señor [...] incapaz de ver que su situación de dependencia y maltrato era una enorme barbaridad<sup>44</sup>.

Debido al estado de indefensión y anulación intelectual-mental que padece la protagonista de *Chocolate con veneno*, es incapaz de entender el peligro que corre en su matrimonio. Sin embargo, una pariente y una amiga sí se darán cuenta, y serán ellas las que pongan en moción ese «ojo por ojo, diente por diente» que le privará a Tomás de la vida, tal como él le robó toda la alegría a su esposa. En un cuadro similar, Rosa, el personaje central de Lertxundi, va perdiendo las ganas de seguir viva: «A Rosa le importaba cada vez menos lo que sucedía a su alrededor, cumplía con apatía los trabajos de casa y del bar, no prestaba atención a nada<sup>45</sup>».

Más allá de estas realidades que implican tanto a la víctima como a su verdugo en los casos relatados, por supuesto ocurren otras violencias que funcionan como señal de alarma. Sin embargo, tal como subraya Motz, parece ser un extremo de peligro psicológico —articulado en las novelas a través de las descripciones o bien del abusador o bien de su víctima— que pone en marcha la venganza final. Y esta venganza está íntimamente vinculada a las realidades de una relación también íntima; siempre, según Nozick, «[I]a venganza es

---

43 Sánchez Soler, *op. cit.*, p. 127-128.

44 Vaquerizo, *op. cit.*, p. 222.

45 Lertxundi, *op. cit.*, p. 67.

personal<sup>46</sup>» —hasta en los casos literarios de las justicieras que analizamos en el siguiente apartado de nuestro trabajo se presenta algún elemento personal que motive su venganza ajena. Vidmar opina que «la retribución mira hacia adelante y también hacia atrás<sup>47</sup>». Lo que apreciamos en *T'imagines la vida sense ell?*, *Vete al infierno, cariño*, *Chocolate con veneno* y *Nuestra propia sangre* es, efectivamente, una venganza emancipadora que «mira hacia atrás» en cuanto evalúa el trayecto de una relación para sopesar la necesidad de matar al varón que supone un peligro para la integridad existencial de su esposa —y, algunas veces, de sus hijos— pero que también «mira hacia adelante», hacia un futuro para la mujer ya emancipada, liberada, librada del terror y de la violencia a la que le somete el hombre que la debe amar.

## LAS JUSTICIERAS

Queremos pasar ahora a analizar las dos obras protagonizadas por las justicieras —*No me llames cariño* e *Impunidad*— para considerar la función narrativa en cada una de esa retribución emancipadora conseguida para múltiples víctimas femeninas de maltrato cuando las ángeles vengadoras asesinan en serie a maltratadores. En su ya citado tratado sobre la venganza, Marchamalo pondera que el derecho a esta a nivel individual es problemático, a la vez que señala «la obligatoriedad del Estado —mero depositario, al fin, del ejercicio de la justicia— de ofrecer una compensación social suficiente y acorde con la gravedad del delito» cuando se cometa una ofensa<sup>48</sup>. Con alusión al pensamiento hegeliano sobre esta idea, la filósofa argentina Camila de Gamboa Tapias recuerda que la sanción que supone esa «compensación social suficiente» señalada por Marchamalo,

---

46 Nozick, *op. cit.*, p. 367.

47 Vidmar, *op. cit.*, p. 32.

48 Marchamalo, *op. cit.*, p. 16.

«no es venganza, sino una reciprocidad duradera<sup>49</sup>»; es decir, se responde al agravio con un correctivo adecuado. Huelga decir, pues, que, según señala Hegel, esta «reparación no debe ser ejecutada por el ofendido individual [...] Ha de ser la acción de un tercero dotado de poder<sup>50</sup>». Este «tercero dotado de poder» puede ser aquel individuo que encarne el Derecho, corpus de leyes y normas que, según nos recuerda Marchamalo, «está hecho precisamente para *superar* la venganza<sup>51</sup>», aseveración que funciona para situar la validez del Derecho muy por encima de la de la venganza.

Dice René Girard que «el sistema judicial *racionaliza* la venganza, consigue aislarla y limitarla<sup>52</sup>», relación que resume Sandrine Lefranc al observar que a la venganza el Derecho logra «estabilizarla, a contenerla<sup>53</sup>». Este proceso de control y regulación lo identifica Marchamalo al concluir que «la justicia [...] no sería sino una especie de venganza regulada, sistematizada, estatalizada<sup>54</sup>» —todos verbos que de nuevo aluden al sometimiento de la venganza por una entidad o un corpus de conceptos considerados superiores. Es de suponer, por lo tanto, que lo que veríamos en las dos novelas españolas que estudiamos en este apartado del ensayo sería la conversión de la venganza requerida y buscada por las dos justicieras en una sanción apropiada —es decir, *estatal*— para los maltratadores, que el «tercero dotado de poder» que identifica Hegel se haría responsable. Sin embargo, esto no se da.

---

49 Camila de Gamboa Tapias, *Justicia transicional: teoría y praxis*, Rosario: Universidad de Rosario, 2006, p. 104.

50 G. W. F. Hegel, *Doctrina del derecho. Los deberes y la religión para el curso elemental*, trad. Jorge Navarro Pérez et al., Murcia: Universidad de Murcia, 1993, p. 91.

51 Marchamalo, *op. cit.*, p. 45, cursiva nuestra.

52 René Girard [1972], *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1995, p. 29; cursiva en el original.

53 Sandrine Lefranc [2002], *Políticas del perdón*, trad. Horacio Pons, Madrid: Cátedra, 2004, p. 236.

54 Marchamalo, *op. cit.*, p. 37.

Cándida, la protagonista de *Impunidad*, es secretaria en un juzgado especializado en casos de violencia íntima, y día tras día debe oír de las atrocidades cometidas por hombres que queman, cortan, golpean, violan a sus parejas. La magistrada con la que trabaja Cándida «consideró que no debía condenar a un hombre porque el perfil de su compañera no se correspondía con el de la mujer maltratada puesto que ‘vestía a la moda’<sup>55</sup>», actitud que más allá de revelar su falta de comprensión de las dinámicas del poder inherentes a las relaciones de género y su actitud extremadamente anticuada frente al tema, también la lleva a imponer «sentencias [...] benevolentes con el maltratador<sup>56</sup>», realidad tan aborrecible para Cándida que la enfatiza al repetir la noción de «sentencias [...] extremadamente benévolas con el agresor<sup>57</sup>». El Derecho, ese sistema judicial que, según los pensadores hasta aquí citados debe encargarse de sancionar al malhechor, falla; no solo son indulgentes las sentencias, sino que, tal como observa Cándida, «El 50 por ciento de los maltratadores condenados no pisan una cárcel<sup>58</sup>».

De igual modo, *No me llames cariño* realza reiteradamente y de dos formas principales cómo fracasa ese «tercero dotado de poder» de Hegel —el Estado, las leyes, los jueces— en casos de agresión de pareja. Primeramente, la novela textualiza múltiples casos en los que la Ley no logra proteger a la mujer abusada de su atracador. Está aquel de Demetrio López, encarcelado por violencia doméstica, quien «[e]n más de una ocasión proclamó a los cuatro vientos que en cuanto saliera de la cárcel iría por [su exesposa]<sup>59</sup>». Hay aquel de otro hombre sobre el que «pesaban varias denuncias por malos tratos [...]

---

55 Martín y Vila-San-Juan, *op. cit.*, p. 44.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, p. 46.

58 *Ibid.*, p. 44.

59 *Ibid.*, p. 20.

Tenía prohibido acercarse a [su exmujer], pero [...] la estaba espionando<sup>60</sup> y «la estaba esperando [en su casa]. Fue allí para cargársela<sup>61</sup>».

En estos casos ilustrativos está claro que la justicia no funciona ni para proteger a la mujer —ambas víctimas corren el riesgo de que su cónyuge las mate, a pesar de haberles impuesto sentencias penales u órdenes de alejamiento— ni para enmendar y corregir el comportamiento del varón abusivo, una realidad que resume la inspectora al observar que los maltratadores «[l]o tienen bien fácil [...] Dirá que lo hizo en un arrebato, que ella le provocó; su abogado alegará enajenación mental transitoria. Con mala fortuna le caen nueve años y dentro de tres ya está en la calle. Con un poco de suerte lo absuelven<sup>62</sup>». La manera en la que el sistema oficial falla a la mujer víctima de violencia de género también se hace patente en el caso de la asesina en serie de maltratadores, «hija de una intelectual que murió asesinada a golpes, se supone por su exmarido, que desapareció tras su muerte y al que nunca encontraron<sup>63</sup>».

En ambas novelas, por lo tanto, queda claro que en casos de agresión doméstica no cumplen con su cometido aquellos aparatos del Estado responsables de impartir «la justicia, de ofrecer una compensación social suficiente y acorde con la gravedad del delito», según las palabras de Marchamalo que incluimos arriba. Pero, ¿cuáles son las consecuencias cuando esto ocurre? Los postulados tanto de Hegel como de Girard sirven para proporcionarnos una respuesta a esta interrogación. El francés explica que «[e]n tanto que no exista un organismo soberano e independiente capaz de reemplazar a la parte lesionada y *reservarle la venganza*, subsiste el peligro de una escala interminable. Los esfuerzos para acondicionar la venganza y para limitarla siguen siendo precarios<sup>64</sup>», mientras Hegel opina que «[c]uando en la sociedad no hay jueces ni leyes, la pena tiene siempre forma

---

60 *Ibid.*, p. 43.

61 *Ibid.*, p. 44.

62 *Ibid.*, p. 109.

63 *Ibid.*, p. 316.

64 Girard, *op. cit.*, p. 25; cursiva en el original.

de venganza<sup>65</sup>». Al ser ambientados *Impunidad* y *No me llames cariño* en la España del nuevo milenio, huelga decir que estamos frente al contexto de un país en el que por supuesto existe ese «organismo soberano» al que alude Girard. Sin embargo, ¿es «independiente» — como también señala el pensador? Dadas las irrisorias penas adjudicadas a los maltratadores, la impunidad de la que frecuentemente gozan, y la total falta de protección que el sistema proporciona para las víctimas, sugeriríamos que lo que vemos en ambas ficciones es que lejos de ser «independiente», ese «organismo soberano» falla jurídicamente porque sus integrantes humanos no pueden impedir que influyan en su ejercicio del Derecho y de la Justicia sus propias ideas e ideologías, por ejemplo, en el caso de la magistrada con la que trabaja Cándida, tal como analizamos antes. Según la cita recogida arriba, Hegel plantea que «[c]uando en la sociedad no hay jueces ni leyes, la pena tiene siempre forma de venganza». En la España retratada en *Impunidad* y *No me llames cariño* existen «jueces» y también «leyes». Sin embargo, al fallarle estos a la víctima de maltrato doméstico, necesariamente tiene que entrar en juego esa venganza ejercida por Cándida y la justiciera en serie en la obra de Franc, venganza que emancipa a la mujer víctima del terror existencial y de una potencial amenaza a su vida.

Marchamalo concluye que quien ejerce la venganza arrebató el poder al Estado<sup>66</sup>, ya que impide que este ejerza de justiciero legítimo, que la venganza «nunca podría legalizarse, porque sería la negación del propio Derecho<sup>67</sup>». Que durante la primera década del nuevo milenio una cantidad sustanciosa de escritores y escritoras españoles propusieran la venganza como única respuesta a la situación padecida por la mujer víctima de malos tratos supone una reacción fuertemente contestataria a las suposiciones explicadas por Marchamalo, pone en entredicho la legitimidad del Estado y del Derecho, de la Ley y su capacidad y preparación para tratar de manera

---

65 G. W. F. Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, trad. y pról. Juan Luis Verma, Barcelona: Edhasa, 1988, p. 166.

66 Marchamalo, *op. cit.*, p. 40.

67 Marchamalo, *op. cit.*, p. 46.

adecuada el problema de la violencia de pareja, a la vez que ofrece nuevos paradigmas de comportamientos femeninos dentro de una literatura popular y lúdica, a pesar de su difícil temática.

S'APPROPRIER LE CORPS, ÉTABLIR LA DOMINATION :  
LE CORPS FÉMININ COMME ENJEU DE POUVOIR  
DANS *CICATRIZ* ET *UN AMOR* DE SARA MESA

---

*Emma Chenna*  
Université Grenoble Alpes, ILCEA4



*Querría acostarme contigo sabiendo que estás deseando que acabe.  
Con la absoluta certeza de que te estoy dando asco. Te lo digo en serio.  
Me encantaría humillarte, verte después, al terminar, sabiendo que  
tengo algo tuyo y que ya no vas a poder hacer nada para recuperarlo<sup>1</sup>.*

Sara Mesa

Ces mots sont ceux de Knut, dont la volonté d’humiliation, de domination clairement assumée est entièrement orientée vers le corps du personnage féminin, le renvoyant de cette façon à ce qui a été — et est toujours à certains égards — la condition des femmes : celle d’êtres entièrement définis par leur corps, notamment dans sa dimension sexuelle et procréatrice.

*Cicatriz* retrace la relation essentiellement virtuelle qui unit Knut et Sonia, et qui naît d’une proposition d’échange : Knut demande une photo de Sonia contre tous les livres qu’elle souhaitera. Cet acte fondateur initie une longue série de « dons » qui a en réalité tout de la mise en place sournoise d’une dette de Sonia envers Knut. Dans *Un amor*, c’est la relation de Nat et Andreas qui prend place, non plus au sein d’un espace virtuel, mais au cœur d’un petit village nommé « La Escapa ». Nat, traductrice à la recherche de tranquillité bucolique, entre dans une relation — *a priori* exclusivement sexuelle — avec

---

1 Sara Mesa, *op. cit.*, p. 183.

Andreas, également fondée sur un échange puisque Andreas propose à Nat de réparer son toit, « a cambio de que [lo deje] entrar en [ella] un rato<sup>2</sup> ». Une forme de binarité s'impose d'emblée : la narration se concentre sur les rapports qui unissent un personnage féminin et un personnage masculin, et ce de façon autarcique et stéréotypée, puisque l'asymétrie de pouvoir semble jouer en faveur des hommes qui exercent leur domination sur les femmes dans les deux romans. C'est alors dans le cadre de relations que l'on pourrait qualifier d'intimes du fait de leur caractère privé — voire secret — que s'exercent des jeux de pouvoir renvoyant à des dynamiques collectives et politiques, que Bourdieu nomme très clairement « la domination masculine<sup>3</sup> ». Ces relations de pouvoir sont intrinsèquement liées au corps féminin qui apparaît comme un objet d'échange, bien qu'il s'agisse d'une domination à la verticalité parfois ambiguë. En effet, si les deux récits sont profondément marqués par des tensions entre des individualités qui tentent d'asseoir leur domination sur autrui, les hiérarchies qui s'imposent à première vue comme évidentes sont en fait renversées au cours du récit.

Une courte précision s'impose tout d'abord : il est difficile de parler du féminin à l'heure où autant les études féministes que les études de genre déconstruisent les catégories du féminin et du masculin au titre de l'oppression essentialisante et hétéronormée qu'elles véhiculent. Pour continuer à aborder une expérience vécue depuis la corporéité féminine, il est nécessaire d'éviter toute réduction essentialiste. C'est précisément ce que propose Camille Froidevaux-Metterie qui soutient « qu'il doit être possible de penser le féminin selon une démarche féministe en évitant l'ornière essentialiste, c'est-à-dire sans enfermer les femmes dans une essence éternelle qui définirait une fois pour toutes et de façon généralisante ce que c'est que d'être une

---

2 Sara Mesa, *Un amor*, Barcelona : Anagrama, 2020, p. 67.

3 Pierre Bourdieu, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, 1990, p. 2-31 (en ligne : <[https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1990\\_num\\_84\\_1\\_2947](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2947)>).

femme<sup>4</sup> ». À partir de cette affirmation, Camille Froidevaux-Metterie définit le féminin comme « un rapport à soi, aux autres et au monde qui passe nécessairement par le corps et qui se trouve de ce fait déterminé par lui. Les femmes sont des individus phénoménologiques par excellence, c'est-à-dire des individus pour lesquels toute relation et toute signification sont toujours simultanément et indissolublement subjectives et corporelles<sup>5</sup> ».

Une fois ces précisions faites, il est possible d'étudier *Cicatriz* et *Un amor* comme des romans qui mettent en lumière tous les enjeux liés au corps féminin en tant qu'objet de fantasme, de possession, de domination. En effet, les personnages féminins au sein des deux livres sont avant toute chose perçus comme chair : Knut s'intéresse à Sonia parce qu'on lui a vanté sa beauté, tandis qu'Andreas entre en contact avec Nat parce qu'il est « innegable que los hombres tienen ciertas necesidades<sup>6</sup> ». Cette première attribution des rôles renvoie au carcan qui historiquement a enfermé les femmes dans leur corps, menant Camille Froidevaux-Metterie à affirmer que « [s]i l'on devait condenser d'une formule l'objectif des luttes féministes depuis qu'elles existent, ce pourrait être : faire advenir un monde où les femmes ne soient plus définies par leur corps<sup>7</sup> ». Il s'agit donc d'explorer les formes que revêt cette réduction des personnages féminins à leur corps, et plus particulièrement la prise de possession par les personnages masculins de celui-ci.

Ce sont justement ces rapports de force incarnés qui mettent en lumière la façon dont — en accord avec les revendications des féministes américaines des années 70 — « le privé est politique » dans les romans de Sara Mesa. En effet, loin d'être anecdotiques, aussitôt verbalisés, les mécanismes à l'œuvre dans nos vies privées et dans notre intimité font apparaître une expérience collective. Les romans de Sara Mesa sont marqués par une constante intuition du politique

---

4 Camille Froidevaux-Metterie, *Un corps à soi*, Paris : Éditions du Seuil, 2021, p. 25.

5 *Ibid.*, p. 26.

6 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 66.

7 Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 9.

puisque, bien que le lecteur se retrouve face à des relations interpersonnelles éminemment intimes, il est toujours gagné par le sentiment que des dynamiques politiques s'y logent. Ces rapports de force sont cependant complexes, car la domination décrite comme exercée par les personnages masculins sur les personnages féminins est fragile : dans *Cicatriz*, c'est Sonia qui s'empare finalement des mots et publie un ouvrage, tandis que Nat accepte la proposition « del alemán » convaincue que le capital culturel et érotique dont elle dispose lui assure l'ascendant dans la relation. Les mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans le roman sont donc multiples, ambivalents et souvent souterrains.

Par ailleurs, une attention toute particulière est portée au langage au sein des deux romans. Dans *Cicatriz*, Knut s'érige en détenteur des mots justes et soumet Sonia à sa recherche malade de perfection. Dans le cas de *Un amor*, la profession de Nat est loin d'être anodine : alors que son travail de traductrice littéraire n'avance pas, c'est son expérience avec Andreas qu'elle tente de traduire. Apparaît ainsi un personnage masculin complètement hermétique, face auquel la recherche des mots justes de Nat vise désespérément à rationaliser une relation dont les termes lui échappent. Le langage est donc une arme à double tranchant : d'une part il est un moyen d'oppression et objet d'un désir de perfection inatteignable, de l'autre un instrument de visibilisation des mécanismes de domination qui régissent nos vies et possible outil d'émancipation. La narration tente ainsi de mettre les mots justes sur l'expérience des dominés, et par extension, d'en diffuser le récit. Les romans de Sara Mesa rendent donc visibles des expériences qui ne sont pas celles des « dueños del discurso<sup>8</sup> » tout en évitant tout manichéisme dommageable.

Ayant pris en compte les différentes facettes des romans qui nous intéressent, les corps féminins dans *Cicatriz* et *Un amor* apparaissent comme des lieux d'incarnation de rapports de domination

---

8 Belén Gopegui, « Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela », in *Rompiendo algo. Escritos de literatura y política*, Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 111.

ambivalents, reflétant des mécanismes de pouvoir à l'œuvre aussi bien dans le domaine du privé qu'à une échelle systémique.

#### GENRE ET ESPACE AU SEIN DES DEUX ROMANS : UNE GÉOGRAPHIE INÉGALE

Dans *Cicatriz* comme dans *Un amor*, la narration se concentre sur la relation qui unit un personnage féminin et un personnage masculin, ce qui installe une division fondée sur le genre. Cette binarité est renforcée par la caractérisation des personnages masculins, qui correspond à toute une série de représentations stéréotypées de la masculinité toxique. En effet, les hommes qui figurent au sein des romans font preuve d'un machisme franchement assumé, de comportements violents aussi bien verbalement que physiquement, ou — dans le meilleur des cas — d'un paternalisme déguisé de bienveillance. L'exemple du propriétaire dans *Un amor* est sans doute le plus évident : « el casero » se montre brutal et complètement imprévisible, puisqu'il apparaît sans prévenir au domicile de Nat, et va même jusqu'à y entrer sans sa permission. Lors de cette scène, suite aux remontrances de Nat, ce dernier lui répond : « —Pues claro que me voy. ¿No crearías que te iba a violar no? Luego le dice que ella le da asco. Cualquier mujer antes que ella. Una cabra, una vaca, antes que ella<sup>9</sup> ». La référence au viol dévoile immédiatement la façon dont le personnage masculin considère sa locataire : un morceau de chair. La salve d'insultes qui suit rabaisse le personnage féminin à un niveau inférieur à celui d'animal, élevant de ce fait la potentielle agression sexuelle au statut de privilège octroyé par le sujet masculin désirant. À ce sujet, Maria Ayete Gil étudie les rapports entre Nat et son propriétaire sous l'angle de la violence misogyne systémique et historiquement perpétuée au sein de la société patriarcale, affirmant ainsi : « [q]ue el ejercicio de poder derive en acoso sexual es fruto de una estructura sistémica en donde la noción de masculinidad es triunfante en la medida en que incluye

---

9 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 179.

la dominación del otro femenino<sup>10</sup> ». Si le cas du « casero » illustre de manière particulièrement révélatrice le portrait des personnages masculins qui est dressé au sein des romans, Knut dans *Cicatriz* aurait pu être un exemple tout aussi explicite. Apparaissent donc des masculinités non seulement stéréotypées, mais aussi éminemment problématiques du fait de leur tendance à l'exercice de la violence sur les personnages féminins.

Cette asymétrie, en tant que domination du masculin sur le féminin, se reflète ensuite dans la transgression des espaces de vie des personnages féminins par leurs homologues masculins. En effet, dans le cas de Sonia comme de Nat, leur espace privé est violé de façon répétée : s'ensuit alors la destruction de toute frontière qui délimiterait un espace sécurisant. Dans *Cicatriz*, la relation virtuelle est un moyen idéal d'invasion de l'espace personnel de Sonia, les mails pouvant être envoyés à tout moment et en tout lieu :

Los correos de Knut son cada vez más largos, más detallados, contienen más preguntas y más retos. Recibe varios al día, que ella se siente obligada a responder aunque sea con dos o tres líneas. [...] Muchas veces le escribe de madrugada, para que ella tenga su carta lista en cuanto llegue al archivo. Se despierta a media mañana para ver si ya tiene su respuesta. Si es así, contesta de inmediato. Si no, le escribe igualmente con más cuestiones que se le ocurrieron durante el sueño, para cuando tenga ocasión de responderle. Insiste en que no hay prisa, pero si algún tema se queda por cerrar siempre se lo recuerda<sup>11</sup>.

La première phrase met en évidence la gradation ininterrompue des exigences de Knut : la répétition de l'adverbe « más » martèle l'énumération et renforce la sensation de prise au piège du personnage féminin. À ce sujet, Joana Videira écrit : « [l]a carta es el

---

10 Maria Ayete Gil, « Sobre la(s) violencia(s) en la novela *Un amor*, de Sara Mesa », in Fernando Candón Ríos, Leticia De la Paz de Dios, (éd.). *Discurso e ideología: la violencia contra la mujer en la literatura*, Valladolid : Editorial Euc, 2021.

11 Sara Mesa, *Cicatriz*, op. cit., p. 133.

vehículo de presencia y dominación con el que el discurso de Knut se hace progresivamente más intenso, desmedido y usurpador, dejando de comunicar para ejecutar la ocupación. Cada carta es un consumo y, en su exceso, una forma de deglución del otro<sup>12</sup>. L'« occupation » exercée par Knut dépourvoit Sonia de tout espace personnel, s'insinuant jusque dans les moindres recoins. Ce mode de fonctionnement peut être mis en lien avec la relation d'emprise, étudiée notamment par Marie-France Hirigoyen. En effet, dans son avant-propos à l'œuvre *Femmes sous emprise : les ressorts de la violence dans le couple*<sup>13</sup>, rédigé en 2021, la psychiatre affirme que « [l']emprise est un phénomène beaucoup plus général lié à un système global de domination des hommes sur les femmes<sup>14</sup> », ce qui permet d'insister sur la dimension systémique et genrée de la domination. Marie-France Hirigoyen explique ensuite :

On parle de violence psychologique lorsqu'une personne adopte une série d'attitudes et de propos qui visent à dénigrer et nier la façon d'être d'une autre personne. Ces paroles ou ces gestes ont pour but de déstabiliser ou de blesser l'autre. [...] dans la violence psychologique, il ne s'agit pas d'un dérapage ponctuel mais d'une façon d'être en relation. C'est nier l'autre et le considérer comme un objet. Ces procédés sont destinés à soumettre l'autre, à le contrôler et à garder le pouvoir<sup>15</sup>.

Cette définition permet de décrire le comportement de Knut vis-à-vis de Sonia comme une forme d'exercice non pas du pouvoir, mais plutôt de la violence, rejoignant l'analyse du roman *Un amor*

---

12 Joana Videira, « El cuerpo como huella, el discurso como herida. Palabra y resistencia en *Cicatriz* », in María Xesús Lama, Elena Losada et Dolores Resano (éd.), *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*, Barcelona : Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, p. 62.

13 Marie-France Hirigoyen, *Femmes sous emprise : les ressorts de la violence dans le couple*, Paris : Oh ! Éditions, 2005, p. 7.

14 *Ibid.*, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 35.

proposée par Maria Ayete Gil et mentionnée précédemment<sup>16</sup>. L'auteur y distingue effectivement le « pouvoir » de la « violence » : le pouvoir implique alors toujours la liberté du sujet sur lequel il est exercé, tandis qu'autrui est totalement nié en tant que sujet dans le cas de la violence. Dans *Un amor*, la violation de la sphère privée de Nat prend d'autres formes, multiples et tout aussi explicites, qui vont de la transgression symbolique — le paternalisme de Píter par exemple —, à celle, physique, du propriétaire qui pénètre dans sa maison sans son autorisation. Le féminin est ainsi caractérisé par la transparence, par l'absence d'espace à soi dont les limites seraient respectées : se dessine alors un jeu autour des seuils, comme frontières implicites qui ne sont faites que pour mieux être transgressées.

Cette géographie marquée par l'inégalité d'une transparence imposée au féminin par le masculin met en lumière l'importance des seuils dans les romans, et plus particulièrement dans *Un amor*. Tous les personnages masculins y sont caractérisés par leur tendance à l'intrusion : celle du propriétaire, celle de Píter, à travers les conseils qu'il donne constamment à Nat sans être sollicité — ce qui renvoie d'ailleurs à la notion de « mansplaining » issue de la réflexion de Rebecca Solnit<sup>17</sup> —, et plus généralement, c'est le village entier de La Escapa qui ne laisse aucune place au secret. Étonnamment, le seul personnage qui prend en considération l'espace personnel de Nat est Andreas, autrement connu sous le surnom de « el alemán ». En effet, la narration est entièrement structurée autour d'un événement déroutant : Andreas propose à Nat de réparer son toit en échange de quoi il pourrait « entrar en [ella] un rato<sup>18</sup> ». Une telle formulation pour faire référence à l'acte sexuel, notamment l'utilisation du verbe « entrar » comme s'il s'agissait d'entrer dans une maison, ne manque pas d'attirer l'attention de Nat ainsi que celle du lecteur. Il est dès lors inévitable de porter une attention toute particulière à l'utilisation du

---

16 Maria Ayete Gil, *op. cit.*

17 Rebecca Solnit, « Men Who Explain Things », *Los Angeles Times*, 2008 (en ligne : <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-apr-13-op-solnit13-story.html>>).

18 Sara Mesa, *Un amor, op. cit.*, p. 67.

terme « entrer » dans le roman, mais aussi à la mise en place d'une dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur maintenue au fil de la narration. D'une part, lorsque « el alemán » travaille sur le toit de Nat, il précise qu'il « tendrá también que trabajar en el interior de la casa<sup>19</sup> », et lorsqu'il prend congé, « se asoma otra vez a la puerta para decir adiós —sin entrar, sin traspasar siquiera el marco<sup>20</sup>— ». Une fois de plus, « el alemán » semble accorder une attention toute particulière au fait de ne pas transgresser un espace qui serait celui de Nat. De l'autre, après l'élément perturbateur de l'échange — sous la forme de la relation sexuelle —, un changement intérieur a lieu en Nat. Cette dernière « siente el asco en su interior<sup>21</sup> », ou bien, « [I]o que estaba fuera, en la lejanía del paisaje, lo que era invisible y carecía de interés, está ahora dentro de ella, habitándola, sacudiéndola<sup>22</sup> ». Andreas semble se maintenir littéralement « à l'extérieur », sauf lorsqu'il demande à « entrer », ce qui provoque un bousculement « intérieur » chez Sonia. Il est ainsi possible de voir se dresser un parallélisme entre l'espace géographique de la maison et le corps féminin, dont la preuve la plus évidente est la formulation de la transaction entre Nat et Andreas. Si l'importance du verbe « entrer » est mise en évidence, elle annonce le traitement qui sera fait au corps féminin comme géographie la plus proche de soi, à savoir la domination, la transgression et l'exercice de l'emprise.

#### PARTIR DE LA GÉOGRAPHIE LA PLUS PROCHE : LE CORPS<sup>23</sup>

Adrienne Rich affirme la nécessité spécifique à la condition féminine de commencer « not with a continent or a country or a house,

---

19 *Ibid.*, p. 83.

20 *Ibid.*, p. 85.

21 *Ibid.*, p. 88.

22 *Ibid.*, p. 93.

23 Adrienne Rich, « Notes toward a Politics of Location », in Myriam Díaz-Diocaretz, Iris M. Zavala, (éd.). *Women, Feminist Identity and Society in the 1980s*:

but with the geography the closest in —the body<sup>24</sup> » comme point d’ancrage de l’acte d’écriture. C’est bien au corps féminin que renvoie le traitement réservé aux espaces physiques au sein des deux romans, puisque celui-ci y est considéré comme un objet à disposition des personnages masculins. Dans *Cicatriz*, la transaction initiale entre les deux personnages donne lieu à des envois ininterrompus de la part de Knut, qui — sous l’apparence du don — cachent une stratégie de domination. Commenant par des livres, les cadeaux changent peu à peu de nature, s’orientant vers les CDs d’abord, puis les vêtements, les chaussures et enfin la lingerie. Le rapport au corps de Sonia y est alors très clair et relève du domaine du fantasme : Knut désire l’habiller comme une poupée et lui demande à nouveau des photos, cette fois vêtue de ses supposés « cadeaux ». Par ailleurs, la valeur des colis augmente et mène Maria Ayete Gil<sup>25</sup> à lire les « dons » de Knut à la lumière de la lecture bourdieusienne du don de Mauss : derrière les prétendus dons est tapie une stratégie de domination qui relève selon elle du « potlatch » chez Bourdieu, défini comme un échange qui installe des relations durables de domination symbolique. Sonia est par conséquent l’être dominé dans la relation, aspect renforcé à mesure que les biens envoyés augmentent en valeur. Un prix est donc établi sur le corps du personnage féminin, et ce prix est fixé par les personnages masculins. Dans *Un amor*, c’est Andreas qui détermine unilatéralement combien vaut la pénétration en Nat :

Nat desconoce cuánto han costado las tejas, el canalón y la pintura impermeable, además, de algunos otros productos que él ha usado y de cuya utilidad no tiene ni idea. Todo eso más las horas

---

*Selected papers*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 212.

24 *Ibid.*

25 Maria Ayete Gil, « Una aproximación a *Cicatriz*, de Sara Mesa, desde el intercambio simbólico y la metáfora de lo líquido », in Ana Abello Verano, Daniele Arciello, et Sergio Fernández Martínez (éd.) *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, édité par, León : Universidad de León, Área de publicaciones, 2019.

de trabajo, la destreza y el conocimiento necesario es el precio que le puso a su cuerpo la tarde antes. ¿Es mucho, es poco? Él no ha dicho ni una sola palabra al respecto. Ha hablado solo lo imprescindible<sup>26</sup>.

Les corps de Sonia et de Nat apparaissent comme des objets de désir mais aussi d'échange que l'on peut marchander ou troquer. Les personnages féminins sont réduits à leur corporéité et en particulier à leur dimension sexuelle : un prix est mis sur leur corps, celui des produits envoyés par Knut d'une part, celui des coûts de la réparation du toit de Nat de l'autre. De la même façon, le corps féminin est un lieu habité par des relations de pouvoir interpersonnelles, où s'incarnent les désirs d'humiliation, de domination, d'emprise.

La mainmise du masculin sur le corps féminin reflète en effet des dynamiques sociales qui sont historiquement perpétuées, ce que Pierre Bourdieu nomme « la domination masculine<sup>27</sup> ». La hiérarchisation des êtres et des corps ne peut advenir qu'à travers les « corps socialisés », marqués par la répétition infinie de pratiques rituelles qui installent et alimentent une domination masculine finalement énoncée sur le mode de l'évidence. Pierre Bourdieu affirme que « [c]'est en effet à travers les corps socialisés, c'est-à-dire les habitus, et les pratiques rituelles, partiellement arrachées au temps par la stéréotypisation et la répétition indéfinie, que le passé se perpétue dans la longue durée de la mythologie collective, relativement affranchie des intermittences de la mémoire individuelle<sup>28</sup> », instaurant une primauté perçue comme « naturelle » du masculin sur le féminin, et hiérarchisant les corps au sein même du féminin. Si la femme est encorsetée dans une corporéité aliénante, tous les corps féminins n'ont pas la même valeur : l'âge, le poids, la classe sociale, la situation de handicap, la maternité, sont autant de stigmates qui viennent reléguer certains corps par rapport à d'autres, avec comme critère principal le désir masculin. En effet, *Cicatriz* tire son titre de

---

26 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 84.

27 Pierre Bourdieu, *art. cit.*, p. 5.

28 Pierre Bourdieu, *ibid.*

la marque de la césarienne imprimée sur le corps de Sonia, trace qui va la dégrader aux yeux de Knut à tel point qu'il finit par lui dire : « [t]ambién estaba la cicatriz, tu fea cicatriz. Te la vi, te lo dije, luego me arrepentí<sup>29</sup> », comme si cette dernière venait marquer les femmes définitivement bannies du domaine du désirable. De la même façon, dans *Un amor*, Nat perçoit une forme de périssabilité des femmes, « [a]lgo que tiene que ver con la edad, con el peso —más que con el paso— del tiempo<sup>30</sup> », temps qui ne semble se transformer en poids que dans le cas des personnages féminins. À nouveau, c'est la corporéité féminine qui est mise en jeu et permet d'asseoir la domination masculine dans les romans, bien que les personnages masculins ne soient pas à l'abri des relations de pouvoir qui traversent les narrations. Effectivement, Knut est constamment dans l'attente des réponses de Sonia et se retrouve donc lui aussi engagé dans une relation de dépendance qui le dépasse et alimente une certaine asymétrie dans son rapport au personnage féminin. Il lui écrit alors : « *Cuando pasen los años y tenga que recordar lo que fue la felicidad para mí, seguro que pensaré en los momentos que transcurrieron desde que aterrizó tu avión hasta que, de entre toda la multitud que salía, te vi de pronto a ti*<sup>31</sup> », dévoilant par la même occasion sa vulnérabilité face à Sonia. Au sujet de l'équilibre dans la relation qui unit les deux personnages, Nicolas Olivier<sup>32</sup> offre des outils d'analyse en attirant l'attention sur certains aspects du système d'échange initialement étudié par Mauss. En effet, l'auteur mentionne le « hau » chez Mauss comme force qui habiterait la chose donnée et la lierait profondément au donateur. Ainsi, le « hau » pourrait expliquer l'identification de Knut aux objets donnés, puisque ce dernier — après avoir appris qu'elle avait vendu des chaussures qu'il lui avait offertes — écrit à Sonia : « *Sabes perfectamente que, infligiéndole daño a los zapatos,*

---

29 Sara Mesa, *Cicatriz*, *op. cit.*, p. 182.

30 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 48.

31 Sara Mesa, *Cicatriz*, *op. cit.*, p. 128.

32 Nicolas Olivier, « Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Lectures [En ligne]*, février 2008.

*me lo estás infligiendo a mí*<sup>33</sup> ». Knut finit par se confondre avec les choses données, ce qui permet de souligner la complexité de la relation qui l'attache à Sonia : se donnant lui-même à travers les objets envoyés, il permet au personnage féminin d'exercer une forme de pouvoir sur lui. Dans *Un amor*, Nat s'installe à La Escapa convaincue de sa supériorité face à ses habitants, notamment grâce à l'assurance que lui octroie son capital culturel. Ainsi, lorsqu'elle est confrontée à son propriétaire, elle s'étonne d'être en position de faiblesse, dans la mesure où elle en a peur, alors que « ¿no es [el casero] claramente inferior<sup>34</sup>? ». De manière plus explicite encore, les rapports de force entre Nat et Andreas sont ambivalents et sous-tendent un désir de domination qui est loin d'être étranger à la protagoniste féminine. Lorsque cette dernière apprend qu'il n'est pas le rustre solitaire imaginé, les termes de la relation et les statuts de chacun sont complètement bouleversés :

De manera confusa, se siente estafada. Lo que la llevó a aceptar el trato de las tejas fue una visión de Andreas que ahora se difumina por completo. Le atrajo la imagen que ella se había construido de él —o quizá la que él mismo quiso dar— : un hombre de campo—¡él mismo se lo dijo!— que no había estado con una mujer. Un hombre que había perdido la capacidad de seducir —si es que alguna vez la tuvo—, que se veía obligado a proponer un trueque de bienes como si viviera en un poblado primitivo, desconociendo las reglas elementales de la cortesía. Un hombre que posiblemente nunca salía de allí o, sí lo hacía, era solo para acarrear cajas de verduras que él mismo cultivaba. Un hombre tosco, sin cultura, que vivía en el campo desde niño adaptándose instintivamente a cualquier territorio como un perro abandonado. Un hombre que solo, únicamente, con humildad y torpeza, pedía que ella *le dejase entrar*, como quien mendiga ante una puerta.

33 Sara Mesa, *op. cit.*, p. 170.

34 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.* p. 62.

La inexperiencia de él la engrandecía a ella, la hacía poderosa. La carencia de él era, para ella, su riqueza<sup>35</sup>.

L'escroquerie réside en ce que les rôles attribués *a priori* sont finalement inversés par la possession inattendue d'un capital social, érotique, culturel d'Andreas. En effet, « el trato de las tejas » désigne une convention qui suppose un accord de volonté entre au moins deux personnes, et dont le contenu est explicite, licite et certain. Or, rien de moins tacite que les rôles négociés entre les deux parties, rôles qui sont modifiés lorsque Andreas révèle son passé et acquiert par là même un capital social et culturel supérieur. Les multiples incises retranscrivent les pensées de Nat énoncées sur le mode du doute, comme le démontrent les adverbess « quizá », « posiblemente », ou la répétition à deux reprises de la conjonction « si », qui annonce une supposition. S'ensuit l'effondrement d'une série de préjugés qui assayaient la supériorité de Nat sur Andreas au sein du contrat établi, effondrement qui inverse nécessairement la relation de domination. L'énumération, martelée par l'anaphore « un hombre », dresse le portrait d'un personnage pathétique, presque primitif, complètement soumis au bon vouloir de Nat. Le climax est atteint avec la constatation finale dont le parallélisme de construction illustre parfaitement le rapport de force entre les deux entités : « él » et « ella » sont opposés, ainsi que les termes « inexperiencia » et « poderosa », ou encore « carencia » et « riqueza », la grandeur de l'un provoquant nécessairement la faiblesse de l'autre. Nat n'échappe donc pas aux travers caractéristiques *a priori* de la masculinité toxique, ne s'engageant elle aussi dans une relation que pour se grandir grâce à l'écrasement d'autrui. La verticalité qui apparaissait à première vue comme un pur écrasement du féminin par le masculin est finalement remise en question, révélant des rapports de force tacites et ambivalents.

C'est là que se dessine une constellation de rapports de domination, eux-mêmes fondés sur différents types de capitaux tels que les a théorisés Pierre Bourdieu<sup>36</sup>. Le capital culturel offre en théorie à

---

35 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 125.

36 Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris : Éditions de minuit, 1979.

Nat une certaine autorité au sein d'un village habité essentiellement par des artisans ou des ouvriers, mais celui-ci ne semble pas déterminer les rapports de force au sein de la bourgade. Au contraire, les personnages qui en disposent sont exclus, stigmatisés, ce qui renforce l'idée d'une inversion des rapports de force au sein du roman. C'est le cas par exemple de Roberta, ancienne institutrice et détentrice d'un langage savant qui tourne désormais à vide : « [Roberta] habla con corrección, ordenadamente, con un vocabulario preciso y estructuras complejas, pero lo que dice no tiene ningún sentido, hay una grieta enorme entre la lógica del lenguaje y la de la realidad<sup>37</sup> ». Ainsi, « Joaquín y Roberta forman una grieta en la comunidad, pues son, en cierto modo, tan anómalos y defectuosos como ella [Nat]<sup>38</sup> », obéissant à une nouvelle forme de marginalisation qui ne respecte pas les normes sociales habituelles. De la même façon, si dans *Cicatríz* Sonia travaille et est capable de s'assurer un capital économique, face à Knut qui est au chômage et ne dispose pas de revenus, c'est pourtant Knut qui affiche un certain pouvoir à travers les prétendus « dons » envoyés à Sonia, qui lui permettent d'instaurer la domination symbolique étudiée par Maria Ayete Gil<sup>39</sup>. Par ailleurs, le concept de « capital érotique » développé par Catherine Hakim<sup>40</sup> intervient également dans la détermination des rapports de force qui unissent personnages féminins et masculins. En effet, celui-ci réside — selon Catherine Hakim — dans la capacité particulière des femmes à performer un pouvoir de nature purement érotique dans le but d'atteindre des objectifs économiques ou sociaux, permettant de lire les postures de Nat et de Sonia comme des moyens d'exercer une certaine forme de pouvoir. Par exemple, dans *Un amor*, après la répudiation sociale qui touche Nat lorsque son chien attaque l'enfant du voisin, elle se surprend à penser sa possible rémission dans les termes suivants :

---

37 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 90.

38 *Ibid.*, p. 133.

39 Maria Ayete Gil, *art. cit.*

40 Catherine Hakim, « Erotic Capital », *European Sociological Review* 26 (5), 2010, p. 499-518.

Está en sus manos, se repite Nat, o el uno en las manos del otro, con la posibilidad de vender y comprar, el perdón, la defensa y el restablecimiento del honor. Él ostenta el poder de la víctima y quizá gracias a ese privilegio es el único capaz de interceder por ella. Pero, para lograrlo, Nat deberá expiar su culpa, entregar algo a cambio. Se regodea unos instantes en la idea. ¿Por qué no? ¿No fue así como empezó su historia con Andreas, intercambiando bienes? Es evidente que el vecino la desea. La ha deseado siempre y ahora puede obtenerla con más facilidad que nunca<sup>41</sup>.

Le registre de la transaction est à nouveau lié au corps féminin avec les verbes « vender » et « comprar », l'échange étant cette fois-ci envisagé par le personnage féminin qui s'y complaît. Il serait un moyen d'effacer sa dette envers le père de l'enfant et de rétablir un semblant d'équilibre, affichant alors très clairement la conscience qu'a Nat de son capital érotique. De la même façon, dans *Cicatriz*, Sonia joue de ce capital afin d'obtenir une forme de reconnaissance de la part de Knut, puisque « sabiéndose importante, se muestra cariñosa y generosa, a la vez que expone con sutileza mil excusas para explicar por qué le escribe tan poco<sup>42</sup> », entretenant au minimum une relation qui est déjà devenue un poids pour le personnage féminin. Il est cependant nécessaire de remettre en question le réel pouvoir du capital érotique évoqué par Catherine Hakim : à quel point jouer avec les outils donnés par la catégorie masculine dominante, c'est-à-dire en se conformant à l'assignation du féminin à une corporéité dans sa dimension notamment sexuelle, permet à Nat et Sonia d'acquérir du pouvoir au sein de la relation ? Il semblerait que le capital érotique ne soit qu'une illusion, « la forme incorporée de la relation de domination<sup>43</sup> », qui alimente en réalité un système dans lequel les femmes sont toujours réduites à une corporéité aliénante. Il est donc nécessaire de rechercher au sein des romans une autre source,

---

41 Sara Mesa, *Un amor*, op. cit., p. 170.

42 Sara Mesa, *Cicatriz*, op. cit., p. 46.

43 Pierre Bourdieu, art. cit., p. 10.

non seulement de prise de pouvoir, mais plutôt d'émancipation, à la portée des personnages féminins.

LE VERBE ET LE CORPS : « UNA PUGNA DETRÁS DE LAS PALABRAS »

Finalement, le seul outil capable de révéler les rapports de domination à l'œuvre pour mieux s'en émanciper s'avère être le langage. Il est le lieu où sont sans cesse négociés les rapports de force qui unissent les personnages — autant qu'ils les opposent —, de telle sorte qu'advient une véritable « pugna detrás de las palabras<sup>44</sup> ». En effet, les mots sont un moyen de négociation de l'identité de chacun, où ce qui se joue n'est rien de moins que la construction de soi face à une altérité adverse. Dans *Un amor* par exemple, Nat accorde un soin tout particulier aux termes choisis pour raconter à Andreas le vol dont elle a été responsable :

Un día se deja llevar y cae en lo confesional con ligereza, como rodando. [...] Quizás es, paradójicamente, el mutismo de Andreas lo que la anima a continuar utilizando palabras cada vez más imprecisas y lejanas, palabras como culpa, ausencia, confusión o vértigo. Andreas no responde y ella sigue hablando, perdiéndose en la abstracción, tumbada boca arriba, con la mirada fija en el techo, en la bombilla sin lámpara que conoce al detalle, esa bombilla polvorienta y el cable negro<sup>45</sup>.

L'instrumentalisation du langage apparaît clairement dans le choix de mots dont le flou permet de romanticiser la pulsion de vol de Nat. L'énumération « culpa, ausencia, confusión o vértigo » donne à voir une gradation qui mène au vertige d'une expérience qui en devient presque transcendante, comme obéissant à des principes extérieurs inconnus. Cependant, une fois dépourvu de ses ornements stylistiques, le récit perd toute sa supposée profondeur,

44 Sara Mesa, *Un amor*, op. cit., p. 107.

45 *Ibid.*, p. 93.

faisant de Nat une simple privilégiée irresponsable : « [c]omo un niño al que le mandan repetir lo que acaban de explicarle, Andreas le repite la historia que ella acaba de contar, aunque con su voz, con sus palabras, todo suena insustancial, de una insignificancia que roza lo grotesco<sup>46</sup> ». La construction de l'identité de Nat est en jeu et est négociée lors de cet échange : si Nat se présente comme un être en proie à une expérience répondant à des principes supérieurs, Andreas lui refuse ce statut et se réapproprie son récit pour le ramener à toute sa trivialité. De la même façon, dans *Cicatriz*, c'est à travers sa narration que Knut peut faire de son mode de vie une stratégie de résistance face à l'idéologie capitaliste :

Es cierto: no hace nada. Pero no por ello es menos independiente. Mientras que Sonia está sujeta a las imposiciones del grupo —tan profundas que ni siquiera se da cuenta de su existencia—, él, en cambio, va por libre —robar es quizá la muestra más palpable de ello—. El trabajo no es nada. *El trabajo sólo vale para trabajar más. Yo no trabajo, claro. Me dedico a adquirir cosas y a la contemplación del universo, que no es poco.* Al fin y al cabo, ¿cuál es la diferencia? Todo lo que ella obtiene con el trabajo, lo obtiene él más fácilmente saltándose la escala de mando del sistema burgués<sup>47</sup>.

Ce qui de l'extérieur peut apparaître comme une situation d'indubitable échec social, une fois médiatisé par le récit de Knut se transforme en rejet actif d'une société fondée sur l'exploitation. Les romans sont le lieu d'une lutte pour la parole, dans la mesure où celle-ci est la condition d'avènement du « je ». Il est donc nécessaire d'étudier qui sont les détenteurs du verbe dans la narration. Bien que le livre *Cicatriz* soit saturé des interventions du personnage masculin, c'est Sonia qui publie une œuvre à la fin, alors que si Nat est *a priori* la détentrice des mots — elle est traductrice et c'est à son discours intérieur que le lecteur accède —, la performativité du langage est réservée à Andreas. En effet, toutes les inflexions qui ont lieu dans

---

46 Sara Mesa, *Un amor*, op. cit., p. 116.

47 Sara Mesa, *Cicatriz*, op. cit., p. 56.

la relation entre « el alemán » et Nat sont dues aux décisions du personnage masculin, tandis que, en tant que traductrice, Nat reste soumise à une version originale du récit, celle qu'impose Andreas. Il est ainsi celui qui initie la relation à travers une demande dont l'étrange formulation a déjà attiré notre attention — « —Puedo arreglarte el techo a cambio de que me dejes entrar en ti un rato<sup>48</sup> » — et y met fin. En somme, une lutte pour l'affirmation de soi, pour la reconnaissance d'autrui ainsi que pour les termes de relations sans cesse renégociées réside dans le langage. Cependant, ce sont des discours en échec qui apparaissent et finissent par tourner à vide sans jamais atteindre une quelconque reconnaissance de la part de l'altérité engagée dans la relation, donnant lieu à de véritables romans de l'incommunication.

La narration de Sara Mesa affiche une poétique de l'incommunication dont les flottements du langage, l'incapacité à trouver les mots justes, la recherche frénétique de la formulation adéquate, sont autant de signes. *Cicatriz* et *Un amor* représentent une communication en échec puisque la logorrhée de Knut tourne à vide face à un personnage féminin qui s'émancipe dans les zones d'ombre du roman et dont l'œuvre finit par être publiée sans que sa genèse n'ait été rendue visible au fil de la narration ; tandis que Nat finit par constater le caractère impossible de l'entreprise qui a été la sienne, à savoir, traduire Andreas en l'amenant sur son terrain :

En realidad, suena [Andreas] grotesco, torpe, inculto, tal como le parecía al principio, cuando lo miraba de lejos y solo era un pedazo del paisaje, nada más. El alemán, un hombre cualquiera, como cualquier otro. Y ella, piensa, se había empeñado en traducirlo, en llevarlo a su terreno. Qué absurda pretensión, se dice. Si no fuese ridículo, sería hasta divertido<sup>49</sup>.

La comparaison entre le personnage masculin et le texte apparaît clairement à travers le verbe « traduir ». De plus, si Nat s'installe à

---

48 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 67.

49 Sara Mesa, *Un amor*, *op. cit.*, p. 183.

La Escapa pour mener à bien sa traduction dans un cadre rural, elle arrête son activité de traductrice lorsqu'elle s'engage dans la relation qui la lie à Andreas. Cette transition peut être lue comme l'abandon d'un texte en faveur d'un autre, à savoir, du roman français à traduire en faveur « del alemán ». Or, qui dit traduction dit également soumission à une version originale :

Le imponen las palabras que otra persona escribió antes que ella, palabras escogidas con cuidado, seleccionadas entre todas las posibles, ordenadas de una única manera entre la infinitud de combinaciones desechadas. Si quiere hacerlo bien —y quiere—, debe tener consideración con cada una de esas elecciones. Pero pensarlo así es llegar a la extenuación y la parálisis. Al desgranar el lenguaje con ese nivel de conciencia, lo despoja de sentido. Cada palabra se convierte en enemiga y traducir es lo más parecido a batirse en duelo con una versión previa, y mejor, de su texto<sup>50</sup>.

De la même façon que le langage perd son sens à force d'être décortiqué, la tentative de traduction d'Andreas par Nat est un échec cuisant qui s'achève sur un échange inéquivoque entre les deux personnages :

Nat no reacciona. No consigue entender qué dice Andreas. ¿A qué se refiere? ¿Procura consolarla o advertirle de un riesgo? ¿O trata, simplemente, de distraerla? Suena irreal, como si otra persona hablase por él o a través de él. [...] — ¿De qué te ríes ahora? —pregunta él, asombrado—. A ti no hay quien te entienda<sup>51</sup>.

La succession de phrases interrogatives rend palpable l'incompréhension mutuelle qui sépare Andreas et Nat, comme le démontre le verbe « entendre » utilisé à deux reprises au sein d'une tournure négative dans la citation, scellant alors la surdité de chaque protagoniste à l'autre. L'échange interpersonnel est un échec dans les deux

---

50 *Ibid.*, p. 27.

51 *Ibid.*, p. 183.

romans : les récits isolés, interrompus, discrédités, non entendus, empêchent toute reconnaissance réciproque au sein de relations fondées sur la volonté de domination, voire de consommation de l'autre. Par conséquent, lorsque le discours tourne à vide, l'écriture semble être la seule voie de verbalisation et d'émancipation restante.

Face à l'impossibilité d'être entendu, il ne reste que l'écriture comme moyen de mettre des mots sur l'expérience vécue. Il est alors possible de lire les romans comme des lieux de libre expression de l'expérience des personnages féminins. En effet, c'est toujours l'intériorité des personnages féminins que le lecteur perçoit, laissant dans l'ombre celle de Knut et Andreas dont les points de vue ne transparaissent qu'au sein des dialogues ou à travers le prisme de la réception faite par Sonia et Nat. Par ailleurs, bien qu'il s'agisse d'une narration à la troisième personne du singulier, elle est ponctuée de discours indirect libre qui reflète constamment les pensées des personnages féminins. Dans *Un amor* par exemple, le texte se transforme parfois en lieu d'épanchement des réflexions de Nat liées à son interprétation — qui devient peu à peu une forme de paranoïa — du comportement « del alemán ».

La chica de la tienda no es guapa, pero emana un atrevimiento seductor y, sobre todo, se muere de ganas de huir, se aburre, está ansiosa por probar cosas nuevas. ¿Es posible que, también a ella, llegado el momento, le pida *estar dentro un rato*? ¿Es posible, incluso, que se lo haya pedido ya, incluso antes que a Nat? Si lo único que Andreas necesitaba era un poco de calor femenino, ¿no valía ella también? ¿Mejor ella, de hecho? ¿Se frenó por ser menor de edad? ¿Y si no fuese menor? ¿Se lo habría pedido<sup>52</sup>?

La série de questions rhétoriques semble appartenir directement à Nat, reflétant ainsi sa peur panique du déclassement aux yeux d'Andreas, ou plutôt d'un échec dans la compétitivité généralisée qui hiérarchise les corps féminins et leur donne leur valeur. Le flux de pensées montre au lecteur les craintes que Nat ne peut avouer

---

52 *Ibid.*, p. 130.

librement à son « partenaire », renforçant l'idée selon laquelle les romans constitueraient finalement le seul lieu à soi des personnages féminins, où il leur est possible d'échapper à la répression exercée par le masculin. Cette piste est à mettre en parallèle avec la situation de Sara Mesa, dont les œuvres constituent une prise de parole publique nécessairement située. L'autrice vient s'insérer dans un réseau de voix qui sont dissidentes car elles émanent d'êtres socialement perçus et construits comme subalternes, en d'autres termes, de femmes. C'est la particularité de la prise de parole féminine dans des cadres historiquement dominés par le masculin qu'Isabelle Touton étudie au sein du recueil d'entretiens *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*<sup>53</sup>, dans lequel les autrices mentionnent « dos momentos en su proceso de concienciación de la desigualdad del trato que se concede a escritores y escritoras, de una conciencia adquirida “a posteriori”<sup>54</sup> ». La difficile reconnaissance des voix féminines dans les romans fait ainsi écho aux discriminations évoquées par les autrices, ainsi qu'à la difficulté d'occuper un espace dont on se sent exclu. En effet, Sara Mesa y affirme : « [...] lo autobiográfico en mi literatura siempre está en las sensaciones —sensación de exclusión por ejemplo, el miedo—, no en las acciones<sup>55</sup> » et, plus loin, « [a] mí me gusta mucho ver cómo se reparte el poder, poner el microscopio<sup>56</sup> ». Se dessine alors le lien entre les relations de pouvoir décortiquées au fil de la narration et celles liées à la situation d'autrice prenant la parole dans la sphère publique et assumant par la même occasion « las lealtades y obligaciones que cualquier mujer con acceso a la palabra pública tiene con respecto a la lucha de las demás mujeres<sup>57</sup> ».

---

53 Isabelle Touton, *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2018.

54 *Ibid.*, p. 31.

55 *Ibid.*, p. 231.

56 *Ibid.*, p. 232.

57 Belén Gopegui, art. cit., p. 121.

Pour conclure, les romans de Sara Mesa montrent à première vue une claire domination des personnages masculins sur les personnages féminins, domination exercée en particulier sur le corps. Le féminin est en effet réduit à une corporéité fantasmée, désirée mais aussi troquée et dominée, étant relégué à la condition d'objet échangeable ou monnayable. Ces relations de pouvoir ne sont alors que le résultat de la répétition de pratiques menant à une socialisation genrée qui hiérarchise les êtres et les corps et fait passer ce qui est socialement construit pour un état de fait tout naturel.

Cependant, les rapports de force au sein des romans sont ambivalents : dominés et dominants se confondent parfois, faisant apparaître une constellation de liens complexes qui configurent une course au pouvoir aux multiples facettes. Si Nat et Sonia acceptent tout d'abord les termes de relations qui vont ensuite jouer en leur défaveur, ce n'est que parce qu'elles sont convaincues de leur supériorité et s'insèrent elles aussi dans une compétition généralisée au sein de laquelle l'édification de soi passe par l'écrasement d'autrui.

Finalement, la verbalisation s'avère être le seul moyen de visibilité de ces rapports de force, et donc par extension, la seule voie d'émancipation qui permette de s'en extraire au lieu de les alimenter. Le rapport des personnages féminins à l'écriture n'est pas anodin : la traduction mène Nat à une épiphanie finale qui la libère définitivement de la relation qui l'attachait à Andreas, tandis que Sonia s'affranchit finalement en étant publiée. Cette prise de parole féminine pourrait alors renvoyer à celle de Sara Mesa, dont l'intérêt pour les mécanismes de pouvoir n'est pas étranger à sa situation d'autrice subissant les dynamiques d'exclusion qui écartent toute voix ne correspondant pas au modèle hégémonique. *Cicatriz* et *Un amor* se transforment donc en lieux de possible prise de parole de sujets féminins relégués sans qu'il ne s'agisse pour autant de récits manichéens. Au contraire, Sara Mesa dresse un portrait nuancé et fidèle à la complexité des rapports de pouvoir à l'œuvre dans la société qui est la nôtre, sans renoncer à une possible émancipation des dominés.

## BIBLIOGRAPHIE

- AYETE GIL, Maria, « Sobre la(s) violencia(s) en la novela *Un amor*, de Sara Mesa », in Fernando Candón Ríos et Leticia de la Paz de Dios (éd.), *Discurso e ideología: la violencia contra la mujer en la literatura*, Valladolid : Editorial Euc, 2021.
- AYETE GIL, Maria, « Una aproximación a *Cicatriz*, de Sara Mesa, desde el intercambio simbólico y la metáfora de lo líquido », in Ana Abello Verano, Daniele Arciello, et Sergio Fernández Martínez (éd.), *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, León : Universidad de León, Área de publicaciones, 2019.
- BONVALOT, Anne-Laure, *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*, Paris : Classiques Garnier, 2019.
- BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, 1990, p. 2-31 (en ligne : <[https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1990\\_num\\_84\\_1\\_2947](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2947)>).
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe. Tome 1*, Paris : Gallimard, 1949.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, *Un corps à soi*, Paris : Éditions du Seuil, 2021.
- GOPEGUI, Belén, « Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela », in *Rompiendo algo. Escritos de literatura y política*, Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- HAKIM, Catherine, « Erotic Capital », *European Sociological Review* 26 (5), 2010, p. 499-518.
- HIRIGOYEN, Marie-France, *Femmes sous emprise : les ressorts de la violence dans le couple*, Paris : Oh ! Éditions, 2005.
- MESA, Sara, *Cicatriz*, Barcelone : Anagrama, 2015.
- , *Un amor*, Barcelone : Anagrama, 2020.

- OLIVIER, Nicolas, « Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* », *Lectures*, février 2008, (en ligne : <<http://journals.openedition.org/lectures/520>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/lectures.520>>).
- TOUTON, Isabelle, *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2018.
- VIDEIRA, Joana, « El cuerpo como huella, el discurso como herida. Palabra y resistencia en *Cicatriz* », in María Xesús Lama, Elena Losada et Dolores Resano (éd.), *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*, Barcelona : Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, p. 53-64.



# DÉCONSTRUIRE LES ESPACES DE DOMINATION



DOCUMENTAR A LAS MUJERES  
A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE DOCUMENTAL:  
EL EJEMPLO DE FRANCA DONDA EN VENEZUELA

---

*Lorena Cervera Ferrer*  
Arts University Bournemouth

*Sonia Kerfa*  
Université Grenoble Alpes, ILCEA4



En el libro *O que é: lugar de fala?*, la filósofa brasileña Djamila Ribeiro reflexiona sobre el lugar social que ocupa el sujeto que habla, es decir, el sujeto que ocupa espacios como éste y es leído por personas como ustedes<sup>\*1</sup>. Este lugar social, dice Ribeiro, refleja las estructuras de poder que autorizan o niegan la palabra a ciertas personas, a

---

\* Este artículo se enmarca en el proyecto DONDA-DOC... que consiste en una serie de actividades (un simposio, una exposición y un fotolibro) que se están organizando alrededor del archivo fotográfico de Franca Donda, material bajo custodia de Lorena Cervera Ferrer. El laboratorio ILCEA4 (Universidad Grenoble Alpes) ha contribuido a la organización del simposio. El proyecto « DONDA-DOC-FFENEZUELA : Documenter les Femmes et les Féministes par la photographie documentaire. L'exemple de Franca Donda au Venezuela » ha sido financiado por el GIS-Institut du Genre [Grupo de Interés científico-Instituto del Género, Francia] en su convocatoria nacional del 2022 en la categoría « Culture et Langage ». El equipo de este proyecto viene formado por Sonia Kerfa, Lorena Cervera, Marta Álvarez (Universidad de Franche-Comté, Francia) y Cristina García Martínez (Universidad de Grenoble Alpes, Francia). Además, este proyecto cuenta con la participación de las curadoras e investigadoras venezolanas Sagrario Berti y Lorena González Inneco y de la feminista Gioconda Espina. Siendo un proyecto presentado en una convocatoria en Francia, varias referencias y términos son traducciones del francés: todas las traducciones del francés al español son de Sonia Kerfa. Partes de este artículo están extraídas y traducidas de otros dos artículos: Lorena Cervera Ferrer, « Militancy, feminism and cinema: The case of Grupo Feminista Miércoles », *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, n° 2, 2022, p. 267—284 y « Tracing the Archive of Franca Donda and the Venezuelan Film Collectives Cine Urgente and Grupo Feminista Miércoles », *Journal of Spanish and Latin American Cinema*, pendiente de publicación.

1 Djamila Ribeiro, *O que é: lugar de fala?*, Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ciertos colectivos, en ciertos momentos y en ciertos espacios. Pensadores franceses como Pierre Bourdieu o Michel Foucault ya reflexionaron sobre las relaciones de poder que permiten a quien enuncia articular su discurso. Sin embargo, nos alineamos con Ribeiro porque ella habla desde una posición de subalternidad, por ser negra, mujer y del Sur global, ocupando, por tanto, un lugar periférico que deviene central en el proyecto que abordamos en este texto. Bajo el título DONDA-DOC : *Documenter les Femmes et les Féministes par la photographie documentaire. L'exemple de Franca Donda au Venezuela*, este proyecto pretende arrojar luz al legado de Franca Donda a través de la producción de varios artefactos culturales desarrollados a partir de su archivo. En este texto ofrecemos, en primer lugar, una breve biografía de Franca Donda, prestando especial atención a su producción cinematográfica y fotográfica. Y, en segundo lugar, ahondamos en el compromiso feminista de su trabajo fotográfico.

## FRANCA DONDA

Franca Donda nació en la provincia de Gorizia (Italia), frontera con la antigua Yugoslavia, en 1933, y murió en 2017. De joven, aprendió sobre la técnica fotográfica en el estudio de los hermanos Mazzuco. Fue entonces cuando Donda empezó a desarrollar la profesión que ejercería durante el resto de su vida, la de laboratorista fotográfica, revelando negativos tomados por reconocidos fotógrafos, entre ellos, Paolo Gasparini, con quien se casaría en 1957 y se divorciaría en 1968<sup>2</sup>. También estudió idiomas, en Londres y París. En París, contactó al reconocido fotógrafo estadounidense Paul Strand, a quien solía visitar en Orgeval (Francia). Allí conoció también a Hazel Kingsbury, fotógrafa y pareja de Strand. Con ellos estableció una relación que giraba en torno a su interés compartido por

---

2 Paolo Gasparini es un fotógrafo italiano, radicado en Venezuela. Sus imágenes capturan las tensiones entre pobreza y modernidad, desigualdad y capitalismo, en América Latina. Ha publicado numerosos fotolibros, entre ellos, *Para verte mejor América Latina* (2011), *Karakarakas* (2014) y *Campo de imágenes* (2021).

la fotografía, especialmente por la fotografía social. Strand había estudiado con Lewis Hine, cuyos reportajes fotográficos sobre la explotación infantil en los Estados Unidos de principios del s. xx causaron conmoción social y contribuyeron a que se aprobara una ley que aboliera estas prácticas. Además, Strand acababa de publicar el fotolibro *Un paese: retrato de un pueblo italiano* (1955), junto con el escritor neorrealista Cesare Zavattini, que sirvió de inspiración para el trabajo fotográfico que Gasparini desarrollaría en los años posteriores y nutrió la mirada de la propia Donda.

En el contexto de la Italia de posguerra, marcado por la pobreza y escasez, muchas familias emigraron para hacer las Américas. Entre ellas, parte de la familia Gasparini se radicó en Venezuela. Por aquellos años, Caracas era una ciudad en plena ebullición. La explotación petrolera dinamizó todos los aspectos de la vida. Eran años de bonanza y todo se hacía a lo grande. La ciudad estaba en continua construcción. A finales de los cincuenta, Donda y Gasparini se instalaron juntos en Caracas. Poco después, realizaron su primer trabajo, *Bobare*, un reportaje compuesto por retratos de los habitantes del pueblo de Bobare, en el estado de Lara, una de las regiones más pobres de Venezuela. Donda asistió a Gasparini durante este viaje, le ayudó con la cámara, entrevistó a sus habitantes y lo acompañó durante todo el proceso creativo. Sin embargo, su nombre no aparece en ninguna parte. Esta falta de reconocimiento hacia la esposa/ayudante ocurría a menudo durante este período. Como señala Isabel Seguí, hubo muchas parejas creativas de la época, sobre todo que hacían cine, cuyas filmografías o fotografías siempre se atribuyen exclusivamente a los maridos<sup>3</sup>.

A principios de los sesenta, y motivados por el éxito de la revolución cubana, se mudaron a La Habana. Los años inmediatos a la revolución atrajeron a numerosos intelectuales, escritores, fotógrafos y cineastas de varios lugares del mundo. Entre ellos, Agnès Varda filmó su documental *Salut les Cubains* (1963) e incluyó fotografías

---

3 Isabel Seguí, *Andean Women's Oppositional Filmmaking: On and Off-Screen Practices and Politics*, Tesis doctoral, St Andrews: University of St Andrews, 2018.

tomadas por Gasparini. Probablemente fue durante esta extendida visita a Cuba cuando Donda comenzó a tomar sus propias imágenes. En su archivo, hay varios negativos en los que se ven las calles de La Habana. Algunas de estas fotografías capturan carteles del Movimiento 26 de julio y las campañas de alfabetización. Otras muestran el júbilo de aquellos años: niños de la organización José Martí sonriendo exaltados a cámara y grupos de mujeres participando en un desfile que celebra el triunfo de la revolución<sup>4</sup>. De esta secuencia de imágenes tomadas en Cuba hay dos que destacan. En una de ellas aparecen dos mujeres de la policía revolucionaria, uniformadas y sentadas a la sombra, protegiéndose del sol. De fondo, dos fotografías enmarcadas cuelgan de la pared. Estos retratos muestran a Fidel Casto y Vladimir Lenin. La composición de la imagen entabla un curioso paralelismo entre estas dos mujeres y los líderes comunistas que invita a pensar sobre el rol de la mujer en la Cuba postrevolucionaria. En la otra imagen, un hombre negro sujeta una pala y posa noble pero desenfadadamente para la cámara, mientras un niño pequeño, sentado detrás de él, le mira con admiración. Es un retrato que evoca al hombre nuevo, el ciudadano ideal que la revolución cubana anhelaba engendrar, tal y como se apuntaba en el ensayo «El socialismo y el hombre en Cuba» (1965), escrito por Ernesto «Che» Guevara.

---

4 El Movimiento 26 de Julio fue una organización revolucionaria cubana y más tarde un partido político liderado por Fidel Castro. El nombre del movimiento conmemora el fallido ataque de 1953 al Cuartel Moncada en Santiago de Cuba, parte de un intento de derrocar al dictador Fulgencio Batista. La Organización Pionera José Martí es una organización juvenil cubana establecida en 1961, creada como reemplazo de la Asociación de Scouts de Cuba. La organización recibe su nombre del escritor y héroe nacional cubano José Martí. La campaña de alfabetización cubana fue un esfuerzo de ocho meses para abolir el analfabetismo en Cuba. Antes de la revolución, había casi un 50% de analfabetismo en las zonas rurales. La Campaña de Alfabetización fue diseñada para forzar el contacto entre sectores de la sociedad que normalmente no interactúan, trasladando a profesores urbanos a zonas agrícolas. Además, más de la mitad de los educadores que se ofrecieron como voluntarios fueron mujeres, lo que inadvertidamente empujó a mejorar la situación de la mujer.



Fig. 1. Cuba, fotografía de Franca Donda



Fig. 2. Cuba, fotografía de Franca Donda

## CINEASTA Y ACTIVISTA

De regreso a Caracas y luego de divorciarse en 1968, Donda participó en una serie de colectivos de cine y organizaciones de mujeres, incluidos Cine Urgente, Grupo Feminista Miércoles y Mujeres Socialistas. Fue entonces cuando comenzó a desarrollar su labor como cineasta. Cine Urgente nació a partir de la exposición *Imagen de Caracas* en 1968. Este fue un intento por crear una obra que integrara todas las disciplinas artísticas: arquitectura, pintura, cine, fotografía, teatro, música y demás. Fue una vasta exposición multimedia y multi-pantalla comisionada para conmemorar el 400 aniversario de la fundación de Caracas en 1968, bajo la dirección artística de Jacobo Borges. Sin embargo, fue clausurada precipitadamente por las autoridades en parte porque se molestaron al ver en sus pantallas gigantes algunos episodios de la historia venezolana como la masacre de comunidades indígenas o la creciente desigualdad económica. Sin embargo, la organización de esta exposición fue una oportunidad para que varias personas vinculadas con movimientos revolucionarios y políticos de izquierda canalizaran sus esfuerzos hacia la realización de una producción artística crítica.

La filmografía de Cine Urgente consta de tres cortometrajes documentales: *22 de Mayo* (1969), dirigido por Jacobo Borges, y *¡Sí Podemos!* (1972) y *María de la Cruz* (1974), codirigidos por Franca Donda y Josefina Jordán. Estos cortometrajes se rodaron en los barrios pobres de Caracas y abordan temas como la creciente desigualdad económica entre las élites y las clases populares, la influencia de las ideas socialistas durante los años setenta y el origen del eslogan político *Sí, podemos*, que fue utilizado por el partido Movimiento al Socialismo (MAS<sup>5</sup>) en sus campañas electorales. Fuentes bibliográficas apuntan a que este colectivo solía filmar las discusiones tras las proyecciones de sus documentales, pero estas filmaciones no se han conservado<sup>6</sup>.

---

5 Ver más abajo una breve presentación del MAS.

6 Patricia Kaiser, «Un Tercer Cine Urgente para Venezuela: Entrevista a Jacobo Borges», *Fuera de Campo*, vol. 3, no. 2, 2019, p. 75—88.

En Venezuela, los movimientos autónomos de mujeres ganaron fuerza a finales de los años setenta en torno a la reforma del Código Civil, que otorgó igualdad de derechos y oportunidades a las mujeres en 1982<sup>7</sup>. Miembros de este movimiento crearon o se unieron a colectivos de mujeres, incluyendo Persona, La Conjura y Grupo Feminista Miércoles, entre otros, «para centrarse en la concientización de las mujeres a través de discusiones grupales, publicaciones de revistas y producción de videos<sup>8</sup>». Gioconda Espina señala que hubo «un contingente de mujeres italianas de izquierda que fundaron el feminismo en Venezuela<sup>9</sup>» durante la década de 1970, que incluía a Franca Donda, Tecla Tofano, Giovanna Mérola, Viki Ferrara, Ambretta y Tamara Marrosu, Ornella Pelegrini y Franca Polito. En particular, la participación de Franca Donda en movimientos feministas y de izquierda fue tal que su biografía está incluida en el libro *20 mujeres del siglo xx: Venezolanas que cambiaron nuestra historia* (2019), escrito por Maruja Dagnino, donde la describe como una de las autoras de «los testimonios gráficos que hoy existen sobre los movimientos de las mujeres en Venezuela desde la década de 1970<sup>10</sup>».

Con Grupo Feminista Miércoles, Donda realizó el documental *Yo, tú, Ismaelina* (1981) y los videos *Argelia Laya, por ejemplo* (1987), *Eumelia Hernández, calle arriba, calle abajo* (1988) y *Una del montón* (1988), sobre las luchas cotidianas de quienes viven en barrios marginales y sobre los logros de las mujeres de origen obrero y afro-latinoamericano. *Yo, tú, Ismaelina* explora cuestiones sobre la maternidad y su relación con la reproducción de la ideología patriarcal a través de la historia de una alfarera de una zona rural de Venezuela,

---

7 Gioconda Espina y Cathy A. Rakowski, «¿Movimiento de mujeres o mujeres en movimiento? El caso de Venezuela», *CDC*, vol. 19, n° 49, 2002, p. 21.

8 Elizabeth J. Friedman, *Unfinished Transitions: Women and the Gendered Development of Democracy in Venezuela, 1936–1996*, State College, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 164. Traducción de Lorena Cervera.

9 Gioconda Espina, «El c... de tu madre o la tuya que es mi comadre», *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, vol. 11, n° 27, 2006, p. 21–44.

10 Maruja Dagnino, *20 mujeres del siglo XX: Venezolanas que cambiaron nuestra historia*, Caracas, Transparencia Venezuela y Asamblea Nacional, 2019, p. 157. De este corpus valioso, se trata en la última parte del artículo.

Lomas Bajas, que murió poco después de dar a luz a su hijo número 24. *Argelia Laya, por ejemplo* y *Eumelia Hernández, calle arriba, calle abajo* son videos que contienen principalmente entrevistas testimoniales a mujeres que, por diferentes razones, contribuyeron a las luchas feministas de su época<sup>11</sup>. Según la feminista venezolana Gioconda Espina, la urgencia de grabar estos testimonios respondió a la necesidad de crear «un archivo audiovisual del movimiento feminista en Venezuela<sup>12</sup>».

*Una del montón* es un vídeo formalmente más complejo ya que reutiliza imágenes de diferentes programas de televisión para deconstruir el discurso mediático en torno al caso de Inés María Marcano. Marcano era una trabajadora textil de poco más de 20 años que vivía con sus dos hijos pequeños en una choza con techo de zinc en el barrio de chabolas de Nueva Tacagua, ubicado en las colinas que rodean Caracas. Una noche, dejó a sus hijos en casa mientras iba a visitar a su madre. Dos hombres secuestraron a la hija de dos años, la violaron y la mataron. Aunque fueron condenados y encarcelados, Marcano también fue detenida por abandono. La noticia llegó a varias organizaciones feministas que iniciaron una campaña pública para liberar a Marcano de prisión, argumentando en contra de los cargos que le habían impuesto por abandono debido a sus circunstancias personales. Marcano era una madre soltera y pobre que vivía en una zona peligrosa sin protección ni servicios estatales. Finalmente, la CONG — una plataforma de ONG y organizaciones feministas formada en 1985 — coordinó la campaña y organizó

---

11 Argelia Laya (1926—97) fue una de las mujeres más reconocidas del siglo XX en Venezuela. Afrovenezolana, miembro del Partido Comunista, guerrillera conocida como comandante Jacinta, cofundadora del MAS y activista por los derechos de las mujeres. A lo largo de su vida, hizo campaña por varias causas, desde el sufragio femenino hasta la despenalización del aborto, y cofundó varias organizaciones de mujeres. Eumelia Hernández (1913—90) también fue una mujer de clase trabajadora que se convirtió en activista sindical y por los derechos de las mujeres. Fue miembro durante mucho tiempo del Partido Comunista, vicepresidenta de la Central Unitaria de Trabajadores y fundadora de la Asociación Cultural Femenina.

12 Gioconda Espina, entrevista telefónica con Lorena Cervera, 3 de julio de 2020.

ruedas de prensa, consiguió audiencias y recogió firmas. Una entrevista a Marcano grabada en prisión fue transmitida por televisión y tuvo un importante efecto en la opinión pública. Poco después, un juez del Tribunal Superior dejó en libertad a Marcano el 23 de diciembre de 1987.

A pesar de la importancia de estos cortometrajes, la poca atención recibida por parte de estos colectivos y su filmografía ha derivado en un descuido más preocupante: la falta de conservación material. Si bien algunas de estas películas se pueden encontrar en 16 mm y otros formatos en el archivo fílmico de la Cinemateca Nacional de Venezuela y en el Archivo Audiovisual de Venezuela y también han sido digitalizadas, las condiciones en las que se conservan estas copias son preocupantes y los procesos de digitalización no se realizaron adecuadamente. Así, el legado material del archivo fílmico que Franca Donda produjo con Cine Urgente y Grupo Feminista Miércoles es alarmantemente frágil.

#### MEMORIA Y ARTE DOCUMENTAL DESDE EL FEMINISMO:

##### DONDA, FOTÓGRAFA

Como se ha mencionado anteriormente, la profesión que Donda ejerció durante gran parte de su vida fue la de laboratorista y, como apunta Sagrario Berti, reveló negativos para Paolo Gasparini, Luis Felipe Toro, Federico Fernández, Barbara Brändli y Gerd Leuffert, entre otros<sup>13</sup>. Sin embargo, ella también tomó sus propias imágenes y su archivo fotográfico está compuesto por cerca de 5 500 negativos. En vida, sus imágenes sólo se mostraron públicamente en dos ocasiones. Gracias al trabajo de investigación realizado por la curadora Sagrario Berti, hemos podido comprobar que algunas de las imágenes de Donda se publicaron bajo el título «Franca Donda. Con ojos de mujer» en *Encuadre. Revista de cine y fotografía*, editada por

---

13 Sagrario Berti, «Imágenes en el pensamiento de Franca Donda», *América Latina bajo la mirada de Franca Donda, una fotografía en Venezuela*, Universidad de Grenoble-Alpes, 12 de diciembre de 2023.

el Consejo Nacional de la Cultura. En 2014, también expuso algunas de sus imágenes en un centro de mujeres de Gorizia. La exposición organizada en la biblioteca de la Universidad de Grenoble en 2023, dentro del marco de esta investigación, pretende ser la primera de una serie de exposiciones que continúen celebrando su legado<sup>14</sup>.

En una entrevista en el contexto del 8 de marzo del 2022, Mónica Mayer, pionera del arte feminista en México, destacó el papel que ha tenido el movimiento feminista en las artes insistiendo en que la única forma de que no se borre en el futuro la memoria de lo que hicieron las mujeres es escribir libros<sup>15</sup>. Así, uno de los objetivos del proyecto « DONDA-DOC : Documenter les Femmes et les Féministes par la photographie documentaire. L'exemple de Franca Donda au Venezuela » es publicar un fotolibro con sus imágenes en un esfuerzo por contribuir a la corriente de reevaluación del rol de las mujeres en el ámbito de la fotografía. Recientemente se han multiplicado las publicaciones que permiten visitar la historia de la fotografía con proyectos editoriales dedicados a narrar otros relatos en una práctica habitualmente muy masculina. El caso de los Encuentros de la fotografía de Arles (Francia) resulta bastante emblemático del cambio que se está poniendo en marcha con la exposición particular a la que sigue una publicación *Femmes à l'œuvre, femmes à l'épreuve*<sup>16</sup>, que retoma, en 2019, el trabajo editorial de tres mujeres fotógrafas que publicaron tres libros (uno por artista) en los años 1970:

A mediados de los años setenta, en un momento en que el feminismo cobraba un impulso sin precedentes en Estados Unidos, las tres fotógrafas estadounidenses Eve Arnold, Abigail Heyman

---

14 La exposición tuvo lugar desde el 14 de noviembre hasta el 14 de diciembre del 2023 en la Biblioteca Derecho-Letras de la Universidad Grenoble Alpes. La inauguro Frédéric Saby, director general delegado de Bibliotecas de la Universidad de Grenoble Alpes (UGA) y Heloïse Faivre, conservadora de Bibliotecas de la UGA.

15 Adriana Góchez, «Artistas mujeres, en una lucha permanente por visibilizar su obra», *La Razón*, 8 de marzo del 2022.

16 Se podría traducir por *Mujeres trabajando, mujeres a prueba*. Sin embargo, existe un juego de palabras en francés difícil de traducir.

y Susan Meiselas publicaron cada una un nuevo tipo de libro (*Growing up Female*, *The Unretouched Woman*, *Carnival Strippers*). Combinando relatos personales e imágenes, ofrecen una mirada inédita a la vida de las mujeres en el trabajo y en la vida cotidiana, hasta en su vida privada. Estas tres fotógrafas imponen su estilo característico y experimentan con la forma del libro. Todas ponen a las mujeres a prueba de la imagen fotográfica, pasando por alto los clichés para crear representaciones alternativas<sup>17</sup>.

Resulta bastante llamativo ver que el proyecto de Claire Bouveresse, curadora de la exposición, llegue a crear una comunidad a través del hilo, fuerte, del feminismo que vivieron cada una, a su manera, muy singular<sup>18</sup>. Podemos recibir e interpretar el compromiso de Donda con el feminismo a través del acto de fotografiar, una práctica solitaria, a diferencia del cine en general y del cine que ella realizaba con los colectivos de mujeres en Venezuela. Sin embargo, su modo de fotografiar tanto a sus compañeras de lucha como a las mujeres, trabajadoras o no, da cuenta de su presencia afectiva, del hecho de que se involucraba en el espacio, de una forma más o menos personal. Para los críticos e historiadores de la fotografía, Christian

---

17 Página Web de la exposición, « Eve Arnold, Abigail Heyman et Susan Meiselas. Unretouched Women », Rencontres de la photographie d'Arles. 2019, Clara Bouveresse commissaire d'exposition. <<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/775/eve-arnold-abigail-heyman-susan-meiselas>>, Publication : *Femmes à l'œuvre, femmes à l'épreuve*, Eve Arnold, Abigail Heyman, Susan Meiselas, Arles : Actes Sud, 2019. Texto original: « Au milieu des années 1970, alors que le féminisme connaît un élan sans précédent aux États-Unis, les trois photographes américaines Eve Arnold, Abigail Heyman et Susan Meiselas publient chacune un livre d'un genre nouveau (*Growing up Female*, *The Unretouched Woman*, *Carnival Strippers*). Associant témoignages et images, elles offrent un regard inédit sur la vie des femmes dans le monde du travail et l'existence quotidienne, jusque dans leur intimité. Ces trois photographes imposent leur signature et expérimentent grâce à la forme du livre. Toutes mettent les femmes à l'épreuve de l'image photographique, contournant les clichés pour dessiner des représentations alternatives ».

18 No pertenecen a las mismas generaciones, Arnold nació en 1912, Heyman treinta años más tarde y es contemporánea de Meiselas.

Gattinoni y Yannick Vigouroux existe una corriente en la práctica fotográfica que nace precisamente en los años 1970 y que destaca por la importancia del grupo al que el fotógrafo o la fotógrafa pertenece: «La fotografía no sólo demuestra que un individuo pertenece a un grupo, sino que también lo une y forma parte de los rituales comunitarios<sup>19</sup>». A modo de ejemplo citan, entre otros, a la fotógrafa Nan Goldin quien hizo de sus amigos y amigas, la materia de su «diario fotográfico<sup>20</sup>», y recurrió al «retrato documental<sup>21</sup>», como un medio para «el conocimiento de los demás<sup>22</sup>». Ya en 1974, lo comentaba de forma cabal Françoise Collin, justo en el momento de la primera publicación del libro de Abigail Heyman, en un artículo<sup>23</sup> titulado «Féminisme et photographie»:

La aproximación fotográfica al mundo es un revelador cuya plena importancia probablemente no haya sido aún plenamente apreciada por las feministas europeas. La fotografía — y especialmente la fotografía realista, tan apreciada por las estadounidenses — tiene un poder de iluminación excepcional: una sola imagen puede decirnos más que un largo discurso<sup>24</sup>.

---

19 Christian Gattinoni y Yannick Vigouroux, *La photographie contemporaine*, Paris: Editions Scala, 2005, p. 79. Ver el capítulo que justamente se titula «L'appartenance au groupe» [La pertenencia al grupo]. Texto original: «La photographie ne témoigne pas seulement de l'appartenance d'un individu à un groupe, elle soude celui-ci, fait partie des rituels communautaires».

20 *Ibid.*, p. 79.

21 *Ibid.* p. 79.

22 *Ibid.*, p. 81.

23 Françoise Collin, «Féminisme et photographie», *Les Cahiers du GRIF*, n° 4, 1974, p. 69. La reseña de Collin del libro de Heyman consta de una sola página.

24 *Ibid.* Texto original: « L'approche photographique du monde est un révélateur dont les féministes européennes n'ont sans doute pas encore apprécié toute l'importance. Il y a dans la photographie — et surtout dans la photographie réaliste chère aux Américains — un pouvoir d'éclairage exceptionnel : une seule image ramasse en elle-même plus qu'un long discours. »

Collin, luego, da la palabra a la fotógrafa estadounidense quien presenta su libro así :

Este libro trata de las mujeres, desde un punto de vista feminista. Trata de lo que hacen las mujeres, de cómo se sienten y de cómo se relacionan con sus seres queridos, sus hijos, sus amigos, su trabajo, sus intereses y consigo mismas. Este libro trata de mí: mucho antes de tener una cámara, observaba a la gente y los acontecimientos, más como observadora silenciosa que como participante, sintiendo que ese era el lugar de una mujer. Ya no es mi lugar como mujer, pero sigue siendo mi estilo como fotógrafa<sup>25</sup>.

La manera cómo se sitúa Heyman dentro y fuera de la condición de mujer fotógrafa recuerda la postura estética e incluso ética de Donda, una mujer presente a su entorno, pero desde un punto de observación de fotógrafa. Aquello define su estilo documental que se hace más personal con su entorno feminista. La serie de fotografías de las protestas revelan la proximidad con las mujeres que están reivindicando por sus derechos. Tres fotografías sacadas del corpus feminista nos parecen significativas del modo de hacer de Franca Donda, entre ellas destacan la de las protestas de las feministas en Caracas (Imágenes 3 y 4) y del Encuentro Feminista en Brasil (Imagen 5). En las tres fotografías se observa una configuración novedosa en el modo de existir y afirmarse: primero la conquista del espacio público — espacio masculino por antonomasia — la presencia de los hombres en el mismo espacio y la afirmación política tanto a

---

25 *Ibid.* Texto original publicado en francés en la revista citada: « Ce livre traite des femmes, d'un point de vue féministe. Il traite de ce que font les femmes, et de ce qu'elles ressentent et de leurs relations avec leurs proches, leurs enfants, leurs amis, leur travail, leur intérêt et elles-mêmes. Ce livre parle de moi : Bien [sic] avant que je ne possède une caméra, je regardais les gens et les événements, davantage en observatrice silencieuse qu'en participante, éprouvant que telle était la place de la femme. Ce n'est plus ma place comme femme, mais cela demeure mon style comme photographe ».



Fig. 3. Mujeres protestando con motivo de la Reforma del Código civil en Caracas, Venezuela, 1978. Archivo fotográfico Franca Donda.

través del compromiso político como en el exponer su pertenencia a un grupo o partido.

En estas dos fotografías, Franca Donda da cuenta del bullicio político de la Venezuela de los 70. Al documentar una protesta de mujeres, inscribe su trabajo en la «dialéctica Arte-Documento»<sup>26</sup> en palabras del historiador de la fotografía Michel Poivert, en la que domina

---

26 Michel Poivert, « Olivier Lugon, *Le Style documentaire*. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945 », Paris, Macula, 400 p., 114 ill. NB, bibl., ind., 30 E. Poivert está comentando el libro de referencia, *Le Style documentaire* de Olivier Lugon, publicado en 2001. <<https://journals-openedition-org.bibelec.univ-lyon2.fr/etudesphotographiques/3594>>, en línea, sin página. *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, mis en ligne le 18 novembre 2002. Texto original : « la dialectique Art-Documents ». Ver también el artículo del mismo historiador, Michel Poivert, « La photographie est-elle une image ? », *Études photographiques*, n° 34, 2016.



Fig 4 Mujeres protestando con motivo de la reforma del Código Civil en Caracas, Venezuela, 1978. Imagen sacada de Gioconda Espina, «Franca Donda (Grupo Miércoles), Feminismo Inc, 2020, <<https://feminismoinc.org/2020/10/franca-donda-grupo-miercoles.html>>

la función útil de la fotografía. Poivert recuerda que: «La fotografía ha operado la transición de la imagen pensada como un hecho de conciencia a la imagen pensada como un hecho social<sup>27</sup>». En el caso de esta fotografía, el hecho social — protestar contra una reforma que les quitaba una serie de derechos a las mujeres — viene acompañado de signos políticos. La lucha se insertaba en un contexto ideológico muy especial en el cual las mujeres desempeñaron un papel nada menor. Las camisetas que llevan las participantes las designan como miembros del MAS<sup>28</sup>. El MAS se fundó a iniciativa de un ex guerrillero Teodoro Petkoff (1932-2018) en 1971, junto a un grupo importante de la Juventud Comunista y otros ex comandantes

27 *Ibid.* Texto original: «La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social».

28 Movimiento al Socialismo.

guerrilleros. En un primer momento, el MAS se definió como «socialismo democrático<sup>29</sup>», en contra del socialismo ortodoxo de la Unión Soviética. Una de las fundadoras del MAS y figura del compromiso a favor de las mujeres fue Argelia Laya. Franca Donda formó parte de Mujeres Socialistas<sup>30</sup>, rama del MAS, aunque no se fiaba de los partidos, según Gioconda Espina<sup>31</sup>. A través de sus fotografías, Donda documentó la vitalidad del compromiso de sus compañeras de lucha retomando la línea internacionalista que caracterizaba al movimiento feminista — al igual que los movimientos de izquierda. Paralelamente al compromiso clásico de las izquierdas cuya historia pocas veces se ha preocupado por las condiciones de vida de las mujeres, lo que señala la segunda fotografía es la reivindicación de otra genealogía, la de las brujas, ajena a los mitos revolucionarios de las izquierdas marxistas vigentes en el continente. En los dos ejemplos las mujeres ocupan el espacio público, en el centro de la capital, en grupo y llevando signos distintivos como camisetas o sombreros y capa de bruja. El estar con ellas, tanto en el momento de la protesta como antes y después, hace de Donda no solo la fotógrafa del grupo sino un miembro, como lo han subrayado Gattinoni y Vigouroux, y aún más una aliada del grupo. En la historia del feminismo latinoamericano, como se comentó más arriba, destacan los Encuentros Feministas de América Latina y el Caribe que fueron espacios

---

29 David Ruiz Chataing, Socialismo y democracia en el pensamiento de Teodoro Petkoff, *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, 2020, Vol. XXVI, n° 2 (jul.-dic.), p. 29-41. Ver también Steve Ellner, The MAS Party in Venezuela, *Latin American Perspectives*, Vol. 13, n° 2, Perspectives on Left Politics (Spring, 1986), p. 81-107.

30 Para completar y comprender el compromiso institucional a favor de las mujeres en Venezuela, ver el trabajo de tesis (2013) de Glorimar Soto Romero «El estado como garante de los derechos fundamentales de las mujeres en Venezuela bajo el marco de la nueva ley orgánica sobre el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia» y un análisis muy sintetizado en su artículo «La protección social y jurídica del género en Venezuela», *Interacción y Perspectiva: Revista de trabajo social*, Vol. 2, n° 2, 2012, p. 131-152.

31 «la política la había decepcionado»: Gioconda Espina entrevista con Sonia Kerfa por videoconferencia, el 15 de marzo de 2023.



Fig. 5. Mujeres en manifestación durante el III Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe en Bertioga. Brasil, 1985. Imagen: Franca Donda

de intercambios y de fortalecimiento: Donda participó con su grupo de amigas venezolanas en uno de los encuentros, en Bertioga (Brasil) donde con sus fotos<sup>32</sup> dio testimonio de la alegría del encuentro.

En la dedicatoria que abre el libro *Argelia Laya: Nuestra causa*<sup>33</sup>, se puede leer esta frase de Laya, «A todos: a las mujeres y a los hombres que tienen sed de felicidad y de justicia. A quienes buscan alegría para sí y los otros: con verdadero amor». Pocas veces la militancia se ha mostrado bajo el signo de la alegría, más bien se ve como algo serio, por lo menos tratándose de la imagen que se da de la militancia

32 La otra gran fotografía del Encuentro de Bertioga ha sido Gladys Parentelli (1935), teóloga uruguaya y ecofeminista que llegó a Venezuela en 1969. Mientras se estaba editando este libro, falleció Gladys Parentelli, el 23 de agosto de 2024, en Uruguay.

33 Alba Carosio y Mónica Mancera (coord.), *Argelia Laya: Nuestra causa*, Caracas: Coedición del Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad Central de Venezuela y Ministerio del Poder Popular para la Mujer y la Igualdad de Género, 2014, 2ª edición.

masculina, hegemónica. En el caso de las mujeres, se puede hablar de un cambio en la representación del compromiso. Así, más allá del caso venezolano, se puede pensar en los ejemplos del grupo emblemático en Francia del MLF (Mouvement de Libération des Femmes) que nació en 1970, en la brecha abierta por el Mayo del 68. En uno de sus encuentros famosos está la Foire aux Femmes de Vincennes<sup>34</sup>, en 1973. Del encuentro se conocen las fotos de Janine Niepce (1921-2007) que documentó con su cámara las luchas de las mujeres y de las feministas entre 1970 y 1980. En el libro *La Joie militante. Construire des luttes en prise avec leurs mondes*<sup>35</sup>, la traductora Juliette Rousseau, que se encargó también del prefacio, subraya que

La cuestión de las implicaciones afectivas de las luchas, al igual que la de sus modalidades prácticas u organizativas, se ha percibido durante mucho tiempo como un tema minoritario, un subtema o incluso un no-sujeto. Se trata de un sesgo sexista: ocuparnos de nuestras luchas, de nuestras comunidades militantes o radicales, siempre ha sido una tarea relegada a las mujeres o a las personas que no son hombres cis<sup>36</sup>.

---

34 Municipalidad limítrofe de París.

35 Traducción propuesta: *La alegría militante. Construir luchas en fase con sus mundos*.

36 Juliette Rousseau, Préface, in carla bergman et Nick Montgomery, *La Joie militante. Construire des luttes en prise avec leurs mondes* (2021 [2017]), Rennes : Les éditions du commun, p. 17-22, p. 21. Traducido del inglés por Juliette Rousseau. Texto original : « La question des implications affectives des luttes, comme celles de leur modalités pratiques ou organisationnelles, a de longue date été perçue comme un sujet minoritaire, un sous voire un non sujet. Il s'agit là d'un biais sexiste : prendre soin de nos luttes, de nos communautés militantes ou radicales a toujours été une tâche reléguée aux femmes ou aux personnes qui ne sont pas des hommes cis. ». carla bergman recurre a minúsculas para las iniciales de su nombre y apellido en vez de mayúsculas para, al igual que bell hooks, dar prioridad a los contenidos y no a su persona, explica July Robert. Ver nota siguiente para la referencia.

July Robert, novelista y periodista, sigue precisando que los autores, bergman y Montgomery piensan la alegría como un concepto que para Spinoza no es una emoción sino un aumento de nuestra capacidad de afectar y ser afectados<sup>37</sup>. Nos hace capaces de cosas nuevas, con otras personas<sup>38</sup>. Es un aspecto fundamental pero aun poco estudiado aunque muy presente en las fotos de Donda, en particular en las de las reuniones de los miércoles en su casa. Pensar juntas, trabajar juntas producía lo que Silvia Federici comentaba, en «Sur le militantisme joyeux<sup>39</sup>» que «[d]e esta manera la política creaba una familia ampliada<sup>40</sup>». Esta familia, feminista en Venezuela, ya tiene su álbum de fotografías a las que se podría añadir la serie de fotos de mujeres trabajando, de mujeres de comunidades indígenas fotografiadas por Donda, con una dignidad excepcional y que merecen de por sí, otras investigaciones y otros artículos.

## CONCLUSIÓN

Para finalizar, queremos enfatizar la importancia de proteger el legado de Donda y de estos colectivos, así como de inscribir el trabajo de las mujeres en la historia del cine y la fotografía. Varias académicas han demostrado en los últimos años que el trabajo hecho por mujeres estuvo en gran parte excluido de la historiografía. Como resultado, muchas de sus producciones están ausentes de los archivos y, por tanto, no han jugado un papel en la construcción de

---

37 Alain, *Spinoza*, Gallimard, 1946, p. 56.

38 July Robert, «Joie militante de Carla Bergman et Nick Montgomery», *La Revue Nouvelle*, n° 5, 2021, pp. 61-63. <<https://revuenouvelle.be/Joie-militante-de-Carla-Bergman-et-Nick>>. Texto original: « Le concept de joie chez Spinoza n'est pas une émotion, mais un accroissement de notre capacité à affecter et à être affectée. Elle rend capable de nouvelles choses, avec d'autres.»

39 Traducción propuesta: «Sobre el militanismo alegre».

40 Silvia Federici, *Par-delà les frontières du corps*, Paris : éditions divergentes [sin mayúsculas], 2020, p. 140. Traducción de Léa Nicolas-Teboul. Prefacio de Jules Falquet. «Sur le militantisme joyeux» es uno de los capítulos.

ideas políticas, lo que contribuye a la reproducción generalizada de imaginarios patriarcales.

Muchos de los archivos de mujeres se encuentran en espacios privados, en parte porque se les otorga un valor simplemente personal y se les desvincula de movimientos emancipatorios. Al contrario, sostenemos que estos archivos, aunque personales o incluso íntimos, son cruciales para la historia política y social.

A través de este proyecto también pretendemos animar nuevos pasos hacia la incorporación y mejor preservación del cine hecho por mujeres dentro de los archivos públicos. En particular, el material de Donda es valioso y único y nos revela cómo se vivía la condición de mujer desde la clase media educada, a la cual pertenecía, indagando al mismo tiempo en cuestiones de clase (mujeres populares) y raciales (afrovenezolanas). El acto de poner en colectivo no solo la reflexión sino el trabajo sea intelectual como manual o creativo plantea la cuestión del saber. Aquellas mujeres, conscientes de su capacidad productora, se iban apropiando de un espacio social, incluso en las tareas más humildes. Es uno de los interrogantes que rige el trabajo de Diana Maffía cuyo artículo cuestiona «los sujetos productores de conocimiento» en uno de los pocos libros que se interesa por las metodologías feministas, *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*<sup>41</sup>. La praxis feminista produce conocimientos<sup>42</sup>, y se desarrolla a través de una configuración social en la que «el colectivo a través de su sistema de representaciones elaborado en el discurso y en los actos de comunicación, es

---

41 Norma Blázquez Graf, Flores Palacio Fátima y Maribel Ríos Everardo (coord.) *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012. El artículo de Diana Maffía se titula «Género y políticas públicas en ciencia y tecnología», *op. cit.*, p. 139-153.

42 Norma Blázquez Graf, Flores Palacio Fátima y Maribel Ríos Everardo, «Introducción», in Norma Blázquez Graf, Flores Palacio Fátima y Maribel Ríos Everardo (coord.) *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012.

la base a partir de la cual la persona comprende e interactúa con su mundo<sup>43</sup>». Ese mundo lo observó conscientemente<sup>44</sup> Franca Don-da, fotógrafa de y con las mujeres.

---

43 *Ibid.*, p. 17.

44 Retomamos la expresión de John Berger ; John Berger, *Comprendre une photographie*, Genève : Héros-Limite, 2017, p. 31.



ENTRE LA MATER DOLOROSA Y LA MADRE CORAJE.  
LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MATERNIDAD TRADICIONAL  
Y DEL MITO DEL MATRIARCADO  
EN EL 'OTRO CINE ESPAÑOL' (Y UN APÉNDICE SERIAL)

---

*Xosé Nogueira*  
Universidade de Santiago de Compostela  
Centro de Estudios Fílmicos de la USC (CEFILMUS)



*Hacer cine para poder inventarse*  
Carla Simón

LOS REENCUADRES SOBRE LA MATERNIDAD  
EN EL (UN CIERTO) CINE ACTUAL

La exploración y reflexión desde diversos enfoques sobre la vivencia —muchas veces oscura— de la maternidad en nuestros días empieza a manifestarse como una constante en el cine europeo actual (y no sólo europeo) de carácter más autoral, en buena parte realizado y/o escrito, cuando no producido, por mujeres (lo cual no deja de resultar lógico<sup>1</sup>)\*.

---

\* Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Olan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

1 Una exploración que, obviamente, también está teniendo lugar en otros campos como el de la ensayística, la dramaturgia o la literatura. A ello aludiremos un poco más adelante.

Pensemos, por ejemplo, dentro del contexto anglosajón, en la filmografía de la cineasta británica Joanna Hogg y su díptico autobiográfico —o, por utilizar el neologismo acuñado por el escritor Serge Doubrovsky en 1977, ‘autoficcional’<sup>2</sup>— *The Souvenir* (2019) y *The Souvenir: Part II* (2021), al que viene de sumarse *The Eternal Daughter* (2022). En las dos primeras, la protagonista, Julie (estudiante de cine y *alter ego* de la cineasta, encarnada por Honor Swinton Horne, que mantiene una relación tan apasionada como tóxica con un adicto a la heroína), se aproxima peligrosamente al abismo, encontrando en su madre Rosalind (interpretada por Tilda Swinton, la madre de Honor Swinton en la vida real: lo metacinematográfico será una constante en la obra de Joanna Hogg) su refugio y un apoyo incondicional; en *La hija eterna* encontramos de nuevo a Julie y Rosalind, en esta ocasión interpretadas ambas por Tilda Swinton en un «sobberbio juego de espejos que plasma los lazos, distancias y ansiedades afectivas de Hogg con su propia madre (quien murió mientras se editaba la película)<sup>3</sup>», que derivará hacia el territorio del cuento gótico.

Otro título reciente, sin salirnos del ámbito anglosajón (en este caso estadounidense), podría ser *The Lost Daughter* (2021), el sugestivo debut en la dirección de la actriz Maggie Gyllenhaal (adaptación de la novela homónima de Elena Ferrante), en el que Olivia Colman encarna a una mujer madura de vacaciones en Grecia en las que rememora los errores (algunos de ellos verdaderamente oscuros, como da a entender el título de distribución en España) cometidos con sus hijas, pero evitando juicios absolutos: «La tiranía de los hijos,

2 Refiriéndose a las narrativas del yo que traspasan lo documental o, en palabras de Àngel Quintana, a «la reformulación de las vivencias propias, filtradas por dosis de creatividad que superan lo real». V. Àngel Quintana, «Espectros y ensañaciones de la autoficción», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 177, mayo 2023, p. 6.

3 *Ibid.*

la maternidad como una losa, el egoísmo de la madre o el precio de su libertad sobrevuelan *La hija oscura*<sup>4</sup>».

Desde un nivel de producción todavía más independiente, la actriz y dramaturga alemana Martha Mechow (codirectora del colectivo Bäckerei Harmonie del teatro Volksbühne de Berlín) nos ofrece, en su debut en la dirección cinematográfica, *Losing Faith (Die ängstliche Verkehrsteilnehmerin, 2023)* y a partir de una secuencia inicial en la que una joven madre agotada por las exigencias de su día a día cuya atención es insistentemente requerida por su hija mayor es engullida —literalmente— por su sofá, una singular exploración de la maternidad «gracias a una película-fábula extraña, rabiosa y fascinante [...] que se mueve entre el cine y la *performance* para indagar en la noción de maternidad desde perspectivas alejadas de estereotipos [...] Y de fondo, la gran culpa: la maternidad como ausencia. Porque todas hemos deseado alguna vez que nos trague el sofá<sup>5</sup>».

También, desde luego, encontramos muestras muy significativas en el último cine francés, con obras tan importantes como *Petite maman* (Céline Sciamma, 2021), un extraordinario filme en el que su directora incide en una de sus constantes temáticas, la de armar historias en las que intenta eliminar las relaciones de fuerza, violencia o dominio (en este caso las referidas a las relaciones materno-filiales, convirtiendo a las dos niñas protagonistas en madre e hija, situándolas, por lo tanto, en un plano de igualdad): «Pensé mucho en el cine de Hayao Miyazaki, en cuyas películas los niños y los adultos se respetan al mismo nivel, y donde hay personajes infantiles muy fuertes<sup>6</sup>».

No debemos olvidar tampoco un filme como *Saint Omer* (Alice Diop, 2022), potentísimo debut en el cine ficcional de la directora

---

4 Elsa Fernández-Santos, «Gran dirección de una estrella», *El País*, 18-02-2022, p. 34.

5 Elsa Fernández-Santos, «La maternidad que se tragó un sofá», en <<https://elpais.com/smoda/placeres/2023-12-28/la-maternidad-que-se-trago-un-sofa.html>>

6 Carlos F. Heredero, «Entrevista a Céline Sciamma. Una cartografía imaginaria», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 109 [160], noviembre 2021, p. 23.

franco-senegalesa en el que aborda de frente el supuesto más fuerte al que podemos enfrentarnos a la hora de reflexionar sobre la maternidad, el del filicidio, a partir del caso real que constituyó el juicio contra una madre de origen senegalés, Laurence Coly (interpretada por Guslagie Malanda), que acabó con la vida de su hija de quince meses abandonándola una noche de luna llena de 2016 en una playa de Calais para que se ahogase con la subida de la marea. Diop desafía desde el inicio las convenciones del cine judicial cuando, después de que Laurence reconozca los hechos pero, al mismo tiempo, se declare inocente, sea preguntada por la jueza si sabe por qué mató a su hija, a lo que esta responde: «No lo sé, espero que este juicio me ayude a encontrar una respuesta», en lo que constituye, desde el comienzo, la vehiculación desde una perspectiva de género de una mirada que se detiene en la consignación del desarraigo y de la soledad fruto del racismo (mujer inmigrante y negra). Lo cierto es que Diop llevaba años filmando documentales en los márgenes socio-económicos de la *banlieue*, destacando uno magnífico, *Nous* (2021), en el que exploraba en «las grietas de la Francia multicultural a través de su propia biografía, concretamente en la imagen distorsionada de la figura materna, símbolo del desarraigo y de las raíces africanas<sup>7</sup>». Mucho de esto habrá también, como apuntábamos, en *Saint Omer*.

Cabe citar asimismo *Anatomie d'une chute* (Justine Triet, 2023), que presenta, además de un nuevo proceso judicial igualmente alejado de la puesta en escena habitual en el cine estadounidense —también conceptualmente: el juzgado ya no será un lugar de certidumbres—, una maternidad tortuosa marcada por la ambigüedad y la complejidad, bastante alejada de las convenciones y los sesgos heteropatriarcales.

Elementos de opresión que, por cierto, habían marcado unos años antes la angustiada odisea doméstica de Julieta (Erica Rivas), la protagonista de *Por tu culpa* (2010), con la que la cineasta argentina Anahí Berneri procedía a cuestionar sin miramientos el territorio

---

7 Elsa Fernández-Santos, «La Francia multicultural encuentra su voz», *El País*, 03-03-2023, p. 29.

de la maternidad, obligándonos como espectadores a posicionarnos frente a lo que nos cuenta.

Son sólo unos cuantos ejemplos dentro de la prolífica cosecha de películas del cine reciente que indagan, de muy diversas maneras, en el significado que tiene hoy el hecho de ser madre, en el rol maternal actual, hasta el punto de que algunos críticos ya hablan de una nueva maternidad o maternidades que estaría alumbrando el cine<sup>8</sup>. Solo con reparar en un año como 2021 podríamos añadir una serie de títulos y cineastas a mayores de los ya citados: *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar; quien, de hecho, «lleva décadas ilustrando las nuevas maternidades que han ido apareciendo en la sociedad española<sup>9</sup>»), *Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021), *Annette* (Leos Carax, 2021) o *Spencer* (Pablo Larraín, 2021).

Incluso en no pocas ocasiones esas propuestas vienen enunciadas desde una manifiesta alteridad, la cual se ha llevado al extremo en filmes como *Lamb* (Valdimar Jóhannsson, otro ejemplo de 2021) o, por supuesto, *Titane* (Julia Ducournau, 2021), título este último que por otra parte se inscribe, qué duda cabe, en esa veta ficcional del cine de nuestro tiempo que intenta proponer una gramática y unos relatos no *contaminados* por la narración tradicional (incluso desde su apuesta por la que Jordi Costa denominó en su día una ‘contracultura del cuerpo’), más interesada en transmitir imágenes que capturen la experiencia, en plantear la propuesta de una ficción *sin definir*, en adquirir un registro performativo para sus intérpretes. Dicho de otra manera, un cine que persigue despojarse de su rostro más literario (en el sentido del guion clásico) y conducirse hacia terrenos más próximos al arte contemporáneo. Desde luego, si tuviésemos que ejemplificar todo esto con dos títulos recientes, esos son *Titane* (Julia Ducournau, 2021) y *Crimes of the Future* (David Cronenberg, 2022), en los que, además, el cuerpo ha devenido —como señalaba Pilar Pedraza— en monstruo, en apéndice siniestro, a

---

8 V. Gregorio Belinchón, «El cine alumbra nuevas maternidades», *El País*, 04-11-2021, p. 32. También en <<https://elpais.com/cultura/2021-11-04/el-cine-da-a-luz-una-nueva-maternidad.html>>.

9 *Ibid.*

la vez conocido e ignoto, en el que se fusionan la carne y lo inorgánico; filmes en los que «la trama no sigue la normatividad narrativa. Los puntos álgidos se convierten en *performances* a veces autónomas<sup>10</sup>». También en la ya citada *Annette*, en cuyo final Henry (el exitoso monologuista al que da vida Adam Driver) se sienta ante la hija a la que arruinó la vida, «aquella marioneta literal y metafórica, que se ha convertido en una chica de carne y hueso, artificio que funciona porque la película apuesta por la teatralidad y Carax remarca así la asunción y separación por parte de la niña de la herencia [paternal y maternal] recibida<sup>11</sup>».

Volviendo a la maternidad y enlazando con esto último, resulta asimismo significativo que, a nivel internacional, esta actual eclosión del tema empezase en el género fantástico y de terror durante la década anterior, el cual, como bien apuntaba Desirée de Fez, va a incorporar dos temas mayores, la maternidad y la ausencia. Una corriente estrechamente vinculada, por supuesto, a la irrupción de toda una serie de cineastas mujeres en el género que, entre otras cosas, van a utilizar el terror «para acabar con la idea del embarazo como algo perfecto; también para poner en evidencia lo insólito y exótico que es para el exterior todo lo que atenta contra esa imagen romántica<sup>12</sup>», esto es, para cuestionar radicalmente la «visión conservadora de la gestación y la maternidad<sup>13</sup>». Así, títulos como *We Need to Talk About Kevin* (Lynne Ramsay, 2011), *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014), *Prevenge* (Alice Lowe, 2016) o *Swallow* (Carlo Mirabella-Davis, 2019, por poner un ejemplo masculino) escarbaban desde distintas perspectivas (la mala madre, la paranoia materno-filial,

---

10 Pilar Pedraza, «De prótesis y *performances*», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 169, septiembre 2022, p. 39.

11 Gregorio Belinchón, art cit., 2021. Una conversión en niña *de verdad* que, por lo demás, emparenta el devenir argumental del filme con el cuento de Pinocho, como bien señalan Silvia García Catalán e Iván Bort Gual, *Annette / Titane. Un cuento de canciones y furia*, Valencia: Shangrila (Col. Fantasmagorías), 2023, p. 275.

12 Desirée de Fez, *Reina del grito. Un viaje por los miedos femeninos*, Barcelona: Blackie Books, 2020, p. 99-100.

13 *Ibid.*, p. 100.

las compulsiones y miedos derivados del proceso de gestación...) y estrategias formales en la cuestión que nos ocupa.

Lo hasta aquí apuntado resulta muy revelador, puesto que durante mucho tiempo la maternidad había sido, por lo general, un tema de tratamiento bastante cristalino en el cine comercial (otra cuestión sería entrar en consideraciones acerca de otra figura, la madrastra) y, con la irrupción de esta nueva generación de cineastas mujeres, encontramos, como estamos viendo, tratamientos mucho más complejos, reflexivos y esclarecedores, cuando no perturbadores.

Todo lo cual se inscribe en una nueva corriente de pensamiento más allá del ámbito cinematográfico y/o audiovisual, que ha conocido —como adelantábamos al comienzo de este texto—, una proliferación dramaturgica, literaria<sup>14</sup> y ensayística sobre la maternidad que últimamente incluso se ha extendido a la ‘hijidad’, ya que pensarse como hija/hijo puede suponer un laberinto igual de complejo. De manera que si en el cine realizadores como Xavier Dolan (con títulos como *J’ai tué ma mère* [2009] y *Mommy* [2014]) o Celia Rico (*Viaje al cuarto de una madre* [2018]; *Los pequeños amores* [2024]) han hecho de ese adentrarse en las muchas veces conflictivas y siempre complejísimas relaciones materno-filiales un tema central de su obra, en el campo del ensayo podemos encontrar ejemplos recientes —al menos en el Estado español— como el volumen de Blanca Lacasa *Las hijas horribles* (Libros del KO, 2023): «Me propuse que no hubiera blancos y negros. Huir de los estereotipos: la madre tóxica, la madre machista, la hija mala, la hija no sé cuántos. Las relaciones

---

14 Por traer un ejemplo dentro de las letras en castellano, citemos a la autora cubana Elaine Vilar Madruga, cuya última obra, *Las cavidades*, indaga en las múltiples maneras de entender la maternidad: «He conocido en mi vida muchas maneras de maternar y muchas de ellas no son biológicas: las mujeres que maternan animales, las mujeres que maternan a otras mujeres, las que maternamos a nuestros abuelos... También me preocupa la maternidad biológica, porque he visto a lo largo de mi vida cómo esa maternidad se ha edulcorado o se ha pretendido que sea un terreno sagrado [...] nos estamos imponiendo otras maneras distintas de contar historias de las que nos vendieron toda la vida, y lo estamos haciendo sin miedo, sin pudor». Declaraciones a Silvia Hernando, *Babelia El País*, 13-01-2024, p. 2-3.

no son así, hay muchos grises<sup>15</sup>». Evidentemente, un referente ineludible para este tipo de textos se encuentra en la gran novela de la escritora neoyorquina Vivian Gornick *Apegos feroces* (Madrid: Sexto Piso, 2017<sup>16</sup>), obra autoficcional que constituye un relato en primera persona de la compleja y tortuosa relación de la escritora con su madre y amantes<sup>17</sup>. Consecuentemente, también en cierto cine español actual al que nos referiremos a continuación, asoman esos nuevos acercamientos a las ‘hijidades’: desde la vivida bajo el sentimiento de abandono de unos progenitores ausentes (y tóxicos) en *El amor de Andrea* (Manuel Martín Cuenca, 2023) hasta la infancia trans que se aborda en 20.000 *especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023). Y qué decir del gran precedente que constituye *Estiu 1993* (*Verano 1993*, 2017), obra autobiográfica de Carla Simón (su debut en el largometraje) en el que cuenta su primer verano después de perder con seis años a sus padres a causa del sida, acogida por sus tíos en un entorno rural.

En cualquier caso, es esta una cuestión, la del entrecruzamiento o convivencia de las condiciones maternal y filial (en las que la protagonista afrontará la condición de madre e hija al mismo tiempo), que estará muy presente en toda una serie de películas que en buena medida viene agrupándose en los últimos años bajo la denominación de ‘Otro cine español’, así como en una cierta producción ficcional televisiva que también hará de esta temática el eje central de sus propuestas.

---

15 Declaraciones realizadas a María Fernanda Ampuero, en *El País*, *SModa*, nº 303 (noviembre 2023), p. 55.

16 Publicada originalmente en 1987 como *Fierce Attachments: A Memoir*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

17 De modo significativo, uno de los recientes éxitos editoriales en España, la novela de Vanessa Monfort *La hermandad de las malas hijas* (Barcelona: Plaza & Janés, 2023), también transita, como su título indica, por esta temática de la hijidad.

## EL 'OTRO CINE ESPAÑOL'

Cabría, pues, antes de continuar, reparar por un momento en la etiqueta 'Otro cine español' y concretar a qué llamamos o qué entendemos por tal. Se trata de un concepto ya asentado en la crítica y la literatura cinematográfica españolas<sup>18</sup> aunque no por ello deja de resultar bastante tenue en su acotación, puesto que, en realidad, agrupa un conjunto ciertamente heterogéneo de manifestaciones filmicas. De hecho, muchas veces linda —y así será en nuestro caso— con términos ya preexistentes como cine periférico o cine de los márgenes. Aquí lo utilizaremos para referirnos al archipiélago de manifestaciones fílmicas que comenzaron a aparecer en el Estado a lo largo de la última década aproximadamente, moviéndose en los márgenes de la industria o en los intersticios que esta dejaba, bien que esto ha cambiado bastante en los últimos tiempos (gracias sobre todo al éxito que una serie de títulos han conocido en los más importantes festivales internacionales), proponiendo asimismo otras formas de escritura fílmica, y en las que el último cine catalán o el Novo Cinema Galego (NCG) suponen dos de sus territorios más destacados.

Unas manifestaciones que, por lo demás, conectaban plenamente con las que se estaban produciendo a nivel internacional, donde también asomaba un nuevo cine de concepción autoral y articulación formal radical, de vocación cosmopolita pero que en un porcentaje considerable no olvidaba las raíces de su identidad, de ahí que comenzase a imponerse otro nuevo término, el de cines «glocales» (que convivirá con los más asentados de *Small Cinemas* o *Cinema of Small Nations*<sup>19</sup>), esto es, los conformados por filmes concebidos localmente y en el idioma propio (bien que esto, en el caso del NCG, será muy matizable) pero dirigidos a un público global.

---

18 Podríamos atribuir al crítico e historiador Carlos Losilla el asentamiento del mismo, después de un proceso en el que comenzó identificando un hipotético «nuevo» cine español en la primera década de este siglo hasta que, en septiembre de 2013, la revista *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 19 [70] publica un dossier titulado «Otro cine español», encabezado por un texto de Losilla titulado «Emerge otro cine español. Un impulso colectivo» (p. 6-8).

19 Incluidas las naciones sin Estado.

En definitiva, se trata de ese nuevo cine transnacional en el cual las ideas y las estéticas protagonizan, como ya en su día escribía Carlos F. Heredero<sup>20</sup>, migraciones, intercambios y contagios sin fin.

Asimismo, la mayor parte de las obras a las que nos vamos a referir (alguna de las cuales quizás no sea exactamente inscribible en el calificativo que estamos manejando, pero eso ahora importa menos) presentan una serie de características comunes a mayores de las señaladas:

- \* Tendencia a las localizaciones rurales (alejadas de los centros urbanos y la ciudad como núcleo neurálgico del séptimo arte) y, al mismo tiempo, común desmitificación del carácter presuntamente idílico y bucólico de la vida en el campo, de la ruralidad. Ese trazo neorrural (y a veces periurbano) no ha hecho sino acentuarse en recientes e importantes aportaciones (*O que arde, As bestas, Cinco lobitos, El agua y Els encantats*, a las que podríamos añadir ahora *Alcarràs* [Carla Simón, 2022]<sup>21</sup>, *Suro* [Mikel Gurrea, 2022] *Secaderos* [Rocío Mesa, 2022] y *O corno* [Jaione Cambor-da, 2023]), que siempre establecen un contraste entre la belleza paisajística y su transformación en un escenario/entorno de gran hostilidad. Al igual que con el propio tema de la maternidad, este

---

20 Carlos F. Heredero, «Atlas de geometría fílmica», *Cahiers du cinéma España*, 10 (marzo 2008), p. 5.

21 Una Carla Simón que declaraba al respecto: «Nos sorprendemos de que, últimamente, abunden las películas que transcurren en el exterior del ámbito urbano y nos olvidamos, por un lado, de que este es un país mayoritariamente rural y, por otro, de que ese ‘cine rural’ ha existido siempre en España. Hay algo nuevo, no obstante: una cierta democratización del cine que ha permitido el acceso a la dirección de personas de clase media, nacidas o criadas en el ámbito rural [...] Obviamente, esas nuevas historias rurales se cuentan desde otros puntos de vista. [...] Y es muy lógico que eso esté sucediendo, pues hay mucha más gente haciendo cine ahora —más allá de quienes antes detentaban ese privilegio, ya fuera por clase social o por otras razones— y buena parte de ella procede del mundo rural, como yo misma». En Carlos Losilla (Ed.), *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, Madrid: ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid) — DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales) (Col. Imprenta Dinámica), 2023, p. 270.

neorruralismo también está presente en la última literatura española, como demuestra el éxito crítico de la novela *Un amor* de Sara Mesa<sup>22</sup>, recientemente adaptada al cine —y no podemos entrar ahora aquí en comparativas— por Isabel Coixet en la película homónima (2023); ambas confrontan la complejidad y capacidad de transgresión del deseo femenino (el de su protagonista Nat) con unas masculinidades en su mayor parte tóxicas.

- \* Equipos más diversos, basados en estructuras de trabajo más horizontales y participativas que conciben y configuran una alternativa a los mecanismos y procesos de rodaje habituales (industriales) de películas.
- \* En estrecha relación con lo anterior, recurso habitual a actores no profesionales, naturales o —directamente— no actores.
- \* Por supuesto, la(s) maternidad(es) como una de las principales vetas temáticas.

Una última y ya adelantada —pero significativa— constante, junto con todas estas características formales y de producción, es la de la sucesión de galardones que muchos de estos filmes vienen obteniendo en los más importantes festivales cinematográficos. Valgan como recordatorio los recientes ejemplos de *Matria* (Sundance), *O que arde* (Cannes, Salónica) *Alcarràs* (Berlín) y *O corno* (Zinemaldia de San Sebastián).

## MATER DOLOROSA Y MADRE CORAJE

Retomando el trayecto, el de la cuestión de la maternidad y su entrecruzamiento con la condición filial de las protagonistas, podemos detectar en este cine español reciente todo un abanico de posibilidades y tonos, que irían desde la (inicialmente) traumática condición

---

22 Sara Mesa, *Un amor*, Barcelona: Anagrama (Col. Narrativas hispánicas), 2020.

de madre-niña/adolescente internada en un centro de menores que encontramos en *La hija* (Manuel Martín Cuenca, 2021; en la que la joven protagonista, Irene, se ve sometida a unos postizos padres depredadores) o en *La maternal* (Pilar Palomero, 2022; en la que Carla, una chica rebelde de 14 años que se queda embarazada, es incapaz de entenderse con su joven madre soltera), hasta la hermosa pieza realizada por Carla Simón presentada el mismo año que su exitosa *Alcarràs* (2022) y titulada *Carta a mi madre para mi hijo*, un cortometraje en el que conviven lo autobiográfico-documental y la autoficción que juega a crear una imaginada conversación epistolar con su desaparecida madre (como ya sabemos) en el momento en que está embarazada: «un acercamiento a la inquietud personal y familiar de una cineasta ante un momento concreto de su vida, la maternidad, y cómo se refleja eso en un acercamiento a su propia madre<sup>23</sup>».

Pero lo más destacable es que se van a dar una serie de declinaciones propias que van a oscilar entre los arquetipos de la sufriente Mater dolorosa y la combativa madre coraje. Señalemos antes de seguir que:

- \* Por Mater dolorosa entenderemos, obviamente, a esa madre sumida en el dolor ante el sufrimiento de su hijo que deriva directamente, como todos sabemos, de una de las advocaciones cristianas de la Virgen María, Nuestra Señora de los Dolores, conocida popularmente como La Dolorosa (también: Virgen de la Amargura, Virgen de la Piedad, Virgen de las Angustias), nombre que alude a los «siete dolores» (de ahí las siete espadas que atraviesan su pecho), esto es, los siete episodios de la vida de Jesucristo, relatados por los evangelios, que hicieron sufrir a María, quien acompañaba a su hijo en su misión de Redentor<sup>24</sup>. De larga tradición

---

23 Arturo Tena, «Carta a mi madre para mi hijo: Carla Simón imagina una maternidad sin miedo», en <<https://cineconn.es/carta-a-mi-madre-para-mi-hijo-online-carla-simon>>, 05-09-2022.

24 La profecía de Simeón; La persecución de Herodes y la huida a Egipto; Jesús perdido en el Templo, por tres días; María encuentra a Jesús, cargado con la Cruz; La Crucifixión y Muerte de Jesucristo; María recibe a Jesús bajado de la Cruz; La sepultura de Jesús.



1. 'El acorazado Potemkin' (Bronenosets Potemkin). S. M. Eisenstein, 1925

iconográfica en el arte cristiano (su manto suele ser negro o morado), el medio cinematográfico la adoptó desde sus comienzos (del mismo modo que hizo con otros motivos: la crucifixión, la Piedad, etc.), conformando entonces uno de los arquetipos más tradicionales, el de la madre sufriente<sup>25</sup> [FIG. 1].

- \* En cuanto a la madre coraje, no la entendemos en el sentido brechtiano (cuando menos en lo que se refiere a sus connotaciones negativas: recordemos que para Brecht el personaje de la madre es un símbolo de la alianza entre la guerra y el comercio, en donde la

---

25 Recordemos, en todo caso, que la fijación de los tipos de maternidad tradicional —así como los ejemplos de no-maternidad, de mujeres que no quisieron ser madres, empezando por las monjas embarazadas— se remonta a la Edad Media, perviviendo en buena medida hasta el siglo XX. Sobre esta cuestión, v. María Jesús Fuente, *La luz de mis ojos. Ser madre en la Edad Media*, Madrid: Taurus, 2023.

codicia puede llevar a pérdidas irreparables, como las de —precisamente— sus tres hijos), sino en el sentido contrario, en el de la lucha por su(s) hijo(s) (incluso cuando éstos la rechacen), en el de la perseverancia y la valentía, aunque se enfrente con circunstancias o una vida difícil o haya sido abandonada por las personas que deberían estar a su lado apoyándola y ayudándola y le fallaron.

Ambos arquetipos podrán confrontarse en la pantalla, y así sucede en filmes como *Cinco lobitos* (Alauda Ruiz de Azúa, 2022), en la que enseguida repararemos un poco más en detalle, o *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022), con esas dos madres tan diferentes: la silenciosa y *dolorosa* de las «bestias» —siempre al fondo del plano— frente a la madre coraje que compone Marina Foïs en el personaje de Olga Denis, futura viuda de Antoine (Denis Ménochet) y madre de Marie (Marie Colomb) con la que tiene una inicial relación de incompreensión y tensión (ella no entiende por qué su madre se empeña en seguir viviendo en la aldea de los asesinos de su padre).

Pero también podrán convivir (y combatir) en el mismo personaje, como sucede en *O que arde*<sup>26</sup> (Oliver Laxe, 2019) con el personaje de Benedicta (encarnada por Benedicta Sánchez, actriz debutante a sus 83 años), madre del incendiario Amador (Amador Arias). También en *El agua* (Elena López Riera, 2022), aquí en Isabella (Bárbara Lennie), precoz madre soltera y mujer independiente que regenta un bar de carretera en el municipio de Orihuela (Alicante), enfrentada a la rebeldía de su adolescente hija Ana (la debutante Luna Pamiés) a la que a la vez comprende. En realidad, el filme gira en torno a tres generaciones de mujeres fuertes que al mismo tiempo son estigmatizadas por un pueblo que las considera malditas. La matriarca del clan, Ángela (Nieve de Medina), abuela amorosa, sabia y cómplice que lleva consigo un terrible pasado de malos tratos, y su hija y nieta. Dolorosas en muchos momentos y llenas de coraje siempre, con ricas personalidades llenas de matices. Una película que en buena medida podemos vincular con la anterior es *Sica* (Carla Subirana, 2023), en el sentido de que también nos presenta una fábula con

---

26 *Viendra le feu*, en Francia.

marcados tintes documentales (ahora localizada en la Costa da Morte gallega) sobre una trama argumental de *coming of age*, y en la que una naturaleza acuática, salvaje e ingobernable, se desborda y anega la vida de las mujeres, aquí nuevamente una madre, Carmen (Núria Prims) y su adolescente hija (la Sica del título, interpretada por la también debutante Thais García), que mantienen una tensa relación entre racionalidad (madre) y lo fantástico, lo mágico (hija) que, no obstante, finalmente van a confluír (cuando Carmen crea escuchar al final del relato, en la Furna das Grallas<sup>27</sup>, la voz de su marido naufragado). Otro ejemplo reciente sería *Matria* (Álvaro Gago, 2023), en la que también nos detenemos más abajo.

En todo caso e independientemente de cómo se presenten, esos arquetipos se contrapondrán al mismo tiempo a diversas masculinidades, que pueden ir desde la tóxica tradicional (*As bestas*; *Matria*), pasando por la ausente (*O que arde*; *Cinco lobitos*) hasta la desbordada/desnortada/ subordinada: nuevamente *O que arde* (con el *autista* Amador) y *Cinco lobitos*, pero también *Els encantats* (Elena Trapé, 2023) y *Creatura* (Elena Martín, 2023). En esta última, nos encontramos a una pareja masculina (Marcel / Oriol Pla) de la protagonista (Mila / Elena Martín) que se nos configura como un hombre pusilánime y bloqueado («todo está bien») ante los tortuosos meandros del deseo femenino, por los cuales ni se plantea navegar (y, cuando es forzado a intentarlo, considera que él y su pareja están cayendo en un comportamiento «tóxico»). Ese desconcierto se convierte, en el caso del padre de Mila (Gerard / Alex Brendemühl), en verdadero pánico reprimido. La incomprensión que sufre Mila derivaba ya desde su vivencia como hija en la infancia, con una madre incapaz de gestionar (a pesar de sus buenas intenciones) todos los impulsos/exploraciones sexuales de la pequeña.

Finalmente todos esos frotamientos, esas fricciones, tenderán a conducir, en la mayoría de los casos, al empoderamiento femenino, aunque casi siempre sea a través de un tránsito doloroso.

---

27 En gallego, una furna es una caverna o gruta marina, situada normalmente en la base de un acantilado.

## ALGUNAS CATAS MÁS ESPECÍFICAS

Recurriremos, dadas las obvias limitaciones de espacio, a tres ejemplos cinematográficos y dos de carácter serial. A su vez, los tres casos cinematográficos serían representativos de algunas de las islas que conforman ese archipiélago del Otro cine al que nos referíamos más arriba.

El cine vasco vendría representado por la citada *Cinco lobitos* (Alauda Ruiz de Azúa, 2022), cuya protagonista, Amaia (Laia Costa), es una madre primeriza que no tiene ni mucho menos claro cómo debe ejercer y vivir su maternidad. Su pareja, Javi (Mikel Bustamente), devendrá en padre ausente durante largas semanas por motivos laborales. Agobiada frente a la perspectiva de encarar en soledad su nueva condición, decide volver desde Madrid a casa de sus padres, situada en un bonito pueblo costero del País Vasco (concretamente, Mundaka, aunque nunca llega a especificarse), en busca de ayuda —sobre todo de su madre, Begoña (Susi Sánchez)— para compartir la responsabilidad de cuidar al bebé.

A partir de este argumento, la directora nos ofrece una película cuyas características temáticas y formales son perfectamente encuadrables en este cine español al que nos estamos refiriendo: la apuesta por el drama, la prevalencia del retrato de personajes sobre el desarrollo de la trama, la sencillez de la puesta en escena, el naturalismo en las interpretaciones y la huida de los clichés y los lugares comunes respecto de los temas que aborda; en este caso, la maternidad y las relaciones paterno/materno-filiales, sobre todo. En este sentido, cabe recordar que Ruiz de Azúa confirmaba cómo le habían influido Hirozaku Kore-eda y Yasujiro Ozu a la hora de construir su película, buscando en todo momento acercarse a la verdad de los personajes a través del énfasis en la revelación de la intimidad que producen, más que los diálogos, los gestos y los silencios<sup>28</sup>.

---

28 Javier Yuste, «*Cinco lobitos*, la maternidad precaria», *El Cultural*, 20-05-2022, p. 52.

Valga esta cita de Javier Ocaña extraída de su crítica al filme como perfecto ejemplo del tono y contenidos de la película, cargada de sororidad:

Por enésima vez en los últimos días, a esa joven madre con su bebé en brazos le asaltan las lágrimas y la desazón, y se excusa con la suya: «Perdona mamá... No sé qué me pasa». Lo que sigue, la réplica de la madre y abuela a ese llanto y a esa disculpa, es una de las grandes frases de una película formidable llena de ellas. Una línea de guión tan sencilla como profunda, cargada de sentido común y de rotundidad, de experiencia y de ternura, que quizá resuma todo el relato, que quizá defina una naturaleza: «Pues de todo, hija, te pasa de todo... Qué te va a pasar<sup>29</sup>».

Esa madre, Begoña (Susi Sánchez), es una mujer rural evolucionada y moderna a partir de su inconformismo. De manera que se nos aparecen varias de las categorías que hemos establecido: a) la madre primeriza que no sabe cómo serlo [FIG. 2], que se considera una «mala madre» (Amaia) y que personifica ese entrecruzamiento de las condiciones maternal y filial al que ya hemos aludido; b) la madre coraje (Begoña); y c) las masculinidades desnortadas: el marido ausente (Javi), que contribuye con esa ausencia a esa maternidad precaria; el padre superado por la evolución de la sociedad y de las mujeres, empezando por la suya (Koldo/Ramón Barea).

El Novo Cinema Galego aporta, entre otras opciones posibles<sup>30</sup>, un filme como *Matria* (Álvaro Gago, 2023). Prolongación del cortometraje homónimo que el mismo director realizara en 2017 (con el que obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Sundance), se

---

29 Javier Ocaña. «El gozo y el tormento de ser madre. *Cinco lobitos*», *El País*, 20-05-2022, p. 29.

30 Caso de la ya nombrada *O corno* de Jaione Camborda, articulada a partir de la maternidad deseada (el parto) y de la no deseada (el aborto) en un ambiente de clandestinidad (la Galicia de 1971, en pleno tardofranquismo) y atravesada por la sororidad, por la «idea de relación profunda, secreta, subterránea y sólida entre mujeres», en palabras de Jara Yáñez, «O corno», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 181, octubre 2023, p. 46.



2. 'Cinco lobitos' (Alauda Ruiz de Azúa, 2022). La madre primeriza

trata de un filme de corte social protagonizado por Ramona (María Vázquez), mujer de 42 años baqueteada por la vida (con un marido parásito, machista y alcohólico) que trabaja en una fábrica conservera en medio de un ambiente laboral precario, de manera que intenta complementar su bajo sueldo con múltiples trabajos.

Su existencia es presa de la inercia de una vida entregada a los demás que pivota sobre cuatro ejes: trabajo(s), hogar, pareja y su hija Estrella (Soraya Luaces). Todo ello, como bien apuntaba Montse González, en medio del machismo, de un ambiente opresivo, de un lugar pequeño (la Illa de Arousa) con muy poca movilidad social (que transcurre en Galicia pero podría ser cualquier parte del mundo<sup>31</sup>). Un retrato que de paso pone en cuestión el mito del matriarcado gallego, de ahí el título de la película (un subtexto también

---

31 Montse González, «As mulleres reais», *Sermos Galiza*, 25-03-2023, p. 13.



3. 'Matria' (Álvaro Gago, 2023). Madre e hija dejándose irse

presente —por cierto— en nuestro filme anterior, *Cinco lobitos*, respecto a la sociedad vasca).

Esa pesada carga que Ramona tiene que sostener la hace tambalearse en su día a día, en su relación con los suyos y, especialmente, con quien más quiere: su hija Estrella. Madre coraje y madre oprimida a la vez, su mayor preocupación es apoyarla en los estudios (para que pueda aspirar a una vida mejor y más independiente que la de ella), pero la joven parece tener otros planes, lo que provocará no pocas tensiones. Con todo, la película apuesta por la esperanza de salir de esa rueda y así será finalmente: cuando Estrella está preparada para seguir su camino, Ramona asumirá finalmente que deberá dejarla ir y ese dejarla ir comportará que por primera vez ella pueda seguir el suyo [FIG. 3].

La tercera de nuestras catas cinematográficas, el filme catalán *Els encantats* (Elena Trapé, 2023), se sostiene sobre dos ejes temáticos que, como estamos viendo, están siendo claves en el cine realizado por directoras emergentes y en los que reparaba Javier Yuste: «por un

lado, el retrato más agrio de la maternidad y, por otro lado, las tensiones entre el campo y la ciudad<sup>32</sup>» (ese neorruralismo al que nos venimos refiriendo).

Nuestra protagonista en este caso es Irene (Laila Costa, nuevamente), quien, tras su reciente separación, se enfrenta por primera vez a la ausencia de su hija de cuatro años, que va a pasar unos días con su padre, con el que ahora comparte la custodia. Incapaz de adaptarse a esta nueva realidad, decide viajar a un pequeño pueblo del pirineo catalán donde tiene una casa (herencia del patrimonio familiar<sup>33</sup>), buscando recuperar la seguridad y la calma que siente que ha perdido hace tiempo. Va a tener, pues, que vivir la maternidad desde otro lugar, lo cual va a hacerla sentir bifurcada, escindida, sentimiento que Elena Trapé va a saber trasladarnos en imágenes con gran sutileza (jugando, por ejemplo, con su imagen desdoblada en los espejos) [FIG. 4]:

Para Irene la maternidad es muy importante [...] siente ese dolor porque es la primera vez que se separa de su hija. En los primeros años hay un apego muy físico. Se ha pasado mucho tiempo cuidando a su niña, en esa inercia que se activa cuando tienes un hijo. De golpe, cuando tiene tiempo para ella, no sabe qué hacer con él y tiene que averiguar quién es, más allá de ese rol de madre. Además de la maternidad hay otras facetas en ser mujer<sup>34</sup>.

---

32 Javier Yuste, «*Els encantats (Los encantados)*. Varados en el pueblo», *El Cultural*, 26-05-2023, p. 63.

33 No disponemos de espacio aquí —limitémonos a dejarlo señalado— para profundizar en cierta constante dentro de este cine, la tendencia a presentar temas/probleáticas y personajes asociados al origen socio-ideológico (pequeño burgués de izquierdas) de buena parte de estas realizadoras (al fin y al cabo, las escuelas de cine y los másteres especializados en los que se han formado muchas de ellas son caros), lo cual redundará en una falta de representatividad de otras mujeres. Es lo que Carlos Losilla, refiriéndose al cine catalán, denomina como «género joven-burguesa-catalana-en-la-Costa-Brava». V. Carlos Losilla, «Contra ese realismo», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 184, enero 2024, p. 30.

34 Declaraciones de la directora a Juan Sardá, en *El Cultural*, 26-05-2023, p. 62.



4. 'Els encantats' (Elena Trapé, 2023). La madre escindida

Pero el lugar, que en el pasado fue tan familiar, se presenta poco a poco tan abrumador como su nueva vida, de manera que Irene es incapaz de recuperar a aquélla que un día fue. En este sentido, y como muchas de sus coetáneas y coetáneos del Otro cine español, Trapé le da la vuelta al tópico de la vuelta a la naturaleza como un espacio sanador.

Por el camino intentará recuperar amistades, pasará por la montaña, hará pequeños arreglos en la casa e incluso invitará a un ligue, Eric (Daniel Pérez Prada), que devendrá en una nueva muestra de masculinidad *millennial* insegura y desnortada: el encuentro acabará de manera patética, con un gatillazo seguido de una gastroenteritis que le provoca continuos vómitos y que acaban con el pálido y enfermo Eric en la cama: la masculinidad 'somatizada'.

Finalmente, Irene se verá forzada a dejar de huir para enfrentarse a sus miedos, a su complejo de madre ausente y «culpable», al hecho de que, como decía la directora —y también guionista— del filme, ser mujer es mucho más que ser madre (algo que, por cierto, sí tenía muy claro María (Janet Novás), la protagonista de *O cornu*).

## UNA CODA SERIAL

Como no podía ser de otra manera, esta emergencia de nuevas realizadoras cinematográficas también ha tenido lugar en el terreno de la ficción serial<sup>35</sup>, en el que incluso podemos detectar (sub)géneros estrechamente vinculados a la misma y que enlazan con los intereses de este texto. Así,

El *boom* de nuevas creadoras televisivas a lo largo de la pasada década propició el surgimiento de lo que podríamos denominar comedia de crianza, un subgénero que se adentraba en el siempre complejo terreno de la maternidad a partir de visibilizar los cuidados de los hijos desde una perspectiva humorística que permitía una visión desdramatizada del tema y al mismo tiempo en la antípodas de la idealización propia de otros subgéneros como la *sitcom*<sup>36</sup>.

No obstante, las dos series en las que nos vamos a detener brevemente (ambas de 2023 y emitidas en España por la misma plataforma, Movistar Plus+) van a abordar la cuestión de la maternidad desde coordenadas mucho más oscuras enmarcadas en un realismo sucio, cuando no sórdido y/o abiertamente desquiciado<sup>37</sup>.

La primera de ellas, *El hijo zurdo* (creada y dirigida por Rafael Cobos), una miniserie de siete capítulos (premiada en Canneseries) basada en el libro homónimo de Rosario Izquierdo, comienza con la voz en *off* de una madre (Lola/María León) diciendo lo siguiente: «A

---

35 Preferimos este término al de ficción televisiva, puesto que la mayor parte de estas series recientes están producidas y emitidas por las modernas plataformas, cuyas ventanas de emisión y recepción son múltiples. De otro modo, sería la televisión *on line* o —también— la televisión sin televisión.

36 Eulàlia Iglesias, «Esto no es Suecia», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 184, enero 2024, p. 62.

37 Conectando con propuestas que podemos encontrar el mismo año en otros países, como la segunda temporada de *Condena* (*Time T2*, creada por Jimmy McGovern), que propone el abordaje de diferentes modelos de maternidad desde un entorno tan desfavorable como el carcelario.

veces imagino que abandono a mi bebé y lo dejo solo, por la noche, desatendido. Cuando vuelvo, me lo encuentro con los ojos hinchados de tanto llorar, mirándome como si fuera huérfano. Me da pena de él, pero no siento ninguna culpa».

Con esta contundencia se abre un intenso y concentrado relato (sus capítulos duran poco más de 20 minutos) con trazos de *thriller* en el que van a confluir muchas de las características señaladas en las páginas anteriores, poniendo en escena la odisea urbana y emocional de esa ‘mala madre’ (de clase acomodada sevillana, casada con un influyente abogado metido en política) enfrentada a un ‘mal hijo’ (zurdo, como ella, en todos los sentidos<sup>38</sup>), Lorenzo, convertido ahora en ‘el Loren’, un matón neonazi, cosa que María descubre súbitamente tras recibir una llamada de la comisaría, en donde se encontrará con Maru (Tamara Casellas), la madre del mejor amigo y compañero de correrías de Lorenzo, ‘El Loco’, una mujer de clase trabajadora (limpiadora en un polígono industrial a las afueras de la ciudad) que vive en el Polígono de San Pablo (una de esas barriadas construidas para gentes humildes durante el franquismo). De manera que la diferencia de clase se hará patente entre dos madres marcadas por maternidades heterodoxas que estarán condenadas a entenderse —y así intentar entender a sus hijos— pese a los altibajos que conocerá su relación.

El transitar de Lola, contado más como vivencia que como peripecia (de ahí que Cobos, durante gran parte del metraje, vele la profundidad de campo, centrándose en el rostro de Lola), será doloroso y así se hace constar desde su llegada a la comisaría, con ese cuadro de la Dolorosa colgado de la pared del comisario, cerrándose con su propia transformación en madre Dolorosa al final del primer capítulo, titulado «Tal astilla». En el segundo episodio, «La playa», además de conocer a Pilar, la madre de Lola, una mujer ultracatólica de clase alta (miembro destacado del Consejo de Hermandades sevillano, que se dedica a ver procesiones en la televisión cuando está

---

38 «La primera vez que mi madre me dijo que no era normal yo tenía seis años. No le gustó que fuese zurda. Torpona, zocata, siniestra, chota, anormal», cuenta en otro momento Lola desde su voz en off, que va salpicando el relato.



5. 'El hijo zurdo' (Rafel Cobos, 2023). Otra madre escindida

nerviosa), asistiremos al decidido paso de Lola de madre dolorosa a madre coraje (decidida a recuperar a su hijo, se interna sola por los barrios marginales), si bien el dolor sigue dentro de ella, como se resalta una y otra vez con los elementos que componen el plano. En la siguiente entrega, «Las llaves de casa», se despliegan dos aspectos importantes: a) la triple relación materno-filial entre Pilar, Lola e Inés (la hermana —sensata— de Lorenzo); nuevamente, pues, la doble condición madre-hija de la protagonista, una protagonista nuevamente escindida (como en nuestro filme anterior) [FIG. 5], y b) las distintas maternidades posibles, puestas de manifiesto en el diálogo que mantienen Lola y Maru:

Lola: —¿Qué edad tenías cuando lo tuviste?

Maru: —Dieciséis años. Una niña. Menos mal que estaba mi madre.

Lola: —Yo a mi hija Inés la tuve con diecinueve. Y por desgracia estaba mi madre. Soy la oveja negra de la familia [...] Mi

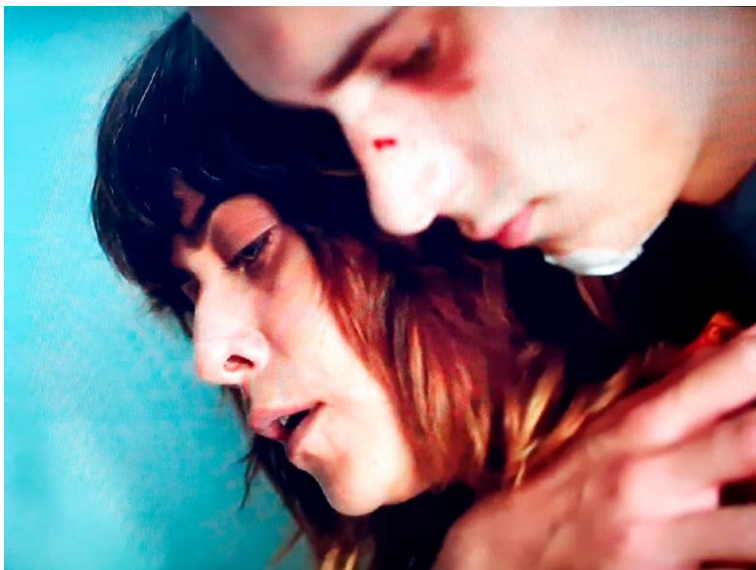
madre me decía que no podía ser escritora y dedicarme a cuidar a los niños.

Desde la madre soporte hasta la madre castradora. Y, como en los ejemplos anteriores que hemos ido viendo, la masculinidad o está ausente (ese marido de Lola, Rodrigo, que no deja de ver en el cielo —especialmente en el quinto capítulo, «Lo mejor para todos»—, un avión parado en pleno vuelo, que, al igual que él, no puede aterrizar, no sabe dónde) o es tóxica (bien por esa ausencia paterna, tanto para el Loren como para el Loco, bien porque, como en el caso de los dos adolescentes, estalla a través de la violencia). Finalmente, Lola sabrá deshacerse de la primera (su marido) y reconducir la segunda (su hijo), construyéndose como madre cuidadora después de pasar por un estado ‘penitente’, por un acto de expiación, cargando con su hijo recién salido del coma por las escaleras de la casa para subirlo a su cuarto [FIG. 6]. Llegados hasta aquí, «el relato se cierra con una recreación de *La Piedad* reinventada. La madre y el hijo yacen en la cama con sus manos entrelazadas y es entonces cuando lo irracional intoxica el plano. No existen ni las buenas, ni las malas madres, solo las madres<sup>39</sup>».

Por último y aunque sin duda merecedora de un tratamiento pormenorizado dado su impacto tanto crítico como entre las audiencias (redes sociales incluidas) en el Estado español, incorporamos tan solo algunas notas sobre *La Mesías*, la gran obra creada por Javier Ambrossi y Javier Calvo —pareja creativa conocida como los Javis—, en la que la maternidad, en sus formas más turbias, fanáticas y terribles, es el centro de todo. En un espléndido artículo publicado con motivo del estreno de la serie, Elsa Fernández-Santos establecía la figura de una madre-monstruo cuya metamorfosis se despliega a lo largo de los tres períodos vitales de la historia (estructurada en siete capítulos de 70 minutos), encarnada por tres (grandes) actrices sucesivamente:

---

39 Javier Rueda, «El hijo zurdo», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 178, junio 2023, p. 44.



6. 'El hijo zurdo'. La madre penitente

Ana Rujas, Lola Dueñas y Carmen Machi. Cada una de ellas añade al personaje nuevas capas de horror y delirio religioso. Es una mujer de rompe y rasga cuya ternura de madre-niña a lo *The Florida Project* queda diluida por su vena más tiránica y caprichosa. Desquiciada, ya en la piel de Dueñas, encuentra el pegamento para su feroz matriarcado en el fanatismo religioso más excéntrico y primario, entendido además como cárcel física y espiritual para su prole, un hijo y siete hijas. Y finalmente se transforma en una madre-loba (Machi) capaz de sostener la tragicómica aventura de convertir a sus hijas en el grupo viral electro pop Stella Maris<sup>40</sup>.

---

40 Elsa Fernández-Santos, «Una maternidad con tintes de secta», *El País*, 11-10-2023, p. 46. Stella Maris está inspirado en un grupo real de pop católico llamado Flos Mariae, compuesto por siete hermanas vestidas como muñecas que llegaron a alcanzar su pico de fama en 2014 (con quince millones de visualizaciones en YouTube) y que también escondían una tétrica historia de incomunicación y abusos. Para más información sobre estos hechos, véase Adrián Ruiz,



7. 'La Mesías' (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2023). La madre feroz-iluminada

El carcelero de la comunidad familiar será Pep (Albert Pla), militante de la iglesia palmariana y personaje que conocerá una curiosa y ambigua deriva desde su inicial autoritarismo a modo de patriarca familiar religioso —es él quien «rescata» de la prostitución y encierra en una masía perdida a la joven Montserrat (Ana Rujas) y a sus hijos Enric (Roger Casamajor) e Irene (Macarena García); luego vendrán cinco hijas más fruto de la nueva relación— cara a una posición de sumisión y servicio a medida que el culto a esa Montserrat que «habla» con Dios crezca [FIG. 7].

Por supuesto, esa maternidad cada vez más delirante comportará la vivencia de una 'hijidad' lacerante y trastornada de la que Enric e

---

«'La Mesías' consagra a Los Javis con la obra más oscura y perturbadora de su universo cinematográfico», en <[https://www.eldiario.es/vertele/criticas/la-mesias-consagra-javis-obra-oscura-perturbadora-universo-cinematografico-mostrar-plus\\_1\\_10583660.html](https://www.eldiario.es/vertele/criticas/la-mesias-consagra-javis-obra-oscura-perturbadora-universo-cinematografico-mostrar-plus_1_10583660.html)>.

Irene conseguirán escapar (cada uno en momentos diferentes), dispuestos ahora —a pesar de los traumas que arrastran y de las profundas heridas sin cicatrizar que sufren, cada uno a su manera— a «liberar» a su cinco hermanas que siguen «abducidas» por sus padres y convertidas/convencidas en las Stella Maris, grabando sus canciones y vídeos *kitsch* en el sótano de la casa, aisladas del resto del mundo.

En definitiva, los Jarvis arman una riquísima combinación genérica repleta de referencias (visuales, musicales, seriales, espirituales...) tanto a la *alta* como a la *baja* cultura que son capaces de armonizar —y de bifurcar en múltiples combinaciones<sup>41</sup>— en su discurso sobre la otredad (una constante en toda su obra), aquí materno-filial, presididas en este caso por un terror hipnótico y gótico —que se hace presente desde los dibujos y pinturas que sirven de fondo a los títulos que cierran los sucesivos episodios—, todo ello servido a través de una puesta en escena cuidadísima, con una rica y muy meditada planificación (que demandaría otro texto solo para sí misma).

Y hasta aquí llegamos en esta ocasión.

---

41 Valga como ejemplo, ya de entrada, el nombre de la protagonista, Montserrat, el mismo que el de ese macizo rocoso situado a 30 kilómetros de Barcelona que alberga el monasterio homónimo y que va a jugar un papel en la trama en su consideración de montaña mágica, centro de peregrinación tanto religiosa (desde que a finales del siglo IX surge la leyenda de la aparición de la virgen en la Santa Cova, conocida popularmente como La Moreneta por el tono oscuro de la talla románica que la representa) y esotérica (el jefe de las SS Heinrich Himmler, en su obsesiva búsqueda del Santo Grial, visitó el lugar el 23 de octubre de 1940 coincidiendo con el encuentro entre Hitler y Franco en Hendaya; por lo demás, la montaña es considerada por muchos un portal interdimensional) como ufológica (de 1979 datan los presuntos primeros avistamientos de OVNIS; a partir de entonces se reúnen allí el día 11 de cada mes un grupo de aficionados a la ufología para mirar al cielo, en la llamada «explanada de los avistamientos»). Cuestiones a las que aluden los intertítulos que sirven de apertura de la serie, que comienza en ese escenario y en la que el grupo de ufólogos va a jugar su papel.

THÉORISER À LA FRONTIÈRE, DIT-ELLE :  
UNE INTRODUCTION À LA THÉORIE QUEER  
DE GLORIA ANZALDÚA

---

*Camille Back*  
Université Sorbonne Nouvelle, CREC



Dans un document de travail inédit datant de la fin des années 1970 où elle élabore le concept de *Mundo Zurdo* qui deviendra central dans son épistémologie, Gloria Anzaldúa résume son projet politique et théorique sous le titre de « *queer notes from the fringe*<sup>1</sup> » (« *notes queers depuis la marge* »). Sa formule capture, non sans une certaine ironie du sort, la place qui lui sera réservée dans le champ émergent de la théorie queer où ses travaux seront très largement considérés, malgré leur précocité et leur importance, comme des interventions marginales : tout à la fois produites *depuis* les marges et confinées à la marge, de la théorie queer.

Celle qui a longtemps été « la note de bas de page de la théorie *queer* blanche américaine<sup>2</sup> » jouit aujourd'hui d'une reconnaissance plus large dont se fait l'écho la quatrième de couverture de la traduction française de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, parue l'année dernière, qui présente l'ouvrage comme « le chef-d'œuvre de la féministe chicana Gloria Anzaldúa, le livre fondateur de la pensée

---

1 Gloria Anzaldúa, « El Mundo Zurdo, essay notes », Gloria Evangelina Anzaldúa Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin, box 61, folder 18.

2 Sam Bourcier, in Sam Bourcier et Élisabeth Mercier, « Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone », *Communiquer*, n° 14, 2015, <<http://journals.openedition.org/com-muniquer/1805>>.

queer décoloniale états-unienne<sup>3</sup> ». Peu de travaux, cependant, se penchent sur sa théorisation du queer ou font valoir les apports de ses écrits. Si le rôle d'Anzaldúa dans le développement de la théorie queer et l'effacement dont ses travaux ont fait l'objet sont soulignés par Paola Bacchetta dans sa préface à l'édition française<sup>4</sup>, ces deux aspects sont néanmoins peu explicités dans l'appareillage critique qui introduit le texte.

Partant du constat que l'engagement scientifique envers les écrits d'Anzaldúa reste encore très limité et, par conséquent, de la crainte que sa réintégration tardive dans les généalogies ait peu d'incidence sur nos cadres d'analyse, cet article vise à mettre en évidence les contributions d'Anzaldúa à l'élaboration des théories queers, en examinant précisément divers apports théoriques. « Théoriser, dit-elle » est le titre de la communication délivrée par Teresa de Lauretis, très largement considérée comme l'initiatrice de la théorie queer, à l'occasion d'un colloque qui s'est tenu à Paris en 2005<sup>5</sup>. Je le reprends ici moins dans un geste de réappropriation que de dés-occupation du langage et de la théorie pour souligner ce que pointait déjà Anzaldúa dans « To(o) Queer The Writer — loca, escritora y chicana » (1991), où elle aborde de front la question du blanchiment de la théorie queer, écrivant au sujet des théoriciens et théoriciennes blanches : « Iels occupent l'espace théorique et bien que leurs théories visent à ouvrir des possibles et à émanciper, elles sont souvent synonymes de

---

3 Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières/La frontera : la nouvelle mestiza*, traduction de Nino S. Dufour et Alejandra Soto Chacón, Paris : Cambourakis, 2022.

4 Paola Bacchetta, « “Francophonie” *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa », in Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières, op. cit.*, p. 9-36.

5 Teresa de Lauretis, « Théoriser, dit-elle », in Tania Angeloff, Michel Lallement, Jacqueline Laufer, Éléonore Lépinard et Pascale Molinier, *Épistémologies du genre. Regards d'hier, point de vue d'aujourd'hui*, actes du colloque organisé les 23 et 24 juin 2005 au Conservatoire National des Arts et Métiers à Paris, p. 129-143. La généalogie hégémonique de la théorie queer retrace l'émergence de ce champ de pensée au sein de l'université états-unienne au début des années 1990 dans le sillage de *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, *Epistemology of the Closet* (1990) d'Eve Kosofsky Sedgwick et « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction » (1991) de Teresa de Lauretis.

désempuissancement et de néo-colonisation. [...] Leurs théories limitent la manière dont nous envisageons le fait d'être queer<sup>6</sup> ».

En revendiquant un mode de théorisation spécifique, comme le fait Anzaldúa, je cherche également à lutter contre les tendances actuelles consistant à qualifier ses travaux, dans le champ théorique français, de « protoqueer<sup>7</sup> » comme le fait Pierre Niedergang dans *Vers la normativité queer*, ou à affirmer que ceux-ci constituent simplement « une autre impulsion<sup>8</sup> » de la théorie queer. Le choix même de ces termes pour décrire l'influence d'Anzaldúa tend paradoxalement à maintenir ses contributions dans une position d'extériorité par rapport à la théorie queer, laissant entendre qu'elle la façonne de manière indirecte et l'anticipe sans toutefois participer activement à son émergence et à son développement. Dans son ouvrage, Niedergang souligne, en effet, que « les théories queers ont également été préparées au sein du féminisme noir et du féminisme chicano », citant « l'importance du magnifique *Terres frontalières/La Frontera* de Gloria Anzaldúa<sup>9</sup> ». Mais si Niedergang fait d'Anzaldúa l'une de ces « précurseuses [qui] ont développé les théories queers avant l'heure<sup>10</sup> », il précise avoir fait le choix de « trancher » dans la complexité caractéristique de l'émergence des théories queers en se concentrant sur les éléments généalogiques canoniques, qu'il maîtrise mieux, tels que *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Cet article se propose justement de pallier une telle méconnaissance et de contribuer à la discussion en replaçant au centre la pensée

---

6 Gloria Anzaldúa, « To(o) Queer The Writer — loca, escritora y chicana », in Gloria Anzaldúa, *The Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise Keating (éd.), Durham : Duke University Press, 2009, p. 165 : « They occupy theorizing space, and though their theories aim to enable and emancipate, they often disempower and neo-colonize. [...] Their theories limit the ways we think about being queer ». Ma traduction.

7 Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Paris : blast, 2023, p. 25.

8 Bruno Perreau, *Qui a peur de la théorie queer ?*, Paris : Presses de Sciences Po, 2018, p. 114.

9 Pierre Niedergang, *op. cit.*, p. 25.

10 *Ibid.*

marginalisée d'Anzaldúa afin de ne rien sacrifier de la complexité des théories queers.

« CROSSERS Y OTROS ATRAVESADOS<sup>11</sup> » :

MULTIPLICITÉS QUEERS EN TERRES FRONTALIÈRES

Si Anzaldúa n'emploie pas l'expression « théorie queer » dans ses textes qui appartiennent à un genre littéraire et théorique spécifique qu'elle nomme *autohistoria-teoría*, elle fait cependant un usage récurrent du terme *queer* dont elle joue avec les différentes acceptions et réappropriations successives. Anzaldúa s'identifie pour la première fois à l'écrit comme queer dans « La Prieta », une courte autobiographie fictionnalisée publiée en 1981 dans l'anthologie *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* qu'elle coédite avec Cherríe Moraga. Conçue comme un « outil révolutionnaire » et un « catalyseur<sup>12</sup> », l'anthologie n'est pas passée inaperçue : sa publication a constitué un moment fondateur pour les féminismes intersectionnels états-uniens et la pensée queer de couleur émergente et elle a bénéficié d'un retentissement important aussi bien dans les mouvements de lutte sociale que sur le plan universitaire<sup>13</sup>.

Très peu mentionné par la critique, « La Prieta » est un texte passionnant qui contient déjà en germe toute la théorie queer d'Anzaldúa. Dans *The Gloria Anzaldúa Reader*, publié après le décès de l'autrice, son éditrice et amie AnaLouise Keating (qui a toujours

---

11 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books, 2012 (1ère édition 1987), p. 161. « Crossers y otros atravesados » est le titre de la troisième section de poèmes de *Borderlands*.

12 Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga, « Introduction, 1981 », in Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga (éds.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York : SUNY Press, 2015 (1ère édition 1981), p. xlvii.

13 Paola Bacchetta, Jules Falquet et Norma Alarcón, « Introduction », *Les Cahiers du CEDREF*, n° 18 : « Théories féministes et queers décoloniales : interventions Chicanas et Latinas états-uniennes », 2011, p. 21.

cherché à valoriser le « rôle formateur<sup>14</sup> » d'Anzaldúa dans l'émergence des théories queers) souligne très justement que sa conception du queer « inclut l'identité sexuelle mais va bien au-delà<sup>15</sup> ». Sa remarque s'applique parfaitement à « La Prieta » où la première occurrence du terme *queer* dans le texte fait référence à un mécanisme social d'altérisation. Après avoir mis en évidence la hiérarchisation raciale qui prévaut dans la communauté chicana, valorisant les *güer-ras* à la peau claire et exposant plus fortement aux discriminations les *prietas* qui, comme elle, ont la peau foncée, Anzaldúa revient sur la manière dont son exposition aux pesticides déversés par avion sur les champs du Sud du Texas a induit un trouble hormonal responsable de menstruations précoces qui l'affecte depuis la naissance<sup>16</sup>. « Ce profond et sombre secret<sup>17</sup> » qu'elle partage avec sa mère et qui

---

14 AnaLouise Keating, in Gloria Anzaldúa, *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 5.

15 *Ibid.*, p. 51 : « « includes but goes far beyond sexual identity ». Ma traduction.

16 Cet aspect n'est que suggéré dans « La Prieta ». Parmi les images qui la hantent, Anzaldúa mentionne toutefois : « ... les avions qui s'abattaient sur nous, nous les cinquante ou cent ouvrièr-e-s qui nous jettent sur le sol, le nuage d'insecticide lacérant nos yeux, obstruant nos narines ». Voir Gloria Anzaldúa, « La Prieta », in Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga (éds.), *This Bridge Called My Back*, *op. cit.*, p. 202 : « ... the places swooping down on us, the fifty or a hundred of us falling onto the ground, the cloud of insecticide lacerating our eyes, clogging our nostrils ». Ma traduction. Certains pesticides ont été reconnus comme des perturbateurs endocriniens et sont aujourd'hui suspectés dans l'apparition de cancers hormonaux-dépendants. Anzaldúa subit une hystérectomie en 1980 et décède, en 2004, des suites d'un diabète de type I, résultant tout aussi probablement de son exposition aux pesticides agricoles. Voir Paola Bacchetta, Jules Falquet et Norma Alarcón, *art. cit.*, p. 22. Mon analyse de « La Prieta » a déjà été partiellement exposée dans l'un de mes précédents articles. Voir Camille Back, « How we get free: una lectura de "La Prieta" de Gloria Anzaldúa desde la perspectiva de la performatividad y la emancipación », *Lectures du genre*, n° 16 : « (Contre)performance de genre, performativité et résistances », Sophie Large et Claire Laguian (coord.), 2022, <<https://lecturesdugenerfr.files.wordpress.com/2022/12/back.pdf>>.

17 Gloria Anzaldúa, « La Prieta », *op. cit.*, p. 199 : « this, the deep dark secret ». Ma traduction.

l'aliène des autres et de son propre corps se trouve au cœur du passage qui suit et de la première convocation du terme *queer* dans le texte :

Ce que ma mère attendait en retour pour m'avoir donné naissance et m'avoir élevée, c'est que je me soumette à elle sans rébellion. Était-ce là une technique de survie qu'elle essayait de m'apprendre ? Elle ne s'opposait pas tant à ma désobéissance qu'au fait que je remette en question son droit à me demander obéissance. Mêlée à cette lutte de pouvoir, il y avait sa culpabilité d'avoir mis au monde un enfant marqué « con la seña », pensant qu'elle avait fait de moi une victime de son péché. Dans ses yeux et dans les yeux des autres, je me voyais réfléchie comme « étrange », « anormale », « QUEER ». Je ne voyais pas d'autre reflet. Impuissante à changer cette image, je me suis réfugiée dans les livres et la solitude et je suis restée à l'écart des autres<sup>18</sup>.

Dans ce passage, le terme *queer*, qui apparaît en lettres capitales afin de le mettre en exergue et de lui donner une visibilité maximale, renvoie donc à une expérience d'aliénation, sans lien direct avec l'identification sexuelle et de genre d'Anzaldúa (du moins à ce moment précis du texte) et nous incite à garder en mémoire cette affinité entre luttes queers et politiques anti-impérialistes, anti-capitalistes et anti-validistes chez Anzaldúa. Quelques pages plus loin, cependant, le terme *queer* fera explicitement référence à sa sexualité, alors que d'autres « images qui [la] hantent<sup>19</sup> » refont surface :

---

18 *Ibid* : « What my mother wanted in return for having birthed me and for nurturing me was that I submit to her without rebellion. Was this a survival skill she was trying to teach me? She objected not so much to my disobedience but to my questioning her right to demand obedience from me. Mixed with this power struggle was her guilt at having borne a child who was marked “con la sena,” thinking she had made me a victim of her sin. In her eyes and in the eyes of others I saw myself reflected as “strange,” “abnormal,” “QUEER”. Helpless to change that image, I retreated into books and solitude and kept away from others ». Ma traduction.

19 *Ibid* : « images that haunt me ». Ma traduction.

... un de mes amants qui disait que j'étais frigide quand il n'arrivait pas à me faire jouir. [...]

... ma mère et mes frères qui m'ont traitée de puta quand je leur ai dit que j'avais perdu ma virginité et que je l'avais fait exprès. Ma mère et mes frères qui m'ont traitée de jota (queer) quand je leur ai dit que mes amis étaient des hommes gays et des lesbiennes<sup>20</sup>.

Dans « La Prieta », Anzaldúa s'attache à rendre visibles les diverses manières dont elle a été altérisée et dont son corps d'abord, racisé et invalide, puis sa sexualité l'ont positionnée comme « anormale ». Si l'essai met en évidence les processus performatifs d'interpellation, d'assignation normative et de marginalisation aussi bien sur le plan du genre et de la sexualité, que de la race et de la classe sociale, il s'intéresse également aux mécanismes de réappropriation du langage à des fins d'émancipation politique<sup>21</sup>. Tout en retraçant le parcours d'Anzaldúa et sa prise de conscience politique, « La Prieta » retrace la trajectoire du terme *queer* et sa réappropriation militante, amorcée dès le milieu des années 1970. L'essai est, en effet, structuré autour d'un glissement de sens progressif du terme *queer* qui passe de synonyme d'« étrange » et d'« anormale » (son sens premier) à une insulte homophobe, pour devenir un site d'identification collective et de résistance consciente envers divers systèmes d'exclusion sociale. Le paragraphe final de « La Prieta » correspond à ce moment de réappropriation militante de l'insulte *queer*, fondé sur le retournement

---

20 Gloria Anzaldúa, « La Prieta », *op. cit.*, p. 203-204 : « ... one of my lovers saying I was frigid when he couldn't bring me to orgasm. [...] ... my mother and brothers calling me puta when I told them I had lost my virginity and that I'd done it on purpose. My mother and brothers calling me jota (queer) when I told them my friends were gay men and lesbians ». Ma traduction.

21 Bien qu'il s'agisse également d'un surnom affectueux très répandu dans le Sud du Texas, « La Prieta », qui donne son titre à l'essai, renvoie à la scène d'ouverture dans laquelle la narratrice, à peine née, est examinée sous toutes les couvertures par sa grand-mère qui la déclare « *muy prieta* » — comprendre, *trop* foncée. Comme *queer*, le terme *prieta* fait l'objet d'une entreprise de réhabilitation dans le texte, au même titre que tout ce qui connote la noirceur et l'obscur.

du stigmaté lié à la déviance et à la marginalité, qui acte une revendication collective et politique du terme et ouvre un espace de lutte et de communauté à des personnes distinctement marginalisées :

Nous sommes les groupes queers, celles et ceux qui ne sont chez eux nulle part, ni dans le monde dominant ni complètement au sein de nos cultures respectives. Ensemble, nous sommes concernés par tant d'oppressions. Mais l'oppression écrasante est le fait collectif que nous ne nous intégrons pas, et parce que nous ne nous intégrons pas, *nous sommes une menace*. Nous ne subissons pas toutes et tous les mêmes oppressions, mais nous comprenons et nous nous identifions aux oppressions de chacun. Nous n'avons pas la même idéologie et nous n'en tirons pas des solutions similaires. Certains d'entre nous sont des gauchistes, certains d'entre nous des adeptes la magie. Certains d'entre nous sont les deux. Mais ces différentes affinités ne s'opposent pas les unes aux autres. Dans *El Mundo Zurdo*, moi, avec mes propres affinités, et les miens, avec les leurs, nous pouvons vivre ensemble et transformer la planète<sup>22</sup>.

Anzaldúa — « qui est queer à plus d'un titre et pas uniquement sur le plan de la sexualité<sup>23</sup> », comme elle le souligne elle-même —

---

22 Gloria Anzaldúa, « La Prieta », *op. cit.*, p. 209 : « We are the queer groups, the people that don't belong anywhere, not in the dominant world nor completely within our own respective cultures. Combined we cover so many oppressions. But the overwhelming oppression is the collective fact that we do not fit, and because we do not fit *we are a threat*. Not all of us have the same oppressions, but we empathize and identify with each other's oppressions. We do not have the same ideology, nor do we derive similar solutions. Some of us are leftists, some of us practitioners of magic. Some of us are both. But these different affinities are not opposed to each other. In *El Mundo Zurdo* I with my own affinities and my people with theirs can live together and transform the planet ». Ma traduction.

23 Gloria Anzaldúa, « Doing Gigs, 1991 », Gloria Evangelina Anzaldúa Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin, box 60, folder 4 : « Who's queer in more ways than sexual ». Ma traduction.

donne ainsi voix et corps à tout un mouvement de déviants et de dissidentes.

Dans *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza* (1987), où elle poursuit le travail de théorisation entrepris avec « La Prieta », le terme *queer* est intimement associé, dès le premier paragraphe en prose, à la frontière et aux *Borderlands*, refuges des « multitudes queers<sup>24</sup> » chères à Paul Preciado. La frontière entre le Mexique et le Sud du Texas, d'où est originaire Anzaldúa, est le point de départ d'une réflexion plus vaste sur les Terres frontalières — tant concrètes que métaphoriques<sup>25</sup> — et l'empreinte qu'elles laissent sur la subjectivité de ceux qui les peuplent. Au tout début de l'ouvrage, Anzaldúa précise ainsi :

La frontière entre le Mexique et les États-Unis *es una herida abierta* où le Tiers-Monde s'écorche et saigne au contact du premier. Et avant qu'une croûte se forme, l'hémorragie reprend et le sang vital des deux mondes se mélange pour former un troisième pays — une culture de la frontière. On établit des frontières pour définir les lieux sûrs et ceux qui ne le sont pas, pour distinguer un *nous* d'un *eux*. Une frontière est une ligne de démarcation, une bande étroite au bord abrupt. Une terre frontalière est un lieu vague et indéterminé formé à partir du résidu sensible que laisse une limite contre-nature. Un lieu en transition constante. Ceux qui l'habitent sont les prohibés, les bannis. Ici vivent *los atravesados* : les gens louches [*squint-eyed*], les pervers [*perverse*], les queers, les pénibles [*troublesome*], les métis [*mongrel*], les mulâtres [*mulatos*], les sang-mêlé [*half-breed*], les demi-morts [*half-dead*];

24 Paul Preciado. « Multitudes queer. Notes pour une politiques des “anormaux” », *Multitudes*, vol. 12, n° 2, 2003, p. 17-25.

25 Anzaldúa distingue le terme *borderlands* (orthographié avec un b minuscule) qui désigne la région située aux alentours de la frontière séparant le Mexique des États-Unis, du terme *Borderlands* (avec un B majuscule) qui désigne d'autres Terres frontalières métaphoriques. Voir AnaLouise Keating, in Gloria Anzaldúa, *The Gloria Anzaldúa Reader*, op. cit., p. 319.

bref, ceux qui traversent, qui outrepassent, qui franchissent les confins du « normal »<sup>26</sup>.

*Borderlands* reprend là où s'achevait « La Prieta ». Dès le départ, les sujets queers sont englobés dans la catégorie plus vaste des habitants et habitantes des Terres frontalières, distinctement marquées comme déviantes et marginalisées, qu'Anzaldúa nomme *los atravesados*. Pour saisir toute la richesse de ce passage, il est nécessaire de s'arrêter un instant sur les procédés lexicaux déployés par Anzaldúa afin de forger, dès les premières pages de *Borderlands*, cette coalition politique qu'elle évoquait à la toute fin de « La Prieta ». Cette approche permet de révéler la profondeur et la subtilité de son épistémologie en dévoilant les couches cachées du texte.

Si le substantif est un néologisme, l'adjectif *atravesado/a* (dérivé du participe passé du verbe espagnol *atravesar* qui signifie « traverser ») recouvre plusieurs sens distincts qui permettent à Anzaldúa de constituer cette multitude queer et d'éclairer le choix des termes. L'adjectif *atravesado/a* signifie en premier lieu « *que no mira derecho* » et, par extension, « *que tiene mala intención o mal carácter*<sup>27</sup> ». C'est donc un synonyme de pervers (*perverso*) et tordu (*retorcido*), l'une des acceptions du terme anglais *queer*. Mais l'adjectif espagnol a également le sens de « *mulato o mestizo*<sup>28</sup> ». En espagnol mexicain, il signifie aussi « *que tiene una dirección transversal o diagonal* » et « *que es terco, impulsivo, violento y difícil de controlar*<sup>29</sup> » (c'est probablement dans ce sens qu'il faut comprendre *troublesome* dans le passage précédent). En espagnol chicano, il connote la folie et évoque ainsi les

---

26 Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières*, *op. cit.*, p. 56. J'ai fait réapparaître entre crochets certains termes en langue originale que je vais commenter par la suite. La métaphore de la frontière comme « *herida abierta* », plaie ouverte, renvoie bien évidemment aux menstruations précoces et douloureuses dont souffrait Anzaldúa et qu'elle évoque longuement dans « La Prieta ».

27 *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española* : <<https://dle.rae.es/atravesado>>.

28 *Ibid.*

29 *Diccionario del español de México* : <<https://dem.colmex.mx/ver/atravesado>>.

*locas* — les folles et les pédés<sup>30</sup>. Le terme *atravesado* renvoie donc aussi bien au *squint-eyed* (et à la question du validisme) qu'au *perverse* (et à la question de la sexualité) et qu'aux *mongrel*, *mulato* et *half-breed* (et à la question de la racialisation) de la citation. Les glissements et chevauchements de sens qui contribuent à rassembler ces différents sujets s'opèrent d'ailleurs à plusieurs niveaux : le terme anglais *squint* qui désigne le strabisme, renvoie également à une tendance perverse ou à une déviance tout en fonctionnant comme un terme d'argot offensif à l'encontre de populations asiatiques ; *half-breed* et *half-dead*, en insistant sur la moitié, l'hybridité et la ligne de partage, évoquent et appellent les *mita' y mita'* (*half and half*), une autre expression désignant les personnes queers dans le sud du Texas, qu'Anzaldúa convoquera plus tard dans *Borderlands*, tout en posant d'emblée la question de la survie (*half-dead*) et de la coalition comme des enjeux politiques majeurs.

Si de très beaux passages de « La Prieta » et de *Borderlands* sont consacrés aux stratégies de survie déployées par Anzaldúa pour s'extraitre de l'hétérosexualité contrainte et résister à l'hétéronormativité<sup>31</sup>, les luttes queers telles qu'elle les envisage sont également des luttes de résistance envers la colonialité, le capitalisme et le validisme. Comme le suggère le dernier fragment cité, les multitudes queers d'Anzaldúa ne sont donc pas uniquement des dissidents et dissidentes du genre et de la sexualité mais englobent d'autres formes d'exclusion produites par la modernité coloniale.

---

30 Ce point a notamment été soulevé par Norma Cantú et Ricardo Vivancos-Pérez. Voir Norma Cantú et Ricardo Vivancos-Pérez, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. The Critical Edition*, San Francisco : Aunt Lute Books, 2021, note 14, p. 57.

31 La métaphore de la frontière permet également à Anzaldúa de poursuivre une réflexion sur la non-conformité de genre et la non-binarité. Refusant de se conformer aux attentes de genre hétéronormatives ou y échappant malgré elle, la figure de la *mita' y mita'*, autre insulte homophobe et transphobe qu'Anzaldúa réinvestit dans *Borderlands* et à laquelle elle s'identifie, manifeste son désir de repenser le genre et la sexualité au-delà de la binarité. Voir Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières*, op. cit., p. 76-77.

## UNE ORIENTATION SEXUELLE, SPATIALE ET POLITIQUE

En englobant les sujets queers dans la catégorie plus vaste des *atravesados*, Anzaldúa renoue avec l'étymologie du terme *queer* et, tout particulièrement, avec sa dimension spatiale. En effet, comme le souligne Eve Kosofsky Sedgwick dans « Construire des significations queer » : « le mot queer lui-même signifie “à travers”, il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand *Quer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)...<sup>32</sup> ». Cette dimension spatiale, explicite dans le recours d'Anzaldúa au terme *atravesados*, me semble fondamentale pour comprendre la théorie queer qu'elle développe dans *Borderlands*, pensée à l'aune de la frontière.

Dans les écrits d'Anzaldúa, le terme *queer* renvoie non seulement à l'orientation sexuelle mais aussi à d'autres formes d'orientation — notamment politique — et, par conséquent, à une « manière d'habiter le monde<sup>33</sup> » comme l'affirme Sara Ahmed dans « Orientations. Vers une phénoménologie queer ». Dans cet article passionnant où elle s'intéresse à la notion d'« orientation » sur laquelle repose l'expression « orientation sexuelle » et où elle définit l'hétéronormativité comme un « dispositif de redressement, qui traduit et redresse le “penchant” du désir queer<sup>34</sup> », Ahmed développe des perspectives similaires à celles qu'Anzaldúa expose dans *Borderlands*. Toutes deux jouent sur les multiples sens du mot *queer* qu'elles entremêlent constamment, glissant entre la dimension spatiale, sexuelle et morale du terme. Justifiant son recours au terme *queer*, Ahmed explique ainsi :

---

32 Eve Kosofsky Sedgwick, « Construire des significations queers », in Didier Eribon (éd.), *Les études gay et lesbiennes, Actes du colloque des 23 et 27 juin 1997*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998, p. 115.

33 Sara Ahmed, « Orientations. Vers une phénoménologie queer », traduction de Romain/Emma-Rose Bigé et Daphné Pons, *Multitudes*, n° 82, 2021, <<https://www.multitudes.net/orientationsvers-une-phenomenologie-queer/>>.

34 *Ibid.*

Peut-être est-il temps, à ce propos, de souligner l'intérêt qu'il y a à utiliser ce mot, queer, dans des sens distincts qui cependant ne cessent de glisser les uns dans les autres. J'ai utilisé le mot queer pour signaler l'oblique: ce qui ne se tient pas droit, ce qui ne s'aligne pas, ce qui apparaît dérangé. Mais j'ai aussi utilisé le mot queer pour décrire les pratiques sexuelles non-hétéro — et en particulier le lesbianisme — comme autant de formes sociales et sexuelles du contact entre les corps. Je pense qu'il est crucial de conserver les deux sens de ce mot queer, « mal orienté/désorientant » et « queer » au sens de allosexuel. La racine du mot queer en anglais, renvoie à un mot grec qui signale ce qui se trouve en travers, ce qui est oblique, ce qui est adverse. Ce mot, queer, nous donne une chance, celle de sinuer entre les registres sexuels et sociaux sans chercher à les aplatir ou à les réduire l'un à l'autre. Désorienter les choses, c'est perturber un certain ordre du monde<sup>35</sup>.

Développant ces analyses dans *Queer Phénoménologie : Orientations, objets et autres*, Ahmed rappelle que les termes *queer* et *orientation sexuelle* sont tous les deux des termes de nature spatiale et se pose la question suivante : « Que signifie, pour la sexualité d'être vécue comme orientée ? ». Et elle poursuit : « Si l'orientation est affaire de notre manière de résider dans l'espace, alors notre orientation sexuelle pourrait également être affaire de résidence, de notre façon d'habiter des espaces, ainsi que des "qui" ou des "ceci" habitant ces espaces avec nous<sup>36</sup> ». Cette préoccupation est centrale dans l'œuvre d'Anzaldúa.

Dans un poème intitulé « Del Otro Lado », initialement inclus dans le manuscrit de *Borderlands*, Anzaldúa s'interroge sur la spatialité du désir sexuel en explorant la violence qui s'exerce à l'encontre des personnes queers dans la communauté chicana, ainsi que le déplacement forcé et l'aliénation qui en découlent :

---

35 *Ibid.*

36 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology : Orientations, objets et autres*, traduction de Laurence Brottier, Paris : Éditions Le Manuscrit, 2022, p. 16.

Elle se rappelle  
 l'horreur dans la voix de sa sœur  
 « Eres una de las otras »,  
 le regard sur le visage de sa mère  
 alors qu'elle dit : « J'ai tellement honte.  
 Je ne pourra plus jamais relever  
 La tête dans ce pueblo.  
 Me doy un tiro en la cabeza  
 Je vais me tirer un coup de fusil dans la tête  
 Si tu dis aux gens de cette ville  
 Que tu es une jota ».

[...]

Repoussée au bout du monde  
 elle y a trouvé refuge à la lisière  
 des villes, des quartiers, des rues, des maisons.  
 Repoussée toujours vers l'autre côté.  
 Étrangère dans tous les pays, nulle part citoyenne.  
 Le camp, elle a foutu le camp  
 mais chaque endroit où elle est allée  
 l'a repoussée de l'autre côté,  
 al otro lado<sup>37</sup>.

L'expérience du *coming-out* y est décrite comme « un processus de désorientation et de réorientation<sup>38</sup> », lui-même lié à l'expérience migratoire. Ahmed souligne, en effet, que « les orientations ont autant rapport à se sentir chez soi qu'à se tracer un chemin<sup>39</sup> », deux notions qui se trouvent au cœur des travaux d'Anzaldúa. Comme le suggère le poème, les sujets queers — « celles et ceux qui ne sont chez eux nulle part<sup>40</sup> », dit-elle dans « La Prieta » — continuellement repoussés de l'autre côté, finissent par percevoir la nécessité d'habiter la

---

37 Gloria Anzaldúa, « Del Otro Lado », in *Je transporte des explosifs on les appelle des mots*, Paris : Cambourakis, 2019, p. 161, 163.

38 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, *op. cit.*, p. 28.

39 *Ibid.*

40 Gloria Anzaldúa, « La Prieta », *op. cit.*, p. 209.

lisière où iels en viennent à se sentir chez eux. Les sujets queers sont donc mus vers les Terres frontalières, concrètes et métaphoriques.

Cependant, comme le soutient Ahmed, les corps ne sont pas simplement mus par leurs orientations. Celles-ci les affectent en retour : « Les orientations façonnent non seulement notre manière d’habiter l’espace, mais aussi notre manière de saisir ce monde que nous habitons avec les autres, ainsi que ce vers “qui” ou vers “quoi” nous dirigeons notre énergie et notre attention<sup>41</sup> ». Dans *Borderlands*, Anzaldúa explique :

Lesbienne et élevée dans le catholicisme, endoctrinée à l’hétérosexualité, *j’ai choisi d’être queer* [...]. C’est une voie intéressante, une voie qui glisse continuellement à l’intérieur et à l’extérieur de ce qui est blanc, ou catholique, ou mexicain, ou indigène, ou qui relève des instincts. À l’intérieur et à l’extérieur de ma tête. Elle conduit à la *loquería*, à la folie. C’est une voie qui mène à la connaissance — la connaissance (et l’apprentissage) de l’histoire de l’oppression de notre *raza*. C’est une façon d’équilibrer et d’apaiser la dualité<sup>42</sup>.

Être queer — ou plutôt, *faire le choix d’être queer* — c’est donc prendre une direction, emprunter intentionnellement un chemin qui dévie des sentiers battus. Dans « La Prieta » déjà, Anzaldúa associait *El Mundo Zurdo* à un cheminement qu’elle prenait grand soin de distinguer de la ligne droite (*straight*) : « Je crois qu’en se changeant soi-même on change le monde, que parcourir la voie d’El Mundo Zurdo c’est suivre un mouvement qui va dans deux directions — une plongée à l’intérieur de soi et une expansion dans le monde,

41 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, *op. cit.*, p. 18.

42 Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières*, *op. cit.*, p. 77. Le texte original dit « It makes for *loquería*, the crazies ». Il faudrait donc plutôt traduire ce passage par « Il conduit à la *loquería*, aux folles », le dernier terme renvoyant à la fois à la maladie mentale et aux queers (le substantif pluriel, *crazies*, désigne en anglais américain argotique « une personne excentrique ou mentalement déséquilibrée »). Voir *The Collins Online Dictionary*, <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/crazy>>.

une recréation du soi et une reconstruction de la société simultanées<sup>43</sup> ». Dans l'un des manuscrits de « La Prieta » conservé à l'Université du Texas à Austin, qui comporte une longue section intitulée « *Meditaciones sobre el mundo surdo*<sup>44</sup> », Anzaldúa précise que ce double mouvement prend la forme d'un mouvement serpentin, soumis à deux forces opposées : « un rétrécissement vers un centre » et « une propagation vers l'extérieur, comme les ondulations de l'eau dans une marre ». « Comment voyage-t-on vers El Mundo Surdo ? », se demande-t-elle. « En suivant la voie de la spirale qui ondule<sup>45</sup> ».

Selon Ahmed, l'orientation — le fait de suivre telle ou telle ligne — implique une « “prise” spécifique sur le monde, un ensemble de vues et de points de vue, ainsi qu'un itinéraire à travers les contours du monde, qui donne ses propres contours à notre monde<sup>46</sup> ». *Borderlands* retrace, en effet, l'émergence d'une subjectivité propre aux Terres frontalières, qu'Anzaldúa nomme « nouvelle conscience *mestiza* » et qui peut être lue comme une conscience queer<sup>47</sup>. Dans le dernier chapitre de la partie essai de *Borderlands*,

---

43 Gloria Anzaldúa, « La Prieta », *op. cit.*, p. 208 : « I believe that by changing ourselves we change the world, that traveling El Mundo Zurdo path is the path of a two-way movement — a going deep into the self and an expanding out into the world, a simultaneous recreation of the self and a reconstruction of society ». Ma traduction.

44 Bien que *surdo* soit généralement orthographié avec un z, Anzaldúa en a intentionnellement modifié l'orthographe afin que celle-ci reflète la manière dont le terme est prononcé dans le Sud du Texas. Le changement de *surdo* à *zurdo* s'est produit pendant l'étape de révision de *This Bridge Called My Back*, à l'insu d'Anzaldúa. Initialement mécontente de la modification, Anzaldúa finit par accepter et adopter l'orthographe révisée. Voir AnaLouise Keating, *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 321.

45 Voir Gloria Anzaldúa, « “La Prieta”, manuscript discards », Gloria Evangelina Anzaldúa Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin, box 44, folder 16 : « How does one travel to El Mundo Surdo? By travelling the path of the undulating spiral ». Ma traduction.

46 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, *op. cit.*, p. 40.

47 Voir Robert McRuer, *The Queer Renaissance: Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities*, New York : New York

intitulé « *La conciencia de la mestiza. Vers une nouvelle conscience* » et consacré à l'écllosion de cette subjectivité spécifique que les « transgresseurs *y otros atravesados* » ont en partage, Anzaldúa écrit, au sujet de la nouvelle *mestiza* : « La *mestiza* doit constamment se déga-ger des configurations habituelles : passer d'une pensée convergente, d'un raisonnement analytique qui privilégie la rationalité et vise un objectif unique (mode de pensée occidental), à une pensée divergente, une pensée qui s'éloigne des schémas et des objectifs établis pour s'orienter vers une perspective plus complète, qui inclut plutôt qu'elle n'exclut<sup>48</sup> ». Dans *Borderlands, los atravesados* acquièrent d'ailleurs un certain privilège épistémique, *la facultad*, qu'Anzaldúa définit comme « l'aptitude à voir dans des phénomènes externes la signification de réalités plus profondes, à voir la structure profonde sous la surface<sup>49</sup> » et qui correspond à une forme de présence au monde particulièrement aigüe et d'extra-lucidité, ancrée dans l'expérience douloureuse des marges. La « "prise" spécifique sur le monde » qu'évoque Ahmed se traduit chez Anzaldúa par la « conscience des Terres frontalières<sup>50</sup> » que *los atravesados* développent « en cultivant une tolérance aux contradictions, une tolérance à l'ambiguïté<sup>51</sup> » et dont les perspectives renouvelées sur le monde visent à « déraciner massivement la pensée dualiste de la conscience individuelle et collective<sup>52</sup> » — une entreprise à la fois queer et décoloniale.

---

University Press, 1997. Bien qu'elle veuille à ne jamais occulter la spécificité des oppressions et des expériences liées au racisme et à la colonialité, d'une part, et à la queerphobie, d'autre part, Anzaldúa entremêle et articule sa conception du queer avec les autres concepts qu'elle élabore dans *Borderlands*, en particulier celui de la nouvelle *mestiza*. Il me semble donc impossible de saisir précisément ce que recouvre le queer chez elle sans faire de détour du côté de la nouvelle *mestiza* et de sa conscience.

48 Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières*, *op. cit.*, p. 154.

49 *Ibid.*, p. 102.

50 *Ibid.*, p. 151.

51 *Ibid.*, p. 154.

52 *Ibid.*, p. 155.

## UNE POLITIQUE DE COALITION

Envisager le queer comme une orientation non seulement sexuelle mais spatiale et politique nous incite à nous poser la question de la « direction collective<sup>53</sup> » suivie par les sujets queers. Quelle ligne *los atravesados* suivent-iels collectivement ? Vers « qui » ou vers « quoi » dirigent-iels leur énergie ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il est nécessaire de revenir à « La Prieta » où le désajustement face au monde que théorise Anzaldúa devient le point de départ d'un front de résistance, d'une organisation collective et d'une perspective de justice sociale fondée sur une grande variété d'expériences minorisées. « Agents de transformation<sup>54</sup> » au même titre que les nouvelles *mestizas* et les *nepantleras*<sup>55</sup>, les sujets queers jouent, dans l'œuvre d'Anzaldúa, un rôle crucial dans la politique d'alliance qu'elle développe dès le milieu des années 1970. C'est ce que suggère le paragraphe final de « La Prieta » qui, au-delà de proposer un retournement du stigmaté associé au terme *queer*, le conceptualise comme un point de connectivité et d'articulation à partir duquel construire de vastes coalitions politiques : « Nous sommes les groupes queers, celles et ceux qui ne sont chez eux nulle part [...]. Dans *El Mundo Zurdo*, moi, avec mes propres affinités, et les miens, avec les leurs, nous pouvons vivre ensemble et transformer la planète<sup>56</sup> ». Il n'est pas anodin qu'*El Mundo Zurdo* soit un espace et que le nom choisi par Anzaldúa pour désigner cet espace d'alliance, « Le Monde Gaucher », renvoie lui aussi à l'orientation, redoublant la signification du terme *queer*. Dans *Queer Phenomenology* où elle consacre un long développement à

---

53 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, *op. cit.*, p. 37.

54 Robert McRuer, *op. cit.*, p. 142.

55 Le terme *nepantlera* a été forgé par Anzaldúa à partir du nahuatl *nepantla* qui signifie littéralement « espace d'entre-deux ». Dans son épistémologie, il désigne un type spécifique de médiatrice et constitue une évolution plus tardive du concept de nouvelle *mestiza*. Voir AnaLouise Keating, in Gloria Anzaldúa, *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 322.

56 Gloria Anzaldúa, « La Prieta », *op. cit.*, p. 209.

l'idée de direction, Ahmed rappelle que la distinction entre la droite et la gauche est loin d'être neutre :

En effet, notons ici que l'étymologie du mot gauche est « faible et sans valeur », et Kant lui-même décrit la gauche disant qu'elle « l'emporte quant à la sensibilité ». Les femmes et les altérités raciales sont associées à l'hémisphère gauche du cerveau. En outre, nous penserons à la « gauche » en tant que marqueur d'allégeance politique [...]. La droite est associée à la vérité, à la raison, à la normalité et à l'idée d'aller « droit au but ». [...] Ce manque de neutralité est ce qui fonde la distinction entre la droite et la gauche : la droite devient la ligne straight, et la gauche, l'origine de la déviance<sup>57</sup>.

*El Mundo Zurdo* apparaît dans les travaux d'Anzaldúa comme une multiplicité d'espaces, concrets et utopiques, où forger des alliances entre différentes luttes sociales au-delà des clivages militants traditionnels et comme une incitation à dépasser nos cadres de pensée binaires. Anzaldúa évoluait elle-même dans et entre plusieurs mouvements de lutte sociale (*Chicano Civil Rights Movement*, *Women's Liberation Movement*, *Gay Liberation*) qu'elle s'efforçait d'articuler entre eux et elle a consacré énormément d'énergie à éditer des anthologies qui reflétaient ses politiques d'alliance plutôt que des monographies, privilégiant la publication de ses propres textes auprès de ceux de ses alliées. Soutenant que c'est dans notre habileté à faire la médiation entre les mondes que se trouve la source de notre capacité à transformer le social, elle affirme dans *Light in the Dark*, publié à titre posthume :

Nous avons besoin de nepantleras dont la force réside dans notre capacité à servir de médiatrices et à nous déplacer entre les identités et les positions. Necesitamos nepantleras pour nous inciter à franchir les frontières raciales et d'autres frontières. Pour devenir nepantleras, nous devons choisir d'occuper les espaces

---

57 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, *op. cit.*, p. 35.

intermédiaires entre les mondes, choisir de nous déplacer entre les mondes comme les anciennes chamanas qui choisissent de construire des ponts entre les mondes, qui choisissent de parler depuis les fissures entre les mondes, depuis las rendijas. Nous devons choisir de voir à travers les failles de la réalité, choisir de percevoir quelque chose sous de multiples angles. [...] Tour-nons-nous vers nos nepantleras (poetas, artistas, queers, jeunes, et personnes autrement capables) qui ont une tolérance pour l'ambiguïté et la différence, la facultad de maintenir de nombreuses positions conflictuelles et des affinités avec ceux qui ne leur ressemblent pas<sup>58</sup>.

Anzaldúa nous invite à considérer les sujets queers non seulement comme des *atravesados* — « ceux qui traversent, qui outrepassent, qui franchissent » — mais également comme des ponts. À envisager à la fois la traversée de frontières, la transgression — *crossing borders* — et la nécessité de faire pont — *building bridges* —, une autre métaphore centrale de son travail comme en témoigne le titre de l'anthologie *This Bridge Called My Back*. Liée à leur expérience de la désorientation et des Terres frontalières, c'est cette « mobilité critique<sup>59</sup> » qui permet aux sujets queers d'agir comme médiatrices et actrices privilégiées de la construction de coalitions et d'alliances. C'est probablement là que réside l'une des contributions

---

58 Gloria Anzaldúa, *Light in the Dark/Luz en lo oscuro, Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, AnaLouise Keating (éd.), Durham : Duke University Press, 2015, p. 93-94 : « We need nepantleras whose strength lies in our ability to mediate and move between identities and positions. Necesitamos nepantleras to inspire us to cross over racial and other borders. To become nepantleras, we must choose to occupy intermediary spaces between worlds, choose to move between worlds like the ancient chamanas who choose to build bridges between worlds, choose to speak from the cracks between the worlds, from las rendijas. We must choose to see through the holes in reality, choose to perceive something from multiple angles. [...] Let's look toward our nepantleras (poetas, artistas, queer, youth, differently abled) who have a tolerance for ambiguity and difference, la facultad to maintain numerous conflicting positions and affinity with those unlike themselves ». Ma traduction.

59 Robert McRuer, *op. cit.*, p. 153.

les plus précieuses d'Anzaldúa aux théories queers : en réinvestissant la dimension spatiale du terme *queer* et la nécessité de réhabiter la frontière, jusque dans son écriture, elle nous encourage à concevoir des politiques queers, inévitablement féministes et décoloniales, qui œuvrent à la convergence des luttes.



CONQUÉRIR DE NOUVEAUX ESPACES



LES FEMMES FACE À LA VIOLENCE DES HOMMES  
DANS LES ROMANS D'ÉDURNE PORTELA :  
UNE RÉAPPROPRIATION DES ESPACES IMPOSSIBLES ?

---

*Marie Delannoy*  
Cergy Paris Université  
UMR Héritages : Culture/s, Patrimoine/s, Création/s



Née en Biscaye en 1974, Edurne Portela est une universitaire spécialiste de littératures hispaniques, notamment des représentations de la violence dans la littérature argentine. En 2016, elle décide de se consacrer entièrement à l'écriture suite à la publication d'un essai, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*<sup>1</sup>, dans lequel elle évoque le silence de la société basque et son expression dans la culture (littérature, photographie et cinéma). Elle publie ensuite son premier roman, *Mejor la ausencia*<sup>2</sup>, qui a pour contexte le conflit au Pays Basque. Elle rejoint ainsi des auteurs comme Iban Zaldúa, Jokín Muñoz, Ramón Saizarbitoria ou Fernando Aramburu. Edurne Portela se démarque de ces auteurs en se centrant principalement sur les femmes victimes du conflit. Elle considère d'ailleurs ce premier roman comme féministe. La condition féminine est au centre de *Formas de estar lejos*<sup>3</sup>, sur fond de violences conjugales et de discriminations raciales aux États-Unis. Elle se rapproche d'autrices espagnoles, comme Marta Sanz et Sara Mesa, qui abordent les relations hommes-femmes et la domination masculine dans leurs romans. Les deux derniers romans, *Los ojos cerrados*<sup>4</sup> et *Maddi y las fronteras*<sup>5</sup>, sont des romans de la mémoire. Le premier montre les conséquences de la Guerre Civile et de la rupture intergénérationnelle due au

---

1 Edurne Portela, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2016.

2 Edurne Portela, *Mejor la ausencia*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2017.

3 Edurne Portela, *Formas de estar lejos*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2019.

4 Edurne Portela, *Los ojos cerrados*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2021.

5 Edurne Portela, *Maddi y las fronteras*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2023.

silence du « borrón y cuenta nueva », alors que le second, une fausse autobiographie construite à partir d'archives, présente le combat de la résistante María Josefa Sansberro et sa déportation vers les camps de concentration.

L'écriture d'Edurne Portela a jusqu'à présent été étudiée dans des articles portant sur l'expression de la violence passée au Pays Basque pour *Mejor la ausencia*<sup>6</sup> et sur la violence machiste, psychologique et invisible pour *Formas de estar lejos*<sup>7</sup>. Elle n'a pas encore fait l'objet d'une étude conjointe des romans centrée sur les personnages féminins, leurs combats, et sur les violences qui sont commises envers elles. Les romans d'Edurne Portela invitent en effet à s'interroger sur l'impact qu'a la violence masculine sur l'identité, l'intime, le corps des femmes, mais aussi sur leur rapport aux lieux, et ce d'autant plus que la violence est présente aussi bien dans l'espace public que dans l'espace privé.

Notre corpus se centrera uniquement sur les trois premiers romans d'Edurne Portela. Les violences des sociétés dans lesquelles vivent Amaia, Alicia, Lola, Teresa et Adela font tout d'abord écho

---

6 Celia Fernández Prieto, « Escritura, violencia y asco : una lectura de *Mejor la ausencia* de Edurne Portela », *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, N° Extra 7, 2020, p. 911-921.

Mikel Ayerbe Sudupe, « La reescritura del pasado violento y la ficcionalización del presente conflictivo : las narrativas de Edurne Portela e Iban Zaldúa », *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 19, n°30, 2019.

María del Mar García Reina, « Tiempos oscuros marcados por el terrorismo de ETA: *El refugio de los canallas* de Juan Bas y *Mejor la ausencia* de Edurne Portela », in Javier Sánchez Zapatero, Alex Martín Escribà (coord.), *Reescritura del género negro: estudios literarios y audiovisuales*, Madrid : Dykinson, 2022, p. 67-76.

7 Rosa Schioppa, « Llorar en el armario: la estructura narrativa de la violencia inaparente en *Formas de estar lejos* de Edurne Portela », in Fernando Candón Ríos, Leticia de la Paz de Dios, María Ayete Gil (coord.), *Discurso e ideología: la violencia contra la mujer en la literatura*, Universitas Castellae, 2021, p. 33-42. Itxaro González Guridi, « El tratamiento de la violencia machista en la novela de Edurne Portela *Formas de estar lejos*. Propuesta didáctica », in Ursula Luna, Alex Ibáñez Etxeberria (dir.), *XXIX jornadas de investigación en psicodidáctica*, Universidad del País Vasco, 2022, p. 123-144.

aux violences de la sphère privée. Elles provoquent ensuite des ruptures identitaires profondes. Le silence, complice des coupables, joue un rôle important dans la difficulté des femmes à se construire et à se percevoir comme victimes. La réappropriation des espaces publics et intimes est alors presque impossible. Seul le personnage d'Ariadna, dans *Los ojos cerrados*, qui n'a pas été confrontée directement à la violence, se construit différemment.

#### DES VIOLENCES PATRIARCALES DANS LES ESPACES PUBLICS ET PRIVÉS

Amaia, Alicia, Lola, Teresa et Adela évoluent dans des sociétés en conflit : le terrorisme de l'ETA, la violence de la société américaine, discriminante et inégalitaire, et la Guerre Civile espagnole. À ce contexte particulier et déjà angoissant, s'ajoute une violence intrafamiliale et sexuelle. Les hommes sont dominants et tout-puissants et imposent leurs volontés aux femmes.

#### *Des sociétés violentes en conflit*

Les trois romans d'Edurne Portela se déroulent tous dans un contexte de violence collective qui s'entremêle aux histoires personnelles, dans un va-et-vient permanent entre petite et grande histoire. Chacun des romans se construit comme une gradation vers toujours plus de violence, dont les personnages principaux sont les témoins et les victimes. Dans *Mejor la ausencia*, la première partie relate l'enfance d'Amaia au Pays Basque, de ses cinq ans à ses dix-sept ans, entre les années 1979 et 1992, au plus fort du terrorisme de l'ETA : attentats, menaces, tortures, rejet des victimes apparaissent en filigrane dans le récit à la première personne. Amaia voit sa famille se déchirer à cause du conflit : son père, Amadeo, passe de l'ETA aux GAL, son frère Kepa soutient la lutte terroriste alors que son autre frère Aitor y est, lui, opposé. Son troisième frère, Aníbal, est quant à lui la cible de menace pour être sous l'emprise de la drogue, qui selon l'idéologie de l'ETA a été introduite au Pays Basque par le gouvernement espagnol

pour détourner la jeunesse de la lutte armée. Enfin, le père de l'un de ses amis, conseiller municipal du Parti Socialiste, est assassiné.

Dans *Formas de estar lejos*, Alicia quitte le Pays Basque en proie au terrorisme pour les États-Unis, mais elle se heurte aux discriminations raciales — elle est considérée comme « hispano » —, la mixité sociale et culturelle est peu présente, la violence institutionnelle, dans le monde universitaire, entrepreneurial ou sociétal, touche en particulier les femmes, comme le prouvent les différents exemples parsemés dans le texte : une employée de banque licenciée injustement, une étudiante abusée sexuellement, une autre qui se suicide, des manifestations anti-avortement. Alicia est le témoin d'une société américaine peu réactive, qui a accepté ces violences contre les femmes et les minorités comme faisant partie de son quotidien et de sa culture. Elle tente d'agir, mais ses tentatives échouent, comme quand elle milite pour l'avortement, mais découvre que les anti-avortements ont plus de pouvoir.

Le troisième roman, *Los ojos cerrados*, se déroule, en partie, lors de l'après-guerre dans le village fictif de Pueblo Chico. Le récit de Pedro, à la première personne, fait ressortir le destin de trois femmes, Lola, Teresa et Adela, victimes de l'après-guerre, trois femmes qui se succèdent dans l'enfance du narrateur. Il raconte comment il a été témoin d'assassinats politiques de la part de phalangistes. Le présent des verbes d'action et de perception auditive révèle l'immédiateté et la simultanéité des actions de l'enfant avec celles des phalangistes et renforce la violence de l'après-guerre. Les quatre répétitions consécutives de « El hombre de la pistola pregunta donde está. Ninguno se mueve. Pah / la cabeza rebota<sup>8</sup> », présentées de manière très espacée, mettent en évidence la violence, la rapidité des exécutions et le peu de scrupules du phalangiste, Federico, au moment d'exécuter les Républicains. Dans le chapitre suivant, la triple répétition du même paragraphe traduit la longue agonie de la mère de Pedro, Lola, assassinée par Federico, en même temps que son mari, Miguel, en voulant le défendre. Les deux récits sous-titrés « Ella », « Él », dans le prolongement l'un de l'autre et assez similaires, soulignent

---

8 Edurne Portela, *Los ojos cerrados*, *op. cit.*, p. 18.

l'extermination de toute forme d'opposition et la déshumanisation des victimes de la répression. Après la mort de Lola, Teresa, la mère de Federico, recueille Pedro. Celui-ci, par vengeance, assassine Federico et jette son corps dans le même précipice que celui de ses parents. José, le second fils de Teresa, préfère s'exiler et ne plus donner de nouvelles. Teresa, poussée par Pedro qui lui disait entendre les voix de ses deux fils, part seule dans la montagne où elle meurt. Ces différentes histoires personnelles qui se succèdent montrent la violence de leur époque et ses conséquences.

Ces trois romans ont pour point commun la violence des hommes. Les romans, en mettant au centre des récits les femmes montrent aussi que les femmes en sont les victimes et ce d'autant plus qu'à la violence collective s'ajoute une violence plus personnelle et intrafamiliale.

### *Des violences intrafamiliales*

Le récit d'Amaia est avant tout marqué par la violence paternelle, plus encore que par le conflit politique armé. Dès sa plus tendre enfance, Amaia est témoin de la maltraitance de son père contre sa femme, Elvira, alcoolique, et contre ses enfants. Chaque récit d'un moment heureux, toujours en l'absence du père, est suivi d'un mouvement de colère de celui-ci et d'un déchainement de violence, comme le prouve la scène pendant laquelle Amaia et sa mère Elvira préparent et vident un poisson. Cette scène de grande complicité entre la mère et sa fille est interrompue par l'arrivée du père, en colère, car elles ne l'ont pas entendu klaxonner en bas. Se propage alors une maltraitance verbale (« puta ciega », « y tú ni puto caso<sup>9</sup> »), et physique, qui se termine par le départ d'Amadeo et Elvira couchée sur le canapé « en una postura extraña<sup>10</sup> ». Ce même scénario se répète à plusieurs reprises, traduisant l'invasion progressive de la violence du père dans la narration, les descriptions et les dialogues

9 Eburne Portela, *Mejor la ausencia*, op. cit., p. 39.

10 *Ibid.*

au style direct, souvent brefs et ponctués d'insultes. Amaia n'est pas seulement témoin, mais devient aussi victime de son père. Il se comporte progressivement envers elle comme il se comporte envers sa mère, et ce d'autant plus que mère et fille se ressemblent physiquement. Lors de l'une de leur dernière rencontre, en Galice, où s'est exilé Amadeo, ce dernier frappe sa fille, qui a échangé quelques mots avec Carlos, ancien membre des GAL comme lui. La scène est un déferlement de violence physique et verbale par alternance, qui fait écho à l'exemple de la scène avec le poisson :

—Igual de puta que tu madre, ¿eh?

Tira más del pelo. Con la otra mano me da una torta.

—Igual de puta, igual de puta.

Lo repite mientras me sigue pegando. Patadas en la espalda. Puñetazos en la cabeza. Me mareo. Patada en el estómago. Arcada. Sale bilis. Sigo oyéndole decir puta, puta, puta<sup>11</sup>.

Il s'agit de l'une des dernières scènes avec son père avant une rupture longue et brutale.

Comme pour Amaia, Alicia n'est pas uniquement témoin, mais aussi victime. Son époux, Matty, exerce sur elle une maltraitance psychologique qui va crescendo : il l'infantilise en la surnommant « ratita<sup>12</sup> », surveille ses comptes et ses achats, est à l'origine des décisions importantes comme se marier, acheter une maison ou déménager à Southville et Northville. Il la rabaisse quand elle se perd en voiture et est jaloux. L'un des premiers tournants de leur relation et l'une des scènes les plus marquantes de cette relation toxique, intitulée d'ailleurs « Primeras señales<sup>13</sup> », est la lecture par Matty du journal intime d'Alicia dans lequel elle évoque Gorka, son ex petit ami, et son ami Alfredo. La scène au style direct met en évidence la jalousie malade de Matty, comment il refuse tout secret de la part de sa femme et comment il la contraint au silence. La scène

---

11 *Ibid.*, p. 144.

12 Edurne Portela, *Formas de estar lejos*, op. cit., p. 57, 64.

13 *Ibid.*, p. 47.

se transforme en un interrogatoire violent. Il lui pose de multiples questions, la brusquerie des gestes de Matty s'opposant au silence et à l'incompréhension d'Alicia. La même scène se répète ensuite à différentes reprises avec les mêmes gestes et mots brusques de sa part face à l'incompréhension, au silence et à la culpabilité d'Alicia qui cherche à s'excuser. Alicia se retrouve dans la même situation que les femmes qu'elle rencontre dans la sphère professionnelle ; elle est seule face à la maltraitance de son mari, qu'elle ne comprend pas. Cet exemple de violence conjugale n'est pas le seul exemple du roman. Quand Matty présente ses parents, nous retrouvons le même schéma de domination du père sur la mère. Il lui interdit de travailler pour rester mère au foyer —elle a eu trois enfants avant ses dix-neuf ans—, alors qu'elle aurait aimé conserver le commerce qu'elle avait hérité de ses parents. Matty dit d'elle « obedece pero no olvida<sup>14</sup> ». Les reproches sont constants ; elle s'occupe de son mari malade pour se venger, lui rappeler ce qu'il lui a fait subir et lui montrer qu'elle, elle ne l'abandonne pas. L'autre exemple évocateur est celui de l'amie d'enfance d'Alicia, Nekane, elle aussi battue par son père, tout comme sa mère. Alicia se souvient de son histoire, similaire à la sienne. Elle se compare à elle et se rappelle le silence, les hématomes et le mutisme de son amie. Enfin, sa collègue Silvia a été victime de violences conjugales dont elle a mis plusieurs années à se sortir. Ces différents exemples créent un effet spiralaire, redondant, qui montre que toutes les femmes peuvent être victimes, que c'est un fait enraciné dans la société patriarcale, peu importe le pays, l'époque ou la condition sociale.

### *Des violences sexuelles*

La violence envers les femmes s'accroît au fil des romans et devient sexuelle quand elles sont violées. Lors d'une soirée, Amaia est violée par un inconnu dans la rue. Matty viole son épouse Alicia peu de temps avant leur divorce. La violence devient physique et le même

---

14 *Ibid.*, p. 17.

scénario vu précédemment se répète. Matty se déchaîne, quand Alicia reste interdite. Après le viol, au lieu de la frapper, il donne un coup de poing dans le mur et laisse un trou, qui va rappeler à Alicia celui vu chez son amie Nekane, alors qu'elle reste « desnuda, encogida<sup>15</sup> » et se focalise sur le sperme qui coule et tache les draps. Enfin, dans *Los ojos cerrados*, Adela jeune femme esseulée, victime d'un père violent et dont le frère Evaristo a lui aussi été assassiné par Federico, est violée derrière l'église par plusieurs hommes, dont probablement Federico. Un fils, Andrés, naît de ce viol. Derrière ces exemples de domination masculine, il y a une volonté de la part d'Edurne Portela de dénoncer la normalisation de la violence faite aux femmes: « Esta violencia íntima es machista y se ejerce en una sociedad patriarcal en la que el maltrato de la mujer y el abuso sexual están tan normalizados que se aceptan como parte de la cotidianidad <sup>16</sup> ». C'est une violence universelle qui ne semble pas avoir de frontières spatio-temporelles, et qui touche à l'intime. Cette situation a des répercussions sur l'identité des femmes, leur corps, mais le silence joue aussi un rôle dans leur difficulté à s'identifier comme victime.

#### UNE ATTEINTE À LEUR IDENTITÉ

Amaia, Alicia ou encore Adela évoluent tout au long des romans. De femmes fortes, aux identités bien marquées, elles deviennent peu-à-peu silencieuses et esseulées et semblent même s'éteindre. Cette dégradation souligne ainsi le poids de la violence et la contrainte exercée par les hommes, qui peuvent dès lors imposer d'autant mieux leurs volontés.

---

15 *Ibid.*, p. 168.

16 Santiago Velázquez, « Edurne Portela: “El maltrato de la mujer y el abuso sexual están tan normalizados que se aceptan como parte de la cotidianidad” », *ElHuffPost*, 11 octobre 2017, <[https://www.huffingtonpost.es/santiago-velazquez/edurne-portela-el-maltrato-de-la-mujer-y-el-abuso-sexual-estan-tan-normalizados-que-se-aceptan-como-parte-de-la-cotidianidad\\_a\\_23237069](https://www.huffingtonpost.es/santiago-velazquez/edurne-portela-el-maltrato-de-la-mujer-y-el-abuso-sexual-estan-tan-normalizados-que-se-aceptan-como-parte-de-la-cotidianidad_a_23237069)> [consulté le 3/01/2024].

### *Des femmes à l'identité forte*

Malgré le contexte de violence, les femmes chez Edurne Portela se dessinent dans un premier temps comme des femmes fortes, actives, à l'identité bien marquée. Dans *Mejor la ausencia*, le choix de la première personne, de cette voix d'enfant, n'est pas anodin. Il s'agit d'une voix en décalage, inhabituelle dans le champ littéraire du Pays Basque, une voix innocente, mais qui grandit avec et dans le conflit. Le style haché, les phrases courtes, l'emploi du présent donnent au récit une illusion d'oralité, d'immédiateté, propre à l'enfance, mais qui renforce dans le même temps la violence des descriptions et le décalage entre l'apparente innocence de l'enfant et la réalité qu'elle décrit. Le présent de l'indicatif donne l'impression de voir grandir l'enfant, comment elle passe de l'enfance à l'adolescence. Elle est d'abord dans l'innocence : elle croit aux Rois Mages et elle ne quitte pas Buni, son doudou lapin. Elle est plus dans l'observation que dans l'action. La première personne prend ensuite plus de force. À l'observation s'ajoutent de plus en plus de verbes d'action. Elle prend progressivement conscience de la situation individuelle et collective et n'hésite pas à s'opposer à ses parents, à demander des explications et à faire réagir sa mère sur ce qu'elle vit. Elle s'engage également en tant que déléguée dans son collège. Elle aimerait que la voix de la majorité silencieuse, de ceux qui souhaitent venir en cours malgré la mort d'un etarra, soit entendue et respectée.

Alicia est une brillante universitaire, enseignante chercheuse en littérature :

Había acabado el doctorado un año antes de tiempo, pasado los exámenes con matrícula de honor y le habían concedido el cum laude por la tesis. Además había dado clases especializadas de literatura española y latinoamericana que normalmente sólo daban los profesores titulares. Hacía un mes le habían confirmado que había sido elegida para el puesto de trabajo que más le apetecía de todos a los que se presentó<sup>17</sup>.

---

17 Edurne Portela, *Formas de estar lejos*, op. cit., p. 90-91.

Elle s'affirme, a des responsabilités et affronte « las luchas de poder » : « Ha hecho más méritos de los exigidos, así que por mucho que en su departamento algunos quieran hacerle daño, no lo van a conseguir<sup>18</sup>. » Elle s'engage auprès de ses étudiants et les aide. Elle exerce un métier enrichissant, qui la passionne, là où Matty a « un trabajo de chimpancé<sup>19</sup> ». Alicia se définit comme indépendante. Elle ne souhaite pas non plus devenir mère et le revendique clairement face à Matty. Lors d'une scène à la plage, une mère fait un château de sable avec son enfant. Matty y voit une scène adorable, alors qu'Alicia voit avant tout une mère qui s'ennuie, comme absente, qui subit son rôle, tandis que le père lit tranquillement son journal. La question d'avoir des enfants revient souvent entre Matty et Alicia. Les reproches de Matty sont nombreux. Il voit dans le refus d'Alicia une tare et de l'égoïsme.

Cette force va cependant peu à peu s'éteindre. La violence qu'elles subissent de la part des hommes les réduit au silence, les esseule, et progressivement les fait basculer dans la passivité.

### *Des femmes réduites au silence et esseulées*

À propos du silence, Eburne Portela dit :

condena a la víctima a serlo permanentemente, porque su daño no se reconoce, no se comparte, su herida queda ahí pero relegada a un segundo plano para aquellos que no quieren que se vea ni se discuta. El silencio es otra forma de violencia o, por lo menos, otra forma de continuar la violencia sobre las víctimas<sup>20</sup>.

---

18 *Ibid.*, p. 138.

19 *Ibid.*, p. 88.

20 Carmen Siguenza, « Eburne Portela: “El silencio revictimiza” », *Efeminista* (blog), 14 avril 2021, <<https://efeminista.com/edurne-portela-los-ojos-cerrados-silencio>> [consulté le 3/01/2024].

Dans la famille d'Amaia, le silence est omniprésent. Les répétitions du verbe « callar » et les dialogues au discours direct centrés uniquement sur les figures masculines, quand ils ne sont pas ponctués d'insultes, montrent le peu d'attention portée à l'enfant et à ses questions légitimes. Perdurent des zones d'ombre autour de son père. Elle tente d'obtenir des explications de la part de celui-ci dans une longue lettre, quand elle est en Galice, chez lui, là où il s'est exilé. Les trois verbes au subjonctif présent avec valeur d'ordre, « que me cuentés, que me digas, que me expliques<sup>21</sup> », mettent en évidence ce besoin de compréhension. Cependant, la seule réponse obtenue de la part d'Amadeo est une gifle. Ce silence explique en partie le départ d'Amaia du Pays Basque pour Madrid. De plus, dans le roman, Amaia semble particulièrement esseulée. La première personne domine le récit et tranche avec les quelques occurrences de la première personne du pluriel, faisant ressortir la solitude de la narratrice.

Dans *Formas de estar lejos*, la violence psychologique subie par Alicia de la part de son mari entraîne un profond silence. À la suite de la scène de la lecture du journal intime, la première personne disparaît du roman ; Alicia n'y écrit plus, symbolisant ainsi la disparition de sa personnalité et de son identité. La narration à la troisième personne instaure un intermédiaire entre Alicia et le lecteur, comme si elle n'était plus capable à partir de ce moment d'exprimer elle-même ses sentiments, révélant ainsi le silence dans lequel se terrent progressivement les victimes de violences conjugales, comme si elle s'interdisait d'avoir des secrets envers son mari. À propos de cet épisode, Edurne Portela explique :

A veces pasa que hay mujeres que están en estas relaciones durante años y les cuesta mucho reconocerse como víctimas. [...] Al principio de la novela, Matty lee el diario de Alicia, pero, ¿cuál es la reacción de ella? No pensó “ha traspasado una línea, ha violado mi intimidad”, sino que se puso a buscar qué era lo que le había

---

21 Edurne Portela, *Mejor la ausencia*, op. cit., p. 110.

podido enfadar. Es un momento de no reconocer lo que está pasando. De no tener claros los límites<sup>22</sup>.

Face à son mari, Alicia est passive et se sent coupable. Elle cherche à trouver ce qui a provoqué cette réaction chez lui, mais sans remettre en cause la responsabilité de Matty. Dans l'espace privé, elle se referme alors sur elle-même. Cette impression est confirmée par la paralysie, le mutisme langagier et corporel progressif d'Alicia, qui s'enferme souvent dans l'armoire de sa chambre. Elle n'explique pas non plus à sa mère les relations tendues qu'elle a avec son mari. Elle ne veut pas que sa mère la voie pleurer et elle affronte seule son avortement. Elle ne se perçoit pas comme victime. Il est intéressant de noter qu'au début du roman, quand elle rencontre la mère de Matty, elle-même dominée par son époux, elle dit d'elle qu'elle est « la típica víctima que no hace nada para cambiar su situación<sup>23</sup> ». Alicia se retrouve dans la même situation. La reproduction du même schéma montre la difficulté des victimes à parler, à changer et à agir. Alicia prend conscience de son statut de victime après que Matty l'a violée. Elle comprend alors, par miroir, le silence et le mutisme de son amie d'enfance, Nekane. Son agression par Matty sur le parking de l'université est le déclencheur pour agir. Sa collègue Silvia, elle-même victime de violences conjugales, a été témoin. Le partage d'expérience et l'accompagnement de sa collègue et amie lui permettent de demander le divorce et une mesure d'éloignement en attendant de quitter les États-Unis.

Enfin, dans *Los ojos cerrados*, Adela, déjà esseulée, est rejetée par la population après son viol. Les habitants de Pueblo Chico la qualifient de prostituée et l'accusent d'avoir péché, la répétition du mot « pecado<sup>24</sup> » soulignant l'enracinement de l'idéologie franquiste.

---

22 Lorena G. Maldonado, « Edurne Portela: 'El feminismo es de izquierdas: busca igualdad y también justicia social' », *El Español*, 21 mars 2019, <[https://www.elespanol.com/cultura/libros/20190321/edurne-portela-feminismo-izquierdas-igualdad-justicia-social/384712640\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/libros/20190321/edurne-portela-feminismo-izquierdas-igualdad-justicia-social/384712640_0.html)> [consulté le 3/01/2024].

23 Edurne Portela, *Formas de estar lejos*, op. cit., p. 18.

24 Edurne Portela, *Los ojos cerrados*, op. cit., p. 66, 67, 114.

Elle se centre alors sur l'éducation de son enfant Andrés et ne reçoit le soutien que de Pedro, qui la protège et l'aide. Adela initie Pedro aux plaisirs sexuels. Un lien étroit unit les trois personnages. Cependant, Adela ne se libère jamais de la douleur de son existence, comme le met en avant l'anaphore de « sé que Adela sufre<sup>25</sup> ». Elle finit par se suicider.

Le silence est multiple. Il peut être imposé par les coupables, comme dans le cas d'Amaia ou d'Adela, ou lié à un sentiment de culpabilité dans le cas d'Alicia. Le silence et la solitude jouent donc un rôle prépondérant dans la situation des victimes. Ils emprisonnent les femmes et les empêchent de se libérer du carcan du patriarcat et de la violence qu'elles subissent. Ils ont également des répercussions jusque sur leur identité, leur corps et leur façon d'être.

### *Une perte d'identité*

La forme du journal intime permet la focalisation sur la figure d'Amaia et fait d'autant mieux ressortir ses difficultés à se construire. La violence a des répercussions jusque sur son corps de façon de plus en plus marquée : elle fait pipi sur elle, multiplie les malaises, a des nausées et des maux de ventre et exprime son dégoût pour les odeurs et les textures qui lui rappellent son père. Le verbe « me duele » revient régulièrement dans son récit, comme si seul son corps permettait l'expression de son mal-être face à la violence dont elle est témoin et victime. Amaia entre alors dans une spirale destructrice. Tantôt anorexique tantôt boulimique, elle se rase la tête, peut boire et se droguer, et se fait d'autres fois volontairement du mal, comme le montre ce moment en Galice, peu de temps avant la rupture définitive avec son père, quand elle marche sur des bouts de verre : « Me concentro en el dolor. Con cada pisada me sube una punzada, un calambre hasta la tripa. Piso más fuerte. Que me duela más. Ando más

---

25 *Ibid.*, p. 68.

rápido. Está bien el dolor<sup>26</sup>. » Douleur et violence sont indissociables et envahissent alors le texte jusqu'à la rupture finale.

Si chez Amaia l'expression de la souffrance se fait surtout au niveau physique, chez Alicia cela se caractérise de façon psychologique. *Formas de estar lejos* se construit de façon circulaire, puisqu'il s'ouvre et se ferme sur un récit à la première personne, dont le narrateur est Alicia, récit écrit peu de temps avant de quitter les États-Unis. Ces deux récits enferment le récit principal, celui autour de sa relation avec Matty. La dimension circulaire fait ressortir l'atteinte à l'identité causée par la maltraitance conjugale et en souligne les conséquences. Elle note : « No podría decir cuándo empezó todo. Cuando mi vida comenzó a torcerse y esa que fui dejó de existir y se convirtió en una mujer que se encerraba a llorar en un armario<sup>27</sup>. » L'incertitude au niveau de la temporalité des événements met en évidence son état de confusion. L'utilisation de la troisième personne traduit une certaine dualité, une distanciation par rapport à ce qu'elle est, comme si une autre personne vivait en elle. À la fin du roman, dans ce récit à la première personne, elle évoque de nouveau ce dédoublement de l'identité : « tengo la sensación de que mi biografía secreta pertenece a otra, a una mujer en la que no me reconozco, no me quiero reconocer, no quiero que otros me reconozcan<sup>28</sup> ». La triple répétition à la forme négative du verbe « reconocer » montre le rejet de cette nouvelle personnalité et sa difficulté à se reconnaître.

La violence subie par les personnages féminins a une influence sur leur identité et sur le rapport à leur corps. Alicia se renferme, ne se perçoit pas telle qu'elle est et Amaia se fait volontairement mal. Ces douleurs ont des conséquences sur leur appropriation des espaces et les amènent à rompre avec le territoire, de manière plus ou moins définitive, pour envisager une reconstruction.

---

26 Eburne Portela, *Mejor la ausencia*, op. cit., p. 143.

27 Eburne Portela, *Formas de estar lejos*, op. cit., p. 14.

28 *Ibid.*, p. 206.

## DES DÉPARTS ET DES RETOURS

Le départ semble être la seule solution pour échapper à la violence intrafamiliale ou conjugale. Alicia et Amaia quittent respectivement les États-Unis et le Pays Basque. Cette dernière revient plusieurs années après un long exil à Madrid et trouve dans l'écriture une voie de reconstruction. Le personnage d'Ariadna, dans *Los ojos cerrados*, qui n'a pas connu la violence, tue par son père José, revient quant à elle sur les terres de ses ancêtres pour reconstruire le passé.

*La fuite d'Alicia pour un nouveau départ*

Le titre *Formas de estar lejos* renvoie à un besoin de fuite. Alicia a rompu avec sa terre d'origine, le Pays Basque, suite à l'arrestation de son petit-ami Gorka, membre de l'ETA. Partie d'abord étudier à Salamanque, elle s'installe aux États-Unis. Elle rejette son passé au Pays Basque, à tel point qu'elle cache ses origines basques pour ne pas être perçue comme « la etarra del departamento<sup>29</sup> » et qu'elle ne parle jamais précisément des raisons qui l'ont poussée à partir, utilisant toujours le pronom neutre « aquello » ou « lo de Gorka<sup>30</sup> » pour évoquer son passé. Des échanges avec ses amis ou ses parents, se dégagent un sentiment d'incompréhension : « no entiendo, creo que nunca entenderé, cómo acabó metiéndose en todo ese lío<sup>31</sup>. » Ce sentiment n'évolue pas avec les années. Quand elle revoit Gorka, surgit la même interrogation : « ¿Por qué te metiste en esta mierda<sup>32</sup>? » Ce sentiment d'incompréhension s'associe aussi au manque de réaction de ses amis, qui soutiennent Gorka tout en étant contre le terrorisme : « cada vez me siento más lejana. Particularmente cuando me doy cuenta de las contradicciones en las que vive gente como

---

29 Edurne Portela, *Formas de estar lejos*, *op. cit.*, p. 29.

30 *Ibid.*, p. 30.

31 *Ibid.*, p. 45.

32 *Ibid.*, p. 142.

Garbiñe<sup>33</sup>. » La rupture d'Alicia avec sa terre natale est profonde et ses quelques venues, tournées vers la fête, ne permettent pas d'apaiser cette tension, ni d'envisager un retour. Après son divorce, elle décide de partir pour l'Écosse. L'hiver et la neige laissent place au printemps, synonyme de renaissance. L'approche du départ ouvre de nouvelles perspectives : « Me llevo mis ruinas conmigo, las respetaré y las interpretaré, haré de ellas un lugar hospitalario y atenderé a los mensajes que me comuniquen sus fantasmas. Y tal vez, quizás, llegará el día en el que sobre ellas construya mi nueva ciudad<sup>34</sup>. » Le futur et surtout l'emploi de la première personne et la disparition de la double identité mettent en évidence cette possible reconstruction : « También soy esa. Esa otra siempre estará agazapada dentro de mí. Igual la clave está en reconocerla. Me dice quién soy. Y quién no quiero volver a ser<sup>35</sup>. » Cette reconstruction est envisageable également car elle a compris que Matty est le seul responsable de ses peurs : « todos tienen el mismo origen : él<sup>36</sup>. »

### *Le retour d'Amaia*

La rupture d'Amaia avec sa famille et le Pays Basque est inéluctable et marquée par la brutalité. Elle rompt avec son père après que celui-ci l'a frappée, puis avec sa mère, dans une scène qui fait écho à celle entre Amadeo et Amaia, puisque cette dernière traite sa mère de « puta y egoísta<sup>37</sup> ». La violence s'empare également d'Amaia, culmine et ne peut aboutir qu'à son départ du Pays Basque. Dans la deuxième partie de *Mejor la ausencia*, Amaia revient au Pays Basque en 2009, dix-sept ans après un exil à Madrid et dans le roman, une longue ellipse, symbole de cette rupture profonde et silencieuse. Ce retour se fait dans un contexte d'échecs dans sa vie personnelle : elle

---

33 *Ibid.*, p. 46.

34 *Ibid.*, p. 206.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 199.

37 Eburne Portela, *Mejor la ausencia*, *op. cit.*, p. 148.

vient de divorcer et d'être licenciée du journal pour lequel elle travaillait. En revenant au Pays Basque, Amaia se confronte aux lieux de son enfance et adolescence, qui deviennent des lieux de mémoire personnels. Le verbe « recordar » est associé aux espaces et à leur évolution ou permanence dans le temps, mais le retour est difficile et rejaillit la mémoire des faits. Ainsi revenir sur le lieu de son viol fait-il resurgir la scène et le souvenir précis de ce moment, à tel point qu'elle décide de ne jamais y retourner. Cette difficulté à se réappropriier les espaces résonne avec la permanence du conflit dans les échanges qu'elle entretient avec sa famille, alors même que la société basque a pris ses distances avec le conflit et a commencé le travail de réconciliation. Les dialogues au style direct avec sa mère ou son frère Aitor révèlent toujours une forte présence de non-dits. Le conflit armé, la tension et la violence sont toujours présents, notamment quand sa mère évoque de manière répétée la situation de Kepa, emprisonné dans le sud de l'Espagne. Ce sont des discussions qui ne conduisent pas à une réconciliation ou à des retrouvailles. Ces dialogues sans ouverture contrastent avec ceux entre Amaia et ses amies, beaucoup plus dans la confiance et dans l'écoute. C'est d'ailleurs l'une de ses amies qui la pousse à écrire son histoire, à la première personne, et nous comprenons alors, dans une sorte de rupture du pacte de lecture, que la première partie, le journal intime, a été écrite en réalité bien après les faits, ce que l'emploi du présent de l'indicatif ne laissait pas percevoir, mais qui montre dans le même temps, par sa spontanéité et authenticité, que ce passé est toujours présent pour elle. La deuxième partie se transforme en récit métalittéraire qui explique les raisons du passage à l'acte d'écriture. Écrire est source, pour Amaia, de souffrance physique et mentale, qui fait écho à la souffrance de sa jeunesse. Elle s'isole complètement dans son petit appartement et semble perdre tout repère spatio-temporel. La répétition du verbe « escribo<sup>38</sup> » montre que l'écriture devient une obsession et est indissociable de la figure de son père : « irremediablemente sólo vuelve a surgir él. Con toda su violencia<sup>39</sup>. » Ce n'est pas

---

38 *Ibid.*, p. 201.

39 *Ibid.*, p. 184.

un hasard si elle commence à écrire uniquement après avoir appris le retour de celui-ci au Pays Basque. L'écriture se veut cathartique et doit la mener vers la compréhension, dans une volonté de « relleñar la nada<sup>40</sup>. » Le récit à la première personne est entrecoupé de récits à la troisième personne, centrés sur le passé d'Amadeo et son passage de l'ETA aux GAL, remplissant ainsi les lacunes du passé. Malgré l'écriture, Amaia ne parvient pas à renouer avec son père et s'enfuit en le voyant. Cependant, la forme circulaire et fermée du roman indique une possible réaffiliation. Le roman s'ouvre sur la découverte du corps d'un homme, sans que le lecteur sache de qui il est question. La scène laisse penser à un suicide. Le seul indice est son téléphone portable qui montre qu'il a cherché à appeler plusieurs fois en vain sa fille Amaia. Le roman se termine par l'appel de la police à Amaia, lui demandant sa relation avec Amadeo Gorostiaga. Elle répond « soy su hija<sup>41</sup> ». L'expression « su hija<sup>42</sup> » de l'ouverture résonne avec « soy su hija » de la fin du roman, tendant à laisser supposer une possible réaffiliation.

### *Ariadna et la reconstruction du passé*

Dans *Los ojos cerrados*, Ariadna vient de s'installer à Pueblo Chico, un village qu'elle ne connaît pas, mais qu'elle souhaite découvrir, car il est celui de son père, José, qui a fui en Allemagne après la guerre, et qui n'a révélé son passé à sa fille, de façon morcelée et parcellaire, que quelques temps avant sa mort. Ariadna ne fait pas partie de la génération de la « postmémoire » selon le terme défini par Marianne Hirsch<sup>43</sup>. Entre José et Ariadna, il n'y a pas eu de transmission intergénérationnelle. Ariadna n'a pas connu la violence de la guerre et

---

40 *Ibid.*, p. 188.

41 *Ibid.*, p. 212.

42 *Ibid.*, p. 5.

43 Marianne Hirsch, « Postmémoire », trad. par Philippe Mesnard, *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 118, 2014, p. 205-206.

est née en exil. Il y a donc eu une rupture spatio-temporelle franche, qu'Ariadna tente de combler à la mort de son père en retournant sur ses terres de Pueblo Chico pour comprendre son passé, son trauma et son silence. Elle s'approprie d'abord les lieux. Elle se promène dans les montagnes et échange avec les habitants du village, de manière anodine dans un premier temps, puis plus profonde ensuite, elle découvre la maison où a vécu son père, elle se rend au cimetière sur la tombe de son arrière-grand-père et de sa grand-mère. Ariadna reconstitue ainsi peu à peu le puzzle de son père et fait ressurgir le passé de la guerre civile. Passé, présent et territoire se complètent enfin. Cette réappropriation est possible également grâce aux habitants du village, et en particulier Pedro, qui avait tout de suite compris qui était Ariadna : « tú has vuelto<sup>44</sup> » lui avait-il dit. La violence du récit de Pedro contrastait jusqu'alors avec l'anecdotique du récit au présent autour d'Ariadna. Les récits parallèles tardaient à se retrouver, ce qui mettait en évidence la rupture mémorielle entre passé et présent et la volonté des habitants de Pueblo Chico d'oublier le passé, eux qui, comme José, tentaient de l'effacer en gardant le silence et en voulant ôter un monument phalangiste. La révélation de la vérité sur l'identité d'Ariadna permet à Pedro et à celle-ci de se rapprocher, tout comme présent et passé et les différents récits se rejoignent. *Los ojos cerrados* se définit ainsi comme un roman de la mémoire et le personnage d'Ariadna brise le silence del « borrón y cuenta nueva » de la Transition démocratique. En parallèle, Ariadna évolue également en tant que femme. Elle rompt avec son compagnon et s'installe définitivement sur la terre de ses ancêtres, dans une forme d'appropriation totale de son identité et de son territoire d'origine.

Ces trois histoires montrent la difficulté à se réapproprier un territoire quand celui-ci est lié à la violence. L'histoire d'Ariadna contraste avec celles d'Alicia et Amaia. Briser le silence facilite la réappropriation des espaces et la réconciliation, comme dans le cas d'Ariadna et Amaia. Dans le cas d'Alicia, avoir pu verbaliser la maltraitance de son mari a été un premier pas vers la reconnaissance de

---

44 Edurne Portela, *Los ojos cerrados*, op. cit., p. 45.

son statut de victime et sa reconstruction qui passe par un nouveau départ. Les romans d'Eduarne Portela font ressortir ce lien très étroit entre violence, silence et territoire. En mettant au cœur de ses romans la dénonciation du machisme et du patriarcat, Eduarne Portela propose une écriture féministe et engagée. Elle donne la voix aux femmes, celles souvent réduites au silence, aux oubliées et aux anonymes, d'où l'importance de la première personne dans ses romans. Eduarne Portela propose également une écriture très personnelle, presque autobiographique. Même si elle n'a jamais été victime de violence, elle en a été le témoin : elle a passé son enfance au Pays Basque, comme Amaia, elle a enseigné dans une université américaine, comme Alicia, et a donc vu les discriminations, et elle est retournée vivre à la campagne, comme Ariadna, au moment d'écrire *Los ojos cerrados*. Nous pouvons nous demander si à travers son écriture elle ne cherche pas à briser le silence dont elle a été témoin, un silence qui lui aurait également été imposé.

FLAMENCOS ACTUELS.  
(DÉ)CONSTRUIRE LES CODES, DÉVIER DE LA NORME.

---

*Julie Olivier*  
Université Bordeaux Montaigne, AMERIBER





Le stéréotype de la danseuse flamenco comme argument marketing :  
 étiquette d'une bouteille d'huile d'olive.  
 Photographie prise le 9 avril 2023. Crédit photo : Julie Olivier.

Le flamenco, inscrit sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO depuis 2010 est sans nul doute un des arts les plus emblématiques de l'Espagne. Cette notoriété va de pair avec un imaginaire collectif stéréotypé et généré. En effet, la figure d'une belle danseuse espagnole aux cheveux et aux yeux noirs de jais, iconographie exotique et orientalisée forgée à l'époque Romantique, fonctionne encore comme la synecdoque du flamenco tel que l'illustre cette photographie d'une bouteille d'huile d'olive prise en avril 2023.

[...] Cette jeune personne est très jolie, dans le genre de la beauté espagnole, qui, à mon avis, ne le cède nullement en attraits à la beauté anglaise, et qui est certainement beaucoup plus séduisant. Une longue chevelure noire, des yeux noirs languissants, un teint clair, quoique brun, et des formes plus gracieuses dans leurs mouvements, que ne peut se l'imaginer un Anglais accoutumé à l'air lourd et négligé de ses compatriotes du beau sexe [...] <sup>1</sup>.

---

1 Lord Byron, « Lettre de Lord Byron à sa mère », Lettre cinquième, in *Œuvres de Lord Byron*, Tome sixième, traduction de Amédée Pichot, Paris : Furne, 1830, p. 403.

Outre la description de l'aspect physique des Espagnoles et de leur beauté « séduisante » dans bon nombre de récits de voyageurs romantiques comme le montre cet extrait de 1830 écrit par Lord Byron, c'est l'aptitude pour la danse presque inhérente aux femmes espagnoles qui sera relevée (non sans une pointe d'exagération et de poésie) : « [L]o único que tienen de bueno las españolas son las piernas y los bonitos pies que les sirven para bailar<sup>2</sup> ». Cette naturalisation de la danse chez les Espagnoles au style gitan/andalou se concrétise pendant le dénommé « Âge d'Or » du flamenco (1850-1936) et plus précisément à ses débuts, à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la scène des cafés chantants espagnols, ces lieux nocturnes imitant les cafés parisiens de l'époque. En effet, comme l'a théorisé l'anthropologue Cristina Cruces Roldán, c'est là que le flamenco se professionnalise et entre par conséquent sur le marché de l'art. Bien qu'ils aient favorisé la démocratisation du flamenco et son ouverture au monde, les cafés chantants ont également participé à la cristallisation d'une répartition binaire des rôles dans cet art afin de correspondre sans doute aux attentes d'un public majoritairement masculin<sup>3</sup> venu pour passer du bon temps dans une ambiance festive et où le corps féminin était mis au premier plan. En s'appuyant sur des statistiques établies suite à la lecture de l'ouvrage de Fernando el de Triana publié en 1935<sup>4</sup>, l'anthropologue constate en effet que les femmes mentionnées étaient presque exclusivement danseuses tandis que les arts de la guitare et du chant étaient réservés aux hommes, ceux-ci s'occupant également de la logistique du spectacle et de sa gestion managériale :

---

2 Stendhal, *Promenades en Rome*, 1829, in Rocío Plaza Orellana, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla : Bienal de Arte Flamenco, 1999, p. 512.

3 Il convient de préciser que parmi ce public, nombreux étaient les voyageurs étrangers en quête d'exotisme et d'orientalisme.

4 Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Madrid : Edición Facsímil, 1935.

Pero, en la etapa de los cafés, la variable del género no solo ocupó la estética de la forma, sino también el campo de lo profesional y sus repercusiones laborales y económicas. El trabajo como artista se sustentó en una división técnica que lo fue también sexual. Las mujeres eran mayoría en el baile [...] frente al cante, que se soportó mayoritariamente sobre figuras masculinas, y la guitarra, casi exclusivamente un instrumento de tocares-hombres. Me he ocupado de elaborar y publicar los resultados de un análisis estadístico acerca de la división del trabajo en la «Edad de Oro» del flamenco, según los contenidos del libro de Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos*, editado en 1935 con datos de décadas anteriores. Los resultados son inapelables: noventa y siete de los treientos trece artistas citados (el treinta y uno por ciento), son cantaores, y noventa y seis (aproximadamente el mismo porcentaje), bailaoras. Son valores invertidos para el cante y el baile en razón del sexo, como también el doce por ciento de bailaoras y el nueve por ciento de cantaoras que cita el de Triana. Esto es, habrá cifras muy similares de cantaores y bailaoras, como también de bailaoras y cantaoras. El diecisiete por ciento del total de artistas se pueden clasificar como tocares, frente a una única tocaora<sup>5</sup>.

La surreprésentation du corps des femmes à travers la danse n'a donc rien de « naturel » mais n'est autre que, tout comme le genre selon Judith Butler, le résultat d'une construction sociale répondant à des besoins esthétiques et commerciaux visant à faire vendre le produit artistique, alors pourvu d'une réelle valeur d'échange. Cette « hypercorporéité » et donc « hypersexualisation » du corps féminin, pour reprendre les termes de Roldán, trouve par ailleurs sa résonance au sein même du style de danse représenté (plutôt « féminin » ou plutôt « masculin »), des mouvements exécutés et des costumes utilisés :

---

5 Cristina Cruces Roldán, « El baile flamenco y sus tradicionales formas masculinas y femeninas », in Miguel López Castro y Víctor Pastor Pérez, *Flamenco : Interculturalidad, etnicidad, género y compromiso e identificación de clase*, Sevilla : Universidad Internacional de Andalucía, 2023, p. 338.

[...] [E]s justamente en el periodo de los cafés cantantes, con buena parte de protagonismo de intérpretes jerezanos, sevillanos y gaditanos, cuando se normalizan los que siguen reconociéndose como « baile de mujer » y « baile de hombre ». [...] Dos son los criterios que han definido los cánones generizados de la danza flamenca : la naturalización de habilidades de hombres y mujeres, y la aplicación del criterio de hipercorporeidad como categoría determinante de la actividad femenina. En ambos aspectos [...] atributos, posibilidades y límites masculinos y femeninos han aparecido tradicionalmente como intransferibles: las maneras de hacer « propias de mujeres » y las « propias de hombres » han funcionado como imágenes de representación independientes y contrastivas y forman parte del habitus de una amplia proporción de ejecutantes. Aún más : en base a su contenido sexual, estas imágenes han llegado a definir aspectos sociales y facetas del flamenco en las que las mujeres pueden estar, y otras para las que son rechazadas. [...] La mujer ha sido, durante décadas, deudora de esta tradición: bailar « de cintura para arriba » significaba, en realidad, la única opción a la anulación de las piernas bajo la opacidad de las nejas y los volantes, levantados apenas en la escobilla<sup>6</sup>.

Loin d'être des réalités monolithiques, les époques des cafés chantants et celle des deux premières décennies du siècle passé ont hébergé des attitudes dissidentes<sup>7</sup> à l'égard de ces normes sexuées

---

6 Cristina Cruces Roldán, 'De cintura para arriba'. *Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*, Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002, Vol. 1, 2003 (Comunicaciones), 2002, [En línea] <[https://www.academia.edu/7011384/\\_DE\\_CINTURA\\_PARA\\_ARRIBA\\_HIPERCORPOREIDAD\\_Y\\_SEXUACION%39N\\_EN\\_EL\\_FLAMENCO](https://www.academia.edu/7011384/_DE_CINTURA_PARA_ARRIBA_HIPERCORPOREIDAD_Y_SEXUACION%39N_EN_EL_FLAMENCO)> [consulté le 25/10/2023].

7 Citons par exemple l'existence d'artistes comme Adela Cubas (1888-1923) et Anilla la de Ronda (1855-1933), deux guitaristes et chanteuses de flamenco autodidactes.

esthétiques et commerciales<sup>8</sup> mais qui ont été écartées de la flamenologie<sup>9</sup> et donc effacées des mémoires flamencas. Aujourd'hui, il est des représentations de flamenco qui sortent de l'oubli la contribution de ces personnalités au dépassement et au bouleversement des codes genrés afin de revendiquer une lignée généalogique dissidente, *queer* et féministe : une partie du spectacle *Insaciable* (2022) de Lucía la Piñona qui rend hommage aux *copleras*<sup>10</sup> de la dictature franquiste telles que Rocío Jurado et Lola Flores devenues aujourd'hui de véritables symboles féministes et des icônes pour le collectif LGBTQIA+<sup>11</sup> ; la représentation *El Movimiento* (2021) de Fernando López Rodríguez, María del Mar Suárez et Belén Maya qui a pour objectif de restituer l'impact et l'apport artistique et sociétal des paroles explicitement féministes de chants flamencos et folkloriques interprétées par des artistes de grande renommée telles que Antonia Mercé alias *La Argentina* et Amalia Molina avant la guerre civile espagnole et enfin, la toute dernière création de Paula Comitre, *Après vous Madame* (2023) qui plonge le public dans la période parisienne avant-gardiste des années 20 et peu étudiée de Antonia Mercé.

Notre objectif est donc d'observer cette scène du XXI<sup>e</sup> siècle, elle-même héritière des générations précédentes, où bon nombre d'artistes, au moyen de représentations mêlant chant, musique, danse et théâtre, tentent de performer au sens butlerien du terme ces considérations genrées à la fois sur le plan artistique et social pour les déconstruire. Ces propositions artistiques résonnent avec un contexte actuel espagnol particulièrement propice au développement d'idées féministes dont le pouvoir rassembleur des grèves et la

---

8 Pour en savoir plus sur les artistes dissidents et dissidentes à cette époque, consulter Fernando López Rodríguez, « El café cantante como ancestro del tabalo (1850-1920) », *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco* (1808-2018), Barcelona/Madrid : Egales, p. 49-104.

9 La flamenologie, ou l'étude de l'art flamenco, est née au milieu des années 50. Le terme s'utilise pour la première fois dans l'ouvrage éponyme de Anselmo González Climent de 1955.

10 Interprètes du XX<sup>e</sup> siècle de copla espagnole.

11 Voir par exemple le livre coordonné par Carlos Barea, *Flores para Lola. Una mirada queer y feminista sobre la faraona*, Barcelona : Egales y Dos Bigotes, 2023.

multiplication des manifestations et des revendications féministes sont la preuve tangible.

#### DÉCONSTRUIRE (DANS) L'ART : L'EXEMPLE DU TRAVESTISSEMENT

L'aspect social du flamenco est certainement l'une des clefs essentielles de son histoire. [...] En effet, depuis ses origines incertaines jusqu'à ses manifestations plus récentes, fortunes et revers du flamenco ont naturellement dépendu de l'existence de ses interprètes, de leur nécessité à s'exprimer mais aussi, et avant tout, de leur degré d'intégration à une société déterminée<sup>12</sup>.

Comme l'écrit José Manuel Caballero dans cet extrait, l'art flamenco s'imprègne de son environnement (sociétés, politiques, idéologies, cultures etc.) et n'est en rien imperméable au contexte dans lequel il se développe. C'est donc à la fois l'héritage du mouvement féministe, la prise de conscience personnelle et subjective des artistes sur l'intériorisation des représentations genrées au sein même du flamenco, autrement dit des « habitus » au sens bourdieusien, et de la relation dialogique qui s'instaure entre l'art flamenco et la société actuelle espagnole qui permettent de faire jaillir sur la scène professionnelle et amateur, des propositions visant à renverser des normes genrées réductrices et inégalitaires. Dans la danse, la facticité de ces normes et leur déconstruction trouvent leur apogée dans le travestissement aussi bien féminin que masculin. Le *baile*<sup>13</sup> est en effet encore aujourd'hui défini par l'UNESCO comme « une danse de passion, de séduction [...] » dont « [l]a technique [...] diffère selon que le protagoniste est un homme (davantage de vigueur dans les pieds) ou une femme (plus douce et sensuelle dans ses

---

12 José Manuel Caballero Bonald, Préface du livre de Alfredo Grimaldos, *Flamenco. Une histoire sociale*, traduit de l'espagnol par France Nancy et Gérard Gale, Saint-Sulpice-la-Pointe : Les Fondateurs de Briques, 2014.

13 Dans le jargon flamenco, le terme « *baile* » renvoie à la danse flamenca.

mouvements)<sup>14</sup> », définition qui instaure une fois de plus une distinction très nette entre la danse « féminine » et la danse « masculine ». Le travestissement, en tant que performance subversive, « [...] dénature [en effet] le lien normatif entre sexe et genre et laisse voir les mécanismes culturels qui produisent la cohérence de l'identité hétérosexuelle<sup>15</sup> ».

En outre, comme nous l'écrivions dans l'introduction, ces « mécanismes culturels » sont d'autant plus visibles qu'on sait que les costumes utilisés, les styles de danses réalisés et les mouvements exécutés par les danseurs et danseuses de flamenco sont en réalité le reflet d'une association sexuée et genrée entre une apparence physique et une identité subjective codifiée et normée (bien que cela tende de plus en plus à disparaître aujourd'hui). Le danseur flamenco, au risque d'être suspecté d'homosexualité<sup>16</sup> (une inclination sexuelle qui irait apparemment à l'encontre de la virilité de mise chez le danseur), devrait se vêtir d'un habit de lumières à l'instar de celui du totero et réaliser des mouvements « propres à son sexe ». À la verticalité, la virtuosité dans les pieds, la non-expressivité des émotions (*de cintura para abajo*) chez le danseur s'opposeraient donc la courbe, la grâce et l'émotivité exacerbée chez la danseuse (*de cintura para arriba*<sup>17</sup>) vêtue d'une lourde robe et d'accessoires divers (éventails, châle, jupes à traînes). Le tableau ci-après réalisé par Cristina Cruces Roldán synthétise les principales différences entre la « danse masculine » et la « danse féminine » :

---

14 Voir la définition complète sur ce lien, <<https://ich.unesco.org/fr/RL/le-flamenco-00363>>. Consulté le 14/04/2023.

15 Irène Jami, « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, n° 44, 2008, p. 205-228.

16 Citons à ce propos les *Dix commandements du baile flamenco masculin* écrit en 1986 par Vicente Escudero pour bannir la danse dite « efféminée » de Antonio Ruiz Soler, danseur et homosexuel.

17 Ces deux expressions, « *de cintura para arriba* » et « *de cintura para abajo* » sont théorisées par Cristina Cruces Roldán dans '*De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*, op. cit. En outre, l'école sévillane représentée par Matilde Coral est sans doute celle qui, encore aujourd'hui, suit le plus cette règle esthétique.

BAILE « DE MUJER »	BAILE « DE HOMBRE »
Curvatura	Linealidad-Verticalidad
Blandura	Fuerza
Insinuación	Precisión
Decoración	Sobriedad

Tableau des différences observées entre la danse dite « masculine » et la danse dite « féminine » tiré de Cristina Cruces Roldán, ‘De cintura para arriba’. *Hipercorporalidad y sexuación en el flamenco*, art. cit.

Or, en adaptant au flamenco la thèse concernant le théâtre de Muriel Plana (elle-même inspirée par les idées développées par le dramaturge Edward Bond), la représentation scénique flamenca peut se permettre d’aller au-delà des normes puisqu’imaginaire et donc fictive et « [...] aucunement limitée par les contraintes de la vie réelle et parce qu’aucun champ ou discours ne lui est interdit *a priori*<sup>18</sup> ».

Trois représentations de flamenco actuelles, une du célèbre danseur Manuel Liñán intitulée *¡ Viva !* de 2020 et deux autres de la danseuse Olga Pericet, *Un cuerpo infinito* de 2019 et *La Leona* de 2022, sont d’excellents exemples de ces propositions visant à détourner la binarité de genre dans la danse flamenca par le travestissement dans le but de s’approcher d’une subjectivité qui échappe aux déterminismes et contraintes de genre.

Dans *¡ Viva !*, un groupe de danseuses s’avance sur la scène, toutes vêtues de lourdes robes à volants aux multiples couleurs, coiffées et maquillées « à la flamenca » : épais trait d’eye-liner sur les yeux, rouge à lèvres rouge, cheveux tirés ornés de *peinetas*<sup>19</sup> et de fleurs, boucles d’oreilles... Tout y est. Un regard attentif pourrait même s’y tromper. Pourtant il s’agit bien de sept hommes travestis en femmes.

18 Muriel Plana, *Théâtre et politique. Modèles et concepts*, Paris : Orizons, 2014, p. 18.

19 La *peineta* un accessoire capillaire utilisé pour orner les coiffures et les fixer.

L'objectif est double : d'un côté on peut y voir une parodie de la danseuse flamenca et de sa représentation, cette femme presque déguisée ressemblant à une poupée et de l'autre une volonté de revendiquer « la liberté de transformation » (tel que le signale le dossier officiel du spectacle). En effet, si cette manière de s'habiller pourrait représenter un poids dont les femmes pourraient vouloir se défaire pour se vêtir de costumes moins lourds et moins denses, elle peut être un moyen de s'approcher d'une envie intime, d'une subjectivité dissidente et non permise et que ce « déguisement » permettrait de « dévoiler » et de libérer tel que le déclare Manuel Liñán en ces mots : « De pequeño me encerraba en mi cuarto y me vestía con la falda verde de mi madre. Me adornaba el pelo con flores, me maquillaba, y bailaba a escondidas. Ese baile era impensable fuera de esas cuatro paredes<sup>20</sup> ».

Olga Pericet, quant à elle, va suivre le chemin inverse. Avec une volonté manifeste de rendre hommage à Carmen Amaya, une des danseuses pionnières dans le travestissement féminin et dans l'exécution de danses réservées aux hommes dans *Un cuerpo infinito*, et pour revendiquer la liberté de danser un *palo*<sup>21</sup> *jadis réservé aux hommes dans La Leona*, elle utilise l'habit de lumières. Dans les deux cas il s'agit de tracer un pont généalogique entre les femmes flamencas du siècle dernier (dont Carmen Amaya) et le présent afin de revendiquer, une fois de plus, la liberté de transformation. Il s'agit aussi de défendre la possibilité pour les femmes d'interpréter des danses réservées aux hommes comme la *farruca*, une danse dans laquelle la vitesse et la virtuosité des pieds sont au premier plan et ont toujours été un symbole de masculinité dans la danse flamenca<sup>22</sup>. Dans *La Leona*,

20 Citation du danseur Manuel Liñán tirée du dossier officiel du spectacle ; *Viva !* [En ligne], <<https://manuellinan.com/espectaculos/viva>>, [consulté le 28/12/3023].

21 Un *palo* flamenco est employé pour désigner un style musical flamenco particulier.

22 Concernant l'histoire du style de la *farruca* et son évolution, consulter Fernando López Rodríguez, *Espejismos de la identidad coreográfica : Estética y transformación de la farruca*, Madrid : Academia de las Artes Escénicas de España, 2015, p. 51-64.

Olga Pericet apparaît soudainement cheveux attachés en chignon, sans maquillage, vêtue d'un costume masculin et interprète brillamment une *farruca* brisant ainsi une frontière esthétique sexuée.

#### DÉNONCER PAR L'ART : L'EXEMPLE DES VIOLENCES DE GENRE

Au-delà de cette volonté réflexive sur l'art flamenco et son esthétique, la représentation flamenca peut intervenir également dans un débat sociétal et laisser une empreinte sur le monde réel afin d'amener les spectateurs et spectatrices vers une réflexion plus profonde. Dans le contexte de la quatrième vague féministe, la lutte contre les violences de genre<sup>23</sup>, aussi bien physiques que symboliques, et leur visibilité dans l'espace public et politique se retrouvent aussi sur la scène flamenca actuelle. Cette mise en scène d'un l'intime entendu comme « ce qui est contenu au plus profond (d'un être), lié à l'essence (de cet être), et généralement secret, invisible, impénétrable<sup>24</sup>», ici de l'intime tabou car caché, privé et domestique, prend forme chez Patricia Guerrero dans ses deux premiers spectacles, *Catedral* (2016) et *Distopía* (2018), tous deux représentés dans des festivals de renommée internationale<sup>25</sup>.

Dans *Catedral*, c'est par l'enlèvement de couches de costumes, que Patricia Guerrero met en scène la libération progressive du poids des normes sociales imposées et intériorisées par les femmes et invite ainsi le public à réfléchir à la signification sociale, culturelle et politique de ce geste artistique. Elle apparaît en effet au début de la représentation vêtue d'une épaisse robe noire, d'un voile et d'une haute coiffe qu'elle va remplacer petit à petit jusqu'à revêtir une simple robe rouge fine à bretelles à la fin du spectacle. Il s'agit non seulement

---

23 Rappelons la loi du 28 décembre 2004 contre les violences de genre en Espagne.

24 Définition de l'intime selon le dictionnaire Le Grand Robert.

25 Citons par exemple la Biennale de Flamenco de Séville, le festival Arte Flamenco de Mont de Marsan ou encore le festival de flamenco de Jerez de la Frontera.

de dénoncer une esthétique flamenca qui imposait aux *bailaoras*<sup>26</sup> le port de robes longues qui entravaient fortement leurs mouvements mais aussi de montrer l'importance et la possibilité du processus de prise de conscience des injonctions sociales elles-mêmes représentées par ces couches de costumes.

Dans *Distopía*, deux numéros de danse en couple, le premier réalisé sur le rythme du tango et le second sur un tempo libre, amènent le spectateur et la spectatrice à se questionner sur les rôles adoptés par les hommes et les femmes dans la société. Dans ces deux passages, l'homme danseur assume un rôle de domination extrême, obligeant la danseuse à effectuer tel ou tel mouvement, la soumettant de force en la tirant par les cheveux et en restant le plus stoïque possible, une attitude que l'on ressent comme n'étant en rien naturelle et forcée. Dans le contexte de l'année 2018 (l'année de la première représentation de *Distopía*) marqué par la vague *MeToo*, ces numéros dansés n'étaient pas sans rappeler les violences conjugales sexistes et sexuelles et participaient ainsi très nettement à leur dénonciation. On pourrait également percevoir une critique envers ce que l'on appelle la « masculinité toxique » à l'origine des comportements machistes inculqués aux hommes dès leur enfance. C'est d'ailleurs ce que propose de remettre en question Jesús Carmona dans son spectacle de 2020, *El Salto*, à travers la mise en scène de ce que signifie pour lui la relation à la masculinité au *xxi*<sup>e</sup> siècle dans une volonté de « [...]llevar a escena este crecimiento personal con el pensamiento de que el arte abre el alma a un lugar de entendimiento, y con la esperanza de conmover o abrir los ojos al espectador más reactivo a la temática que sugiere el espectáculo<sup>27</sup> ». Il s'agit dans cette œuvre de dénoncer les interdits liés à la danse des hommes dans le flamenco, immortalisés dans le *Decálogo de baile masculino* de Vicente Escudero paru en 1987 et selon lequel tout *bailaor* se doit de « danser

---

26 Tout comme le terme « *baile* », celui de « *bailaora(s)* » ou « *bailaor(es)* » renvoie explicitement aux danseuses et danseurs de flamenco.

27 Citation de Jesús Carmona issue du dossier officiel du spectacle *El Salto*. [En ligne], <<https://jesus-carmona.com/portfolio-item/el-salto>> [consulté le 28/12/2023].

comme un homme », faire preuve de sobriété, d'immobilité au niveau des hanches, réaliser des jeux de pieds précis et porter le costume traditionnel. *El Salto* réussit à rendre visibles les limites de ces considérations esthétiques réductrices et leurs impacts néfastes sur le développement artistique et personnel du sujet tout en pointant du doigt la violence que renferme la catégorie de genre « homme » dans la danse flamenco. Sur scène, on voit en effet un danseur luttant contre lui-même, tiraillé entre ce que l'on attend de lui (rigidité, force, virilité, froideur) et ce qu'il aimerait exprimer, à savoir sa subjectivité. À la vue de la chaîne en métal qui le comprime, on ressent la douleur qu'il éprouve dans l'exécution de *zapateados*<sup>28</sup> excessivement rapides (il tombe au sol épuisé, tient sa tête entre ses mains, crie), et son soulagement lorsqu'il se défait petit à petit de ces jonctions par la réalisation de mouvements différents sur des musiques électroniques et par l'utilisation d'accessoires dits « féminins » comme la jupe ou le châle.

Ces représentations réussissent ainsi par la performance à dénoncer les violences de genre, aussi bien physiques que symboliques et à s'en défaire grâce à leur représentation sur scène, ce lieu presque cathartique.

« ¡LA REVOLUCIÓN SERÁ FEMINISTA Y A COMPÁS, O NO SERÁ!<sup>29</sup> »

De la scène à la rue, il n'y a qu'un pas. En effet, lors de la grève du 8 mars 2018 à Séville, le collectif flamenco Flo 6x8 est intervenu afin de participer à la lutte politique féministe. À l'occasion de la journée internationale pour les droits des femmes, les flamencas de l'autodénommé collectif « activista-artístico-situacionista-performático-folklórico

28 Mouvements des pieds dans la danse flamenco.

29 Phrase issue de l'affiche du spectacle *Flamencas por derecho* du 8 mars 2022. [En ligne], Entradas, Flamencas por Derechos, 8M en Granada \* (tomaticket.es), [consulté le 02/01/2024].

y muy joondo<sup>30</sup> » Flo 6x8, ont mis leurs corps et leurs voix au service des revendications féministes à travers une performance intitulée *Fin de ManiFiesta*. Ces *aguafiestas*<sup>31</sup> flamencas féministes, loin de venir gâcher la fête, se sont unies, par le flamenco, à la lutte féministe au moyen de ce *fin de fiesta* festif requérant la participation active des manifestants et manifestantes eux et elles-mêmes capables de reconnaître le rythme flamenco afin d'y prendre part corporellement. Dans le jargon flamenco, le *fin de fiesta* est en effet le moment final de toute représentation traditionnelle de flamenco mais également un moment de convivialité ayant lieu lors de réunions informelles familiales ou amicales. Lors de ce moment de détente et de joie communes, les artistes ou aficionados sont appelés à venir improviser de manière beaucoup plus libérée que lors d'une représentation traditionnelle chorégraphiée et pensée avec antériorité qui laisse, quant à elle, peu de place à la création d'une communauté artistique créative et déhiérarchisée.

Ici, cette communauté créée grâce à Flo 6x8 va être renforcée par la création de nouvelles paroles flamencas. Explicitement féministes et engagées dans la lutte contre les violences faites aux femmes, celles-ci témoignent d'une volonté de remettre au goût du jour des chants populaires et leurs paroles souvent teintés de machisme et non actualisés :

Minutos, horas y días,  
luchando por las mujeres  
yo daría hasta la *vía*.

---

30 Citation issue de la page officielle de Flo 6x8. [En ligne], flo6x8, [consulté le 02/01/2024].

31 En espagnol, le terme *aguafiesta* signifie « rabat-joie », « trouble-fête ». L'usage en espagnol de ce terme est ici voulu pour expliciter le jeu de mots entre le caractère festif de la manifestation et le titre donné à la performance flamenca. Par ailleurs, comme le rappelle Sara Ahmed dans son article de 2012, le terme « rabat-joie » est utilisé pour qualifier les féministes, celles qui « rabattent la joie ». Pour en savoir plus, consulter Sara Ahmed et Oristelle Bonis, « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », *Cahiers du genre*, n° 53, 2012, p. 77-98.

Aunque sea un minuto,  
si nosotras nos paramos,  
hacemos parar al mundo.

[...]

Dile no a la violencia  
y a la mano que pegó.

Primo, tu dile que no  
y di sí a la igualdad  
y abre tu corazón

[...]

Vivan las *mares*,  
vivan las mujeres,  
que vivan las rosas de *to'* los rosales<sup>32</sup>.

Ces *letras*<sup>33</sup> tranchent nettement avec d'autres *letras* plus traditionnelles qui, bien que transmises oralement et donc souvent anonymes, utilisent un point de vue machiste comme le démontrent les quatre extraits suivants :

Una mujer fue la causa / de la perdición primera; / que no hay  
mal en este mundo / que de mujeres no venga<sup>34</sup>.

Yo tengo comparaíta / la mujer con el caballo: / que es menester  
buen jinete / pa quitarle los resabios.

Yo crié en mi rebaño / a una cordera; / de tanto acariciarla / se  
volvió fiera. / Que las mujeres / de tanto acariciarlas, / fieras se  
vuelven.

A los arboles blandeo, / a un toro bravo lo amanso / y a ti, flamen-  
ca, no pueo.

---

32 La vidéo de l'interprétation de cette *bulería* est entièrement disponible en ligne sur la plateforme Youtube. <<https://youtu.be/vrheEEy-2eE>>.

33 Quand il s'agit des paroles de chants flamencos, le jargon flamenco français utilise le terme espagnol *letras*.

34 Copla flamenca populaire datée du XIXe siècle dont l'auteur demeure inconnu. Les paroles sont disponibles en intégralité dans le livre de Antonio Machado y Álvarez Demófilo, *Colección de cantes flamencos*, de 1881.

La mujer y las cuerdas / de la guitarra / es menester talento / para templarlas. / Flojas no suenan / y suelen saltar muchas / si las aprieta<sup>35</sup>.

Ainsi, le simple fait de créer de nouvelles paroles s'éloignant de ce point de vue hétéronormatif au sein d'un *fin de fiesta* flamenco est en soi un acte féministe. Remarquons aussi que le rythme choisi par le collectif est celui de la *bulería* et ce choix n'est pas anodin. Outre le jeu de mots contenu dans le titre *Fin de ManiFiesta* qui explicite le trait d'union entre lutte féministe et art flamenco, il est intéressant de se pencher sur les hypothèses étymologiques du terme « *bulería* » et de l'histoire de ce *palo*. Selon le site Flamencopolis, un des sites de références sur l'histoire du flamenco et ses *palos*, le terme « *bulería* » pourrait être un dérivé et une déformation de « *burlería* », la moquerie, le rire. Nous pouvons ainsi légitimement nous demander si la réappropriation féminine et féministe de ce *palo* n'a pas pour vocation de se « moquer » des codes traditionnels du flamenco et ici, de ce type de *palo*, pour s'en détacher. En effet, avant de devenir, grâce à l'apport musical du guitariste Paco de Lucía et du chanteur Camarón de la Isla, un style à part entière du flamenco, un chant et une musique véritablement « *jondo* » c'est-à-dire profond, sérieux et, plus largement, « flamenco », respectable et donc légitime, la *bulería* se jouait (et se joue encore) uniquement lors de réunions informelles populaires festives et légères (mariages, anniversaires, repas etc.). Ici, Flo 6x8 réussit sans doute à unir les deux aspects : *lo jondo y lo festivo*. En effet, la prise de conscience d'un point de vue hégémonique masculin présent dans bon nombre de *letras* flamencas, la réappropriation de ce *palo* par la création de nouvelles *letras* engagées spécialement écrites pour l'occasion, le choix même du style de

---

35 Ces quatre extraits sont issus de l'article « El machismo en las letras del cante », de Luis López Ruiz paru en 1999 dans la revue de flamencologie *Revista de flamencología*, p. 39-54. [En ligne], <[https://ia903107.us.archive.org/15/items/REVISTA\\_DE\\_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/RDF\\_010.pdf](https://ia903107.us.archive.org/15/items/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/RDF_010.pdf)> .

la *bulería* et l'organisation féminine de ce *cuadro*<sup>36</sup> renforcent le militantisme féministe de cette action apparemment légère et innocente.

Outre les paroles qui, nous l'avons vu, dénoncent les violences physiques dont peuvent être victimes les femmes et la nécessité de les verbaliser pour les rendre visibles et concrètes, cette action artistique signale un autre type de violence plus symbolique. Comme nous l'avons rappelé dès l'introduction, la professionnalisation du flamenco s'est faite d'une manière sexuée et genrée sur la scène des cafés chantants espagnols reléguant de fait les guitaristes femmes et chanteuses dans l'espace privé. L'acte féministe de Flo 6x8 réside ainsi dans la réappropriation par les artistes femmes d'un espace dont elles avaient été exclues en proposant un *cuadro* féminin qui fonctionne musicalement et rythmiquement. Ceci délégitime ainsi l'argument de la nécessité d'avoir la force d'un homme pour jouer de la guitare flamenca ou encore celui qui associe « *lo jondo* » à la puissance d'une voix grave comme l'écrit Mario Bois en 1999 dans cet extrait : « [le] *cantaor* est assis, vêtu de son humble costume noir, la chemise blanche, col fermé sans cravate. [...] Ce *cantaor*, en regardant le sol, racle sa gorge, fredonne, il approche ses mains de son oreille, les frappe sourdement, boit une gorgée<sup>37</sup> ». Il s'agit donc de briser cette domination symbolique des hommes sur les femmes dans l'espace esthétique de la scène et de célébrer les femmes flamenca artistes créatrices (et pas uniquement interprètes) dans un autre espace alternatif permis par la rue où elles peuvent s'exprimer librement. Il convient par ailleurs de souligner que sur les scènes des grands théâtres flamencos, là où le flamenco a une valeur d'échange, ce genre de proposition reste encore bien rare. Les hommes sont souvent musiciens et/ou danseurs et les femmes sont majoritairement danseuses, quelquefois chanteuses (bien que rarement en accompagnement de la danse masculine) et presque jamais guitaristes (que ce soit en solo ou en accompagnement).

---

36 Le *cuadro* est un terme utilisé pour désigner l'organisation d'une représentation flamenca.

37 Mario Bois, *Le Flamenco*, Paris : Marval, 1999, p. 86

Toutefois, si dans le *baile* les femmes sont majoritaires et parfois soumises au carcan d'un esthétisme réducteur (les danseuses doivent être gracieuses, élégantes, soignées, les bras contrôlés et sinusoidaux), c'est aussi là que l'on retrouve des propositions alternatives visant à détourner ces considérations binaires non sans humour et légèreté. Et c'est sans doute dans ces moments informels et festifs, là où le flamenco a cette fois-ci une valeur d'usage, que s'observent de telles transgressions dans la communication non verbale des corps en mouvement et ce, peut-être, depuis les débuts du flamenco. En effet, si « la fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'une prohibition<sup>38</sup> » parce que limitée dans le temps et hors du temps, il semble que le *fin de fiesta*, en tant que moment d'improvisation allègre d'une durée limitée, peut aussi intégrer des dimensions transgressives. Rassemblés en cercle ou en demi-cercle, les membres de la *juerga*<sup>39</sup> du *fin de fiesta* se rassemblent. Les unes après les autres, les danseuses s'avancent au milieu du cercle pour proposer une *pata por bulería* (c'est-à-dire une courte chorégraphie improvisée aussi appelée *baile corto*). Ainsi disposées, les femmes danseuses, bien que sur le devant de la scène et menant littéralement la danse, avaient (et ont peut-être encore) pour mission de séduire le regard masculin porté sur elle incarné par les musiciens (surtout le chanteur positionné debout, face à elle). Néanmoins, il est frappant de remarquer que c'est justement dans ces moments-là que ces danseuses vont se permettre des mouvements beaucoup plus libérés, détrônant ainsi la règle du « *cintura para arriba* » solennel et dit « féminin » : les genoux sont fléchis, tout le corps est utilisé, les déplacements sont rapides et larges et peuvent s'accompagner de sauts, les cheveux se détachent, les fleurs et barrettes tombent, le visage est parfois déformé,

---

38 Sigmund Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, 1912, traduit de l'Allemand avec l'autorisation de l'auteur en 1923 par le Dr S. Jankélévitch. Impression 1951, version numérisée par Jean-Marie Tremblay, p. 165, [En Ligne], *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. (psychanalyse.com), [consulté le 02/01/2024].

39 La *juerga flamenca* est un moment de partage artistique, de légèreté et de divertissement entre amis et/ou artistes de flamenco.

la bouche est ouverte et les sourcils sont froncés. L'élégance qui est de mise chez la danseuse de flamenco est alors bafouée, transgressée et les codes sexués dans la danse deviennent plus souples. Notons par ailleurs que lors de ces *bailes cortos* festifs il n'est pas rare qu'une chanteuse s'avance au milieu du cercle et danse en même temps renversant par la même occasion la dimension sacrée du chant en solo. Ainsi, lors de ce *baile corto* caractéristique du *fin de fiesta* :

[...] nos hallamos ante otra construcción del *yo* que performa, donde tiene menos relevancia la individualidad del intérprete que el *nosotros* social de la fiesta. En este mundo, parte del dimorfismo sexual del baile se desvanece. En los bailes por bulerías y sus breves patás de regocijo, con secuencia de participación alternante de los miembros del grupo, se observan el desbordamiento de los dibujos de manos abiertas y el juego de caderas masculinas, los gestos divertidos de hombres y mujeres [...] <sup>40</sup>.

Lors de la performance artistique de Flo 6x8 des femmes s'avancent aussi au milieu du cercle pour danser vêtues d'un simple jean et d'un sweat-shirt, sans talons ni jupes ni accessoires ni maquillage. Le but n'est alors pas de séduire. Il s'agit plutôt pour elles d'exprimer par le mouvement leur subjectivité, leur appartenance à un même collectif et leur rôle actif dans le développement de ce dernier pour, ce faisant, retrouver ce rôle puissant et légitime de la danseuse au-devant de la scène pour « faire la révolution en dansant <sup>41</sup> ».

Dans l'espace virtuel à présent, et suite à l'explosion du hashtag *#MeToo*, les flamencas prennent le flamenco en tant que symbole de puissance que les femmes peuvent et doivent s'approprier. Bon nombre de comptes Instagram revendiquent en ce sens la figure de la danseuse de flamenco puissante et sur le devant de la scène pour soutenir explicitement le mouvement féministe et ses revendications.

---

40 Cruces Roldán, « El baile flamenco y sus tradicionales formas masculinas y femeninas » in Miguel López Castro y Víctor Pastor Pérez, *op. cit.* p. 357.

41 Reprise de la phrase prêtée à Emma Goldman « Si je ne peux pas danser, ce n'est pas ma révolution ».

Une publication du compte Instagram *Peineta Revuelta* du 2 mars 2019 présente une courte vidéo sur laquelle un groupe de manifestantes toutes de violet vêtues reproduisent un cortège urbain du 8 mars sur la scène du théâtre Falla de Cadix en vue de sa réalisation effective dans les rues. Le compte revendique par ailleurs une forte identité féministe-flamenca en mettant en relation deux termes : *peineta*, fonctionnant ici en tant que synecdoque de la danseuse de flamenco, suivi de l'adjectif *revuelta*, révoltée. Encore une fois, c'est le personnage incarné par une flamenca révoltée soutenant pleinement le mouvement féministe et ses manifestations qui est construit ici et que l'on retrouve également dans d'autres comptes non espagnols comme l'illustrent deux publications datées des 8 mars 2021 et 2023 issues du compte Instagram argentin *Trabajadorxs argentinx del baile flamenco*.

Sur celle de 2021, on peut voir qu'une *bailaora* brandissant une chaussure de danse se met en scène en tant que féministe combattive et solidaire des grèves du 8 mars via le hashtag *#mujerflamencaslaquelucha8M* et dont l'image n'est pas sans rappeler l'affiche de propagande américaine de 1943 intitulée « *We can do it* ». Sur celle de 2023, la figure de Carmen Amaya est reprise en tant que symbole de l'*empowerment* féminin d'hier et d'aujourd'hui. Le flamenco devient alors à la fois le vecteur communicationnel par lequel peuvent s'exprimer les idées féministes, mais il est aussi une représentation d'un pouvoir patriarcal hégémonique que les flamencas féministes souhaitent s'approprier.

## CONCLUSION

Les quelques exemples de propositions artistiques flamencas que nous avons souhaité présenter ici ne sont qu'un échantillon de la réalité actuelle à l'échelle nationale espagnole voire internationale. Il serait intéressant de se pencher davantage à la fois sur la provenance géographique des différentes propositions artistiques et sur l'espace scénique dans lequel elles se jouent (scènes traditionnelles de renom, petites salles de théâtre, espaces alternatifs) afin d'en étudier les spécificités. Notre hypothèse est en effet que les logiques commerciales

des grands circuits du flamenco imposent certainement aux artistes des normes esthétiques parfois contraignantes pour le discours qu'ils et elles souhaiteraient transmettre, écartant ainsi ces spectacles des grandes scènes de renom. Lors d'entretiens individuels menés avec des artistes, une danseuse déplorait qu'un de ses spectacles ait dû voir sa fin modifiée pour pouvoir être représenté sur la scène d'un grand théâtre car la version originale était jugée trop « osée » et incitant à la haine contre les hommes<sup>42</sup>. Ce n'est pas un cas isolé puisque la grande danseuse de flamenco Belén Maya a été confrontée à des réactions similaires d'où sa préférence pour les petites salles et espaces alternatifs car elle y trouve l'opportunité de faire autre chose que « danser pour danser<sup>43</sup> ».

---

42 Afin de ne pas divulguer d'informations personnelles et pour respecter la volonté de l'artiste, nous garderons l'identité de la danseuse anonyme.

43 Mots prononcés par Belén Maya lors d'un entretien réalisé avec elle 22/02/2022 à la Peña Torres Macarena de Séville.

## RÉSUMÉS



DECONSTRUCCIÓN, LEY FÁLICA Y ANTROPOLOGÍA DE LA GRACIA  
EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

*Brice Chamouleau*

Este artículo apunta a adentrarse en los roces entre catolicidad y deconstrucción, partiendo del reconocimiento de las relaciones entre el concepto que acompaña la dispersión crítica de los saberes y la teología cristiana en sus reconfiguraciones fenomenológicas del siglo xx. La cuestión está en saber si estudios inspirados en la deconstrucción, que encuentran en última instancia la fundamentación de sus objetos en la palabra, consiguen desactivar o no la herencia metafísica que las cosmovisiones autoritarias del siglo xx hispano —y la primera para esta contribución, la franquista— legaron a las ciudadanías pos-autoritarias y actuales. En efecto, la tradición teológica entrega al derecho constitucional posfranquista una concepción renovada de la individualidad propia de la secular antropología de la gracia, que se enuncia en una aprensión filosófica y una nomenclatura isomórfica con los objetos de los estudios de género. Identificando cómo la catolicidad afecta histórica y conceptualmente la relación que mantienen los estudios de género con su objeto, se trata de precisar las incidencias de la deconstrucción de la ley fálica en espacios críticos «poscatólicos».

PALABRAS CLAVE: estudios de género, intimidad, deconstrucción, teología, psicoanálisis

## MASCULINITÉS ET POLITIQUE DANS LE CINÉMA CUBAIN, DE LA RÉVOLUTION À NOS JOURS

*Emmanuel Larraz*

Sachant l'importance accordée au cinéma à Cuba, à partir de 1959, comme instrument d'opinion, cet article s'efforce de montrer comment ont été représentées différentes masculinités, selon l'évolution de la situation sociale et politique. Ce qui s'est imposé jusqu'aux années 1990, c'est la dénonciation de la masculinité patriarcale la plus rétrograde qui essayait de se maintenir, un « machisme léninisme » qui fut combattu, par exemple, par Humberto Solás, Sara Gómez et Pastor Vega. C'est le grand Tomás Gutiérrez Alea qui, en 1993, avec *Fresa y chocolate*, a dénoncé les ravages de l'homophobie et qui a ouvert la voie, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, à la représentation de nouvelles masculinités non hégémoniques avec les films de Marilyn Solaya ou Fernando Pérez. Ce vétéran qui s'est depuis longtemps converti au féminisme, a su montrer, avec humour, des hommes débarrassés de toute agressivité, de toute masculinité hégémonique et parfois travestis, comme Iván dans *Suite Habana*, ou le Docteur Enrique Faber de *Insumisas*. Il s'est même amusé dans *La vida es silbar*, à prendre le contrepied du *male gaze*, en faisant des jeunes gens que croise la danseuse Mariana, le simple objet de son désir.

MOTS-CLÉS : cinéma cubain, machisme léninisme, homophobie, *male gaze*

## YO QUIERO SER UN CHICO ALMODÓVAR. ANÁLISIS DE LOS ROLES MASCULINOS EN LA FILMOGRAFÍA DE PEDRO ALMODÓVAR

*Belén Hernández Marzal, Jordi Macarro Fernández*

Es cierto que la mujer ha ocupado siempre un lugar preponderante en la filmografía almodovariana, pero, ¿qué pasa entonces con los hombres? ¿Existe el estereotipo del chico Almodóvar? ¿En qué medida refleja una manera de encarnar una o múltiples maneras de ser hombre? ¿Qué cambios ha experimentado a lo largo de la filmografía de Almodóvar? ¿Reflejan los personajes masculinos las mutaciones de la sociedad española? ¿De qué manera dan cuenta de la masculinidad? ¿Y cómo afrontan la paternidad? El artículo propone en un primer momento una identificación y clasificación de los diferentes tipos de personajes representantes del género masculino, en todas sus declinaciones, presentes en la filmografía del director manchego, para analizar, en segundo lugar, los personajes, protagonistas o secundarios, que articulan el desarrollo de la diégesis fílmica apoyando o sustentando el desarrollo de los protagonistas. Por último, se dedica un apartado a aquellos personajes cuya importancia es inversamente proporcional a su presencia en la película: efímera o aparentemente nula pero no por ello menos determinante o incluso central en la periferia narrativotílmica.

PALABRAS CLAVE: Almodóvar, cine, roles, masculino, femenino

EL SEÑOR LLEGA. MASCULINIDADES HETERONORMATIVAS  
EN LA NARRATIVA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

*Carmen Becerra, Antonio J. Gil González*

Si tomamos el concepto de masculinidad hegemónica en su sentido más popular y extendido hoy, y repasamos la ficción narrativa de Torrente Ballester, sus protagonistas masculinos se apartan sistemáticamente de los valores establecidos como dominantes, tanto en nuestra época como, sobre todo, en aquellas en las que se sitúan sus argumentos. Hombres indecisos, pasivos, dominados por mujeres o aparentemente asexuados.

PALABRAS CLAVE: hombre, masculinidad, narrativa, Torrente Ballester

CAMBIO DE SEXO (1977) DE VICENTE ARANDA :  
TRANSITION DU GENRE ET TRANSITION DÉMOCRATIQUE

*Emmanuel Le Vagueresse*

Le film *Cambio de sexo* (1977) de Vicente Aranda raconte l'histoire de José María, garçon sensible et délicat, et pour cette raison harcelé de toutes parts dans l'Espagne virile et *macho* du milieu des années soixante-dix, laquelle ne consent rien du tout au genre, tandis que le garçon réalise progressivement qu'il veut être une femme. Le projet de ce film, initié dès 1972, mais rejeté plusieurs fois par la censure, peut enfin être tourné en 1976 après la mort du « Caudillo ». Le sujet du changement de sexe, dans cette Espagne qui s'ouvre alors peu à peu aux libertés, est encore un tabou majeur à l'époque, et ce long-métrage progressiste mêle ici un certain sensationnalisme avec, néanmoins, un grand respect de ce que l'on n'appelait pas encore la communauté LGBTQIA+, comme si la transition de genre de José María en María José s'articulait avec la transition vers la démocratie de l'Espagne elle-même.

MOTS CLÉS : Espagne, cinéma, Transition (démocratique), transgenre, censure

L'AFFAIRE DE « LA MANADA » EN ESPAGNE : IMPACT SOCIÉTAL,  
CONSÉQUENCES JURIDIQUES ET CRISE POLITIQUE (2016-2023)

*Alice Tusa*

Cet article explore les conséquences sociétales, juridiques et politiques de l'affaire de « *La Manada* » (juillet 2016-juin 2019) en Espagne. Il interroge notamment le rôle de cette agression dans l'avènement de la thématique des violences sexistes et sexuelles, et plus précisément du viol, dans le pays. Cet événement représente-il ou non un tournant, voire un véritable point de rupture dans la lutte contre les pénétrations forcées ? Pour répondre à ce questionnement, nous reviendrons sur l'ampleur des manifestations féministes en Espagne et analyserons la nouvelle loi contre les agressions sexuelles qui en découle (communément appelée « *Ley del solo sí es sí* ») au prisme des clivages politiques qu'elle a pu engendrer.

MOTS CLÉS : affaire « La Manada », Viol, Manifestations féministes, Loi du « *Solo sí es sí* », Politique espagnole contemporaine

EMANCIPACIÓN ASESINA. MUJERES HOMICIDAS, VIOLENCIA DE PAREJA  
Y VENGANZA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL NUEVO MILENIO

*Shelley Godsland*

En la primera década del nuevo milenio apareció en España un corpus de novelas que retrataron a una mujer homicida que se vengaba asesinando al varón abusivo en casos de violencia de pareja. Postulamos que lo que se propone en una cuidadosa selección de estas ficciones es, por lo tanto, una venganza emancipadora que libra a la víctima del acoso.

PALABRAS CLAVE: violencia de pareja, venganza, homicidio, emancipación femenina

S'APPROPRIER LE CORPS, ÉTABLIR LA DOMINATION : LE CORPS FÉMININ  
COMME ENJEU DE POUVOIR DANS *CICATRIZ* ET *UN AMOR* DE SARA MESA

Emma Chenna

« Llegando incluso hasta las últimas consecuencias, diríamos que te mando libros simplemente como pago por tu existencia », affirme Knut au sujet de la relation qu'il entretient avec Sonia dans *Cicatriz*. Comment ne pas déceler ici le lien asymétrique établi par un personnage masculin qui prend possession de son interlocutrice ? C'est bien de cela dont il est question dans les deux romans proposés à l'étude : de la domination d'autrui, et en particulier de cet « Autre » féminin. Dans *Cicatriz*, le lecteur assiste à la progressive appropriation de la vie de Sonia par Knut, tandis que dans *Un amor*, c'est la relation de Nat et Andreas qui est le théâtre de l'exercice de la domination interpersonnelle. Dans les deux cas, le corps féminin est la base matérielle sur laquelle s'inscrivent des stratégies d'assujettissement, lesquelles le transforment en véritable monnaie d'échange. La verticalité manifeste des transactions à l'œuvre cache néanmoins une complexité latente, à tel point que les rapports de force sont confus, voire interchangeables. Il s'agit donc d'étudier les modalités par lesquelles les corps de Sonia et Nat constituent un enjeu de pouvoir au sein de relations de domination qui les unissent à des altérités masculines. Apparaît alors une intimité toujours habitée par des problématiques éminemment politiques, dont la visibilisation dépend de la recherche de mots justes en mesure de décrire des mécanismes passés sous silence.

MOTS CLÉS : littérature, femmes, corps, pouvoir, politique

DOCUMENTAR A LAS MUJERES A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA  
Y EL CINE DOCUMENTAL: EL EJEMPLO DE FRANCA DONDA EN VENEZUELA

Lorena Cervera Ferrer, Sonia Kerfa

Este texto recupera la figura de Franca Donda, su obra cinematográfica y fotográfica a partir de la investigación realizada para el proyecto DONDA-DOC : *Documenter les Femmes et les Féministes par la photographie documentaire. L'exemple de Franca Donda au Venezuela*. Franca Donda fue una activista, cineasta y fotógrafa italiana que vivió en Venezuela durante la segunda mitad del s. xx. Realizó varios cortometrajes con los colectivos Cine Urgente y Grupo Feminista Miércoles y tomó miles de fotografías de mujeres latinoamericanas. Sin embargo, el legado material de su archivo fílmico es alarmantemente frágil y sus fotografías a penas se han mostrado públicamente. Este proyecto pretende arrojar luz sobre su legado a través de la producción de varios artefactos culturales desarrollados a partir de estos archivos.

PALABRAS CLAVE: Franca Donda, Colectivos feministas, Cine político, Fotografía documental, Venezuela

ENTRE LA MATER DOLOROSA Y LA MADRE CORAJE. LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MATERNIDAD TRADICIONAL Y DEL MITO DEL MATRIARCADO EN EL 'OTRO CINE ESPAÑOL' (Y UN APÉNDICE SERIAL)

*Xosé Nogueira*

La exploración y reflexión desde diversos enfoques sobre la vivencia —muchas veces oscura— de la maternidad en nuestros días empieza a manifestarse como una constante en el cine europeo actual de carácter más autoral, en buena parte realizado por mujeres. Dentro de esta tendencia general, también habrá un cierto cine español actual que repare muy atentamente en esta cuestión, si bien proponiendo una serie de declinaciones propias que van a oscilar entre los arquetipos de la sufriente Mater dolorosa y la combativa madre coraje. Arquetipos que podrán confrontarse pero también convivir (y combatir) en el mismo personaje, poniendo de paso en cuestión el mito del matriarcado en sociedades como la gallega o la vasca, al mismo tiempo que se contraponen a diversas masculinidades (la tóxica tradicional, la ausente, la subordinada o la desbordada/desnortada). Finalmente esos frotamientos tenderán a conducir, en la mayoría de los casos, al empoderamiento femenino, aunque casi siempre sea a través de un tránsito doloroso.

PALABRAS CLAVE: Otro Cine Español, cineastas mujeres, maternidades, 'hijidad', masculinidades.

THÉORISER À LA FRONTIÈRE, DIT-ELLE : UNE INTRODUCTION À LA THÉORIE QUEER DE GLORIA ANZALDÚA

*Camille Back*

Après avoir été longtemps marginalisée dans le champ de la théorie queer, l'autrice et théoricienne chicana Gloria Anzaldúa jouit aujourd'hui d'une reconnaissance plus large dont se fait l'écho la quatrième de couverture de la traduction française de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, parue récemment, qui présente l'ouvrage comme « le chef-d'œuvre de la féministe chicana Gloria Anzaldúa, le livre fondateur de la pensée queer décoloniale états-unienne ». Peu de travaux, cependant, se penchent sur sa théorisation du queer ou font valoir les apports de ses écrits. Partant du constat que l'engagement scientifique envers les écrits d'Anzaldúa reste encore très limité et, par conséquent, de la crainte que sa réintégration tardive dans les généalogies ait peu d'incidence sur nos cadres d'analyse, cet article vise à mettre en évidence les contributions d'Anzaldúa à l'élaboration des théories queers, en examinant précisément divers apports théoriques.

MOTS-CLÉS : Gloria Anzaldúa, théorie queer, marginalisation, orientation, coalition

LES FEMMES FACE À LA VIOLENCE DES HOMMES DANS LES ROMANS  
D'EDURNE PORTELA : UNE RÉAPPROPRIATION DES ESPACES IMPOSSIBLES ?

*Marie Delannoy*

Les personnages féminins —Amaia, Alicia, Lola, Teresa, Adela et Ariadna— sont les protagonistes des romans d'Edurne Portela. Elles sont souvent fortes, actives et engagées. Cependant elles évoluent dans des sociétés en proie à la violence, dont elles sont les principales victimes, tant dans les espaces personnels que collectifs. Leur identité est alors malmenée. Elles sont contraintes au silence et sont esseulées. La fuite semble être l'unique moyen pour se reconstruire. Les retours vers les lieux de violence et la réappropriation des espaces sont compliqués, voire impossibles. Seul le personnage d'Ariadna dans *Los ojos cerrados*, qui n'a pas été victime de violence et qui est né en exil, est capable de s'approprier les lieux de mémoire de son père et de renouer passé et présent.

MOTS CLÉS : Edurne Portela, personnages féminins, violence, espaces, identité

(DÉ)CONSTRUIRE LES CODES, DÉVIER DE LA NORME.

*Julie Olivier*

Le flamenco, inscrit sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO depuis 2010, est sans nul doute un des arts les plus emblématiques de l'Espagne. Cette notoriété va de pair avec un imaginaire collectif stéréotypé et généré. En effet, la figure d'une belle danseuse espagnole aux cheveux et aux yeux noirs de jais, iconographie exotique et orientalisée forgée à l'époque Romantique, fonctionne encore comme la synecdoque voire l'allégorie du flamenco.

Cet article vise ainsi à mettre en avant des propositions artistiques ultra contemporaines mêlant performance, chant, musique, danse et théâtre qui, grâce à des discours féministes, cherchent non seulement à déconstruire, interroger et repenser au sein même de l'art flamenco les catégories genrées et stéréotypées hommes/femmes mais aussi à dénoncer, par le flamenco, les inégalités et les violences qu'elles impliquent.

MOTS CLÉS : flamenco, féminisme, genre, performance.



fo

# CONSENTIR, TROUBLER OU DÉCONSTRUIRE LE GENRE : VERS DE NOUVELLES VOIES D'ÉMANCIPATION(S) INTIME(S) DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN ?

«MeToo» a été le déclencheur de divers mouvements de revendications de genre dans le monde occidental. Dans le monde hispanique contemporain, certains de ces mouvements ont ravivé une mémoire collective escamotée par les restes de régimes autoritaires et de modèles patriarcaux. Quels horizons d'émancipations les sociétés hispanophones peuvent-elles ouvrir sur de tels héritages ?

Du Pays Basque à Cuba, de la frontière mexicaine au Venezuela, que signifie le genre ? Quels rapports entretient-il avec la Loi, le pouvoir et ses institutions ? Comment le déconstruire, en proposer de nouveaux modèles ?

Littérature, cinéma, photographie, danse, textes théoriques et juridiques s'emparent de ces questions pour y répondre et pour rendre visibles des identités de genre diverses (masculinités plurielles, trans, queer, ...) qui se heurtent à la politique, au pouvoir, à la nécessité de déconstruire les espaces de domination et conquérir de nouveaux espaces. À partir de ces objets d'étude, ce numéro d'*Hispanística XX* fait le lien entre expériences intimes du genre et luttes collectives voire intersectionnelles. Ses treize contributions tentent de mettre des mots sur le genre, pour dire le consentement, le trouble, la déconstruction des stéréotypes, l'émancipation.