

**Sexuality and Desire in Spanish, Mexican and Argentinean Working-Class
Narratives**

Sexualidad y deseo en las narrativas obreras de España, México y Argentina

BY

RUBEN PEREZ-HIDALGO

B.A., University of Seville (Spain), 2006

M.A., University of Missouri-Kansas City, 2008

THESIS

Submitted as partial fulfillment of the
requirements for the Degree of Doctor of
Philosophy in Hispanic Studies in the
Graduate College of the University of
Illinois at Chicago, 2015

Chicago, Illinois

Thesis Committee:

Dianna Niebylski (Chair/Adviser)

Steven Marsh

Tatjana Gajic

Glen Close –University of Wisconsin-Madison

Jesse Cohn –Purdue University North Central

Abstract: My dissertation, *Sexuality and Desire in Spanish, Mexican and Argentinean Working Class Narratives: Ramón Sender, José Mancisidor, and Elías Castelnuovo*, focuses on the conflict between working class solidarity and personal desire in three highly influential authors of the working-class novel in the early decades of the 20th century. Although the working-class novels I discuss have been studied in terms of their ideological content, the sexual politics espoused by their well-known authors in their best known works has been largely ignored. My dissertation seeks to correct this gap by examining the way in which three of the best known proletarian authors of the early 20th century negotiate the seemingly inevitable tension between ideological commitment, political activity and personal sexual desire. Additionally, my chapters explore the role of women in these novels –another aspect of early working-class literature that has been mostly ignored in the available scholarship on this genre.

This investigation is a transatlantic comparative study that specifically examines in context three novels: *Siete domingos rojos* by Ramón J. Sender, *Larvas* by Elías Castelnuovo, and *La ciudad roja* by José Mancisidor in Spain, Argentina and Mexico respectively. I argue that what has usually been considered the unliterary nature of their work (in terms of aesthetics) constitutes its very literary value. Their lack of formal innovation (especially at a time when the avant-garde's influence is peaking) becomes an effort to gain artistic significance through other means; that is by way of creating a political added value. These writers establish then an ethical code for their art, which in turn seek to generate an artistic creed: the belief that the pain of the working man is at the heart of class emancipation. In this sense, any pleasurable experience is ultimately marked as undesirable.

Resumen: Mi disertación, *Sexualidad y deseo en las narrativas obreras de España, Argentina y México: Ramón J. Sender, Elías Castelnuovo y José Mancisidor* se enfoca en el conflicto entre la solidaridad de la clase trabajadora y el deseo íntimo en tres importantes autores de la novela obrera en las primeras décadas del siglo XX. Aunque las novelas que aquí discuto han sido estudiadas en términos de su contenido ideológico, la política sexual que se dirime de los textos de estos autores ha sido fundamentalmente ignorada. Mi disertación busca llenar este vacío analítico al examinar el modo en que estos reconocidos escritores proletarios de principios de siglo XX negocian la tensión aparentemente inevitable entre el compromiso ideológico, la actividad política y el deseo sexual personal. Adicionalmente, mis capítulos exploran el rol femenino en estas novelas –otro de los aspectos en la literatura proletaria de principios del siglo pasado que ha sido generalmente ignorado en los estudios académicos de este género.

Esta investigación es un estudio comparativo transatlántico que específicamente examina en contexto tres novelas de tres autores diferentes: *Siete domingos rojos* del español Ramón J. Sender, *Larvas* del uruguayo-argentino Elías Castelnuovo, y *La ciudad roja* del mexicano José Mancisidor respectivamente. Aquí argumento que lo que usualmente se ha considerado como la naturaleza “anti-literaria” (en un sentido puramente estético) constituye precisamente su valor como textos literarios. Su falta de innovación formal (especialmente en un tiempo cuando la influencia de las vanguardias está en su punto más alto) representa un esfuerzo por ganar significancia artística por otros medios; esto es, a través de la creación de un valor político añadido. Estos escritores establecen así un código ético para su arte, que a su vez busca generar un credo artístico basado en la fe de que el dolor del obrero es la llave para su emancipación. En este sentido, cualquier experiencia placentera se termina marcando como una experiencia indeseable.

Agradecimientos: A lo largo de esta investigación tuve la suerte de tener la guía de Dianna Niebylski, sin cuyos comentarios, consejos e incansable apoyo esta disertación no hubiera sido posible. Mis agradecimientos a los miembros del comité doctoral, Glen S. Close, Jesse Cohn, Steven Marsh, y Tatjana Gajic por sus cuidadosas lecturas de parte de la tesis, sus preguntas y sugerencias, las cuales han sido igualmente imprescindibles en la elaboración de mis argumentos. Agradecer también el inestimable apoyo profesional y personal que he encontrado en el departamento de Modern Foreign Languages de Dominican University, quienes en su conjunto me han brindado con su comprensión y constante ánimo durante los últimos pasos de esta disertación. A nivel institucional agradezco al Departamento de Hispanic Studies y a la School of Literatures, Cultural Studies and Linguistics de University of Illinois at Chicago por su generoso apoyo durante todo el tiempo de esta tesis y el ofrecimiento de la Kouvel Research Fellowship que me ha permitido desarrollar plenamente este trabajo de investigación. Finalmente, no puedo dejar de mencionar a mi familia en Sevilla y a mi esposa, quienes son sin duda los pilares que sustentan mi vida diaria.

TABLE OF CONTENTS

<u>CHAPTER</u>	<u>PAGE</u>
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Compromiso y deseo en la literatura obrera.....	1
1.2 El sometimiento de la feminidad a la acción revolucionaria masculina.....	10
2. Anarcosindicalistas, sexualidades reprimidas y limitación del deseo en <i>Siete domingos rojos</i> de Ramón J. Sender.....	19
2.1 Anarcosindicalismo y deseo.....	21
2.2 El deseo reprimido del camarada Villacampa frente al deseo fallido de Samar, el intelectual pequeñoburgués.....	26
2.3 Limitación del deseo y feminidad derivada: Star García frente a Amparo García.....	41
2.4 Conclusión: Pulsiones de la revolución.....	56
3. La marginalización del deseo íntimo y la perpetuación de la pobreza como proyecto colectivo en la narrativa de Elías Castelnuovo.....	58
3.1 Pobreza, sexualidad, y anarquismo cristiano en “Tinieblas”.....	62
3.2 Larvas: Deformación, marginalidad y pureza.....	77
3.3 Marxismo y la represión del deseo en <i>Psicoanálisis sexual y social</i>	90
3.4 Conclusión: La representación de una derrota perpetua.....	99
4. Marxismo, el “Nuevo Hombre” revolucionario y la “des-historización” de la mujer en <i>La ciudad roja</i> de José Mancisidor.....	102
4.1 La Revolución frente a la escritura proletaria y el “Nuevo Hombre” comunista mexicano.....	104
4.2 Dominación, conciencia contradictoria y singularización en el liderazgo de Juan Manuel en <i>La ciudad roja</i>	112
4.3 De la realidad a la ficción: La “des-historización” de la mujer en el Sindicato Revolucionario de Inquilinos.....	125
4.4 Conclusión: El martirio como liderazgo.....	136
5. EPÍLOGO.....	142
5.1 Monja, puta y miliciana en <i>Libertarias</i> de Vicente Aranda.....	142
OBRAS CITADAS.....	152

1. Introducción

Compromiso y deseo en la literatura obrera

A partir de la Revolución Rusa de 1917 la novela proletaria u obrerista toma un cierto carácter unitario e internacional, expandiéndose por Europa y todo el continente americano.¹ Denigradas en su época por su estilo propagandístico y por un realismo decimonónico que contrasta fuertemente con los experimentos modernistas y vanguardistas de comienzos de siglo XX, estas novelas tenían como propósito principal el poner en duda la legitimidad del sistema capitalista y animar a distintos grupos obreros a unirse para luchar por mejores condiciones de trabajo.² Siguiendo lo escrito por Gonzalo Sobejano en su libro *Novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*, es necesario destacar que la novela obrera retoma los esfuerzos de representación del realismo finisecular y los enfoca hacia la creación de un sujeto colectivo, al cual se le revela la presencia de una crisis “en el vivir de la colectividad” en el plano imaginado (esto es, concebida desde el texto literario realista) al mismo tiempo que se urge a la acción política en el plano de la realidad material (esto es, en la afirmación de la consciencia de clase y el asociacionismo sindical) (25).

¹ Existen una serie de dificultades terminológicas que tienen que ver, en primer lugar, con el hecho de que las acepciones “obrero” o “de clase obrera,” incluso “proletaria(do)” no son precisas y están siempre ancladas a un determinado contexto político-ideológico el cual las llena de significado. Al atender a una noción más amplia de estos términos –teniendo en mente a “lo obrero” como el sujeto imaginado y/o real que se forja tras la segunda Revolución Industrial en torno a las preocupaciones que se generan en la Primera Internacional de los Trabajadores en Londres en 1864, uno puede afirmar, que existen dos cuerpos textuales siguiendo lo que argumenta Laura Hapke en *Labor's Texts*: 1) “[the] writing for working-class consumption available through the labor or radical press” junto con lo que “trade unionists, Socialists, or laborite anticapitalists read, and the extent to which they recognized themselves in it” 2) las representaciones de lo obrero por escritores que escribían para un público más amplio y cuya literatura “has been the source of information for readers whose knowledge of strikes and sweatshops, child labor and sitdowns, was not firsthand” (6). Este estudio toma la segunda fórmula y se enfoca en las representaciones que se generan en novelas que sitúan al oprimido social en la temática central de su argumento con la intención de enfatizar un tipo u otro de compromiso ideológico.

² Como afirman José Esteban y Gonzalo Sobejano en *La novela social, 1928-39: Figuras y tendencias*, la representación del proletariado y sus códigos políticos para entender la realidad en la literatura obrera es, entonces, “despreciada como tema, [y la novela obrera] sometida al incansable desgaste de las profundizaciones psicológicas” se posicionan como un producto cultural al margen del canon literario (8).

Por su temática y sus aspiraciones político afectivas, atadas al contexto de ebullición del movimiento proletario internacional, la narrativa obrera ha sido analizada desde la capacidad de hegemonía que la perspectiva marxista y su concepción del proletariado tienen a principios del siglo XX. Barbara Foley en referencia a la cultura internacional obrera, en su libro *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, establece: “The key to any determination of whether an author had written a novel that should be considered proletarian ... resided exclusively in its political orientation” (119). Y esta orientación política estaba íntimamente ligada a la definición que hace el marxismo de lo proletario, desplazando los acercamientos empiristas a la definición del género (el principio de autoría, tipo de lectores y línea temática) en un intento de totalizar la clasificación de la novela obrera desde un análisis marxista (Foley 119-20). Walter Rideout confirma lo previamente argumentado cuando escribe que en el establecimiento definitivo de la literatura obrera en la década de 1930: “the only important consideration was the conscious ideology of the author, whether he attempted, whatever his class origin, to work out in his fiction a Marxist analysis of society” (*The Radical Novel...* 166). Así desde el marxismo se busca hegemonizar el campo político y cultural de lo obrero desde un poder taxonómicos exclusivo-excluyente, donde la ideología marxista reifica la frontera que separa el arte proletario del que no lo es.

En este sentido, los análisis que se hacen de la narrativa obrera están fundamentalmente encaminados a articular un sujeto de clase dentro de una dialéctica cultural destinada a revelar la significancia política e historiográfica del movimiento obrero. Esto se enmarca dentro de lo que Sonali Perera en “Rethinking Working-Class Literature: Feminism, Globalization, and Socialist Ethics” denomina como “the coding of crisis” and “the recovery of the lost subject” en función

de la contingencia ideológica que ofrece la literatura proletaria (4-5). Es decir, lo obrero en la literatura se entiende desde un historicismo que sigue los pasos de las propias aspiraciones político-culturales de los partidos y las organizaciones sindicales de la época, que dotan a la literatura de un rol exclusivamente activo en términos ideológicos y en función de cómo la novela obrera podía operar sobre los afectos de sus lectores. Así se codifica al obrero, siempre en su versión masculina, como narrador y lector inmanente de la literatura obrera y se le adjudica, en última instancia, la misión histórica de abolir la opresión que los textos que narra y lee exponen. El obrero y lo obrero en esta literatura se erigen como un sujeto racional masculino que se opone a la invalidez de todo aquello que se salga fuera del marco de la utilidad ideológica y del sistema de afectos políticos que operan en la narrativa proletaria. En este sentido, como afirma Perera, “[the] codes of proletarian realism, [and] naturalism ... come to be automatically associated with masculinity and, by extension with proletarian writing, whereas the techniques of modernism [modernismo y vanguardismo] ... and any and all depictions of interiority are associated with women’s writing” (Perera 4-5). Esta dicotomía no solo excluye a lo femenino de los códigos de narración de la literatura obrera, sino que también deja de un lado conceptos claves como el deseo o la pasión que, aunque no se pueden conformar en un cuerpo de representación ideológico concreto, determinan frecuentemente las acciones de muchos de los personajes caracterizados en esta literatura.

El estilo novelístico que más se prestaba a los objetivos de codificación ideológica y política de la literatura obrera era el realismo finisecular, especialmente el francés, o lo que la hispanista Pura Fernández llama como el “naturalismo radical,” el cual busca ir más allá de la influencia que ejerce el naturalismo de Emile Zola y construye un modelo literario basado en el radicalismo positivista, una fe incondicional en los planteamientos científicos, y la protesta social

como centro de su temática (*Eduardo López Bago y el naturalismo radical...* 5). En las letras hispanas, este realismo-naturalismo estuvo siempre intervenido por una fuerte tendencia melodramática que en su esfuerzo supra-representativo instituye una tensión permanente e intrínseca entre la exposición de las condiciones materiales del obrero y el cambio radical o revolucionario de lo expuesto.

El melodrama y su teatralización del “exceso,” siguiendo lo argumentado por Frederic Jameson en su libro *Antinomies of Realism*, se corresponden con los propios excesos dramáticos de la revolución, donde se es obligado a tomar parte por uno u otro bando y, dependiendo de la posición que se tome, se divide el campo político literario en héroes o villanos (154). Las correlaciones de fuerzas en este plano son conformadas desde lo melodramático, construyéndose una suerte de tensión libidinal constante (nutrida en el exceso de pasión política) entre el éxtasis que provoca el estallido de la revolución y las visiones de catástrofe social en caso de fracaso revolucionario. De este modo, Bruno Bosteels argumenta en *Marx and Freud in Latin America* que el melodrama se convierte en el género preferido para representar un cambio político de masas, las cuales al ser objeto leído y sujeto lector al mismo tiempo generan una matriz cultural que supera a la constitución del propio género literario desde donde “the so-called populace or scum succeed in incorporating themselves into a people, and the people in turn may embody itself as the—modern, urban and ... post-revolutionary—masses” (53). Así el melodrama es el medio por el cual se permite articular las ideologías revolucionarias fuera de una relación objetivable (esto es, fuera de una posición ideológica de clase), sino a través de relaciones subjetivas que permiten que el exceso, el deseo o la pasión, regulen el compromiso político.

Esta estructura melodramática, gobernada por un dualismo extremo aparentemente simple, esconde una serie de conflictos que van más allá de una determinada dicotomía

moralizante. En la novela obrera, el melodrama revela una paradoja insuperable entre el exceso de emoción que provoca la revolución (o la perspectiva de un cambio social radical) en el individuo y la misma revolución como un acto o un plan colectivo de dominio objetivo que debe sobrepasar los límites de lo subjetivo o lo individual. Este conflicto está basado en lo que el historiador Russell Jacoby en *Social Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology* denomina como la necesidad de articular una teoría política en tensión entre la revolución social y la autonomía de la psique, entre el colectivo y el individuo, entre lo político y lo sexual (77). Esta tensión ha sido representada fundamentalmente en la literatura obrera por personajes femeninos que provocan pasiones que deben ser contenidas en los hombres revolucionarios, generándose así un conflicto melodramático entre el compromiso político colectivo, encarnado en lo masculino, y los deseos personales, asociado con las pasiones que supuestamente desencadena la sexualidad femenina.

Este conflicto se estructura desde un sujeto racional masculino que protagoniza el relato de la novela obrera y hegemoniza la voz que construye el discurso político. Lo masculino media el discurso político construido en la literatura obrera con la intención de acaparar lo que Peter Hitchcock en su artículo “They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation” establece es la visibilización de la subjetividad obrera o el “must-be-seen” que lo proletario busca constituir en los modos de representación social y del poder político (21). Esto es confrontado por el hecho de que, en la construcción de este mecanismo representativo, la literatura obrera y la clase obrera controlan el significado pero *no* la significancia de la representación. La perspectiva ideológica que esta literatura busca conformar está asediada por una falta constante de poder simbólico que suple por medio de una serie de liderazgos hiper-masculinos –reales e imaginados. Éstos funcionan a modo de racionalidades constituyentes

destinadas a combatir la falta de control en el campo de la hegemonía de significancias políticas. El hombre revolucionario a la vez que se afirma estéticamente como motor del relato en la novela obrera se convierte políticamente en el “motor de la historia,” fijando el “exceso” melodramático de la revolución en la construcción de su persona más allá de la mimética del realismo (Hitchcock 21). De este modo, la insignificancia de lo femenino en la narrativa obrera está directamente relacionada con la necesidad de producir hegemonía que tiene el hombre revolucionario, dada su condición subalterna en los diferentes planos discursivos que componen el estatus quo político y literario.

Jesse Cohn en su libro *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture 1848-2011*, se refiere a la preponderancia de un discurso de dominación con una marcada retórica masculina, especialmente en el movimiento anarquista en las tres primeras décadas del siglo XX. Éste buscaba afirmar la hombría como la condición *sine qua non* del obrero, marchando al unísono hacia un futuro radiante (284-85). De este modo, se combinaba la temática productivista del obrero que trabaja en pos de la utopía con una imagen de masculinidad vigorosa, la cual tiene sus orígenes en la visión más patriarcal del anarquismo de Proudhon –quien llega a advertir contra las tendencias “femeninas” del arte (Cohn 285). Esta perspectiva supone que dicho arte “feminizado” debe estar subordinado a las facultades de la razón obrera masculina –como apuntaba el cineasta español Mateo Santos, productor de filmes para el sindicato anarquista de la CNT, quien propugna que la producción cinematográfica tiene que estar al tanto de no degenerar en lo que denominaba como “cine hembra” (Cohn 285). Esta es una afirmación de códigos de

masculinidad obrera que supondrá a su vez la producción de códigos para lo femenino dictados desde ese discurso de dominación.³

Dentro de este esquema, la figura femenina en la literatura obrera es representante de un deseo íntimo que desvía el compromiso político del hombre revolucionario y obstaculiza su necesidad de acaparar poder simbólico. Esta interpretación entiende el discurso de dominación masculina de los círculos obreros de la época –respecto de la mujer, y de su hegemonía –en función a su posición subalterna de clase, relacionado con su producción literaria (en términos de cercanía ideológica y no necesariamente desde la “autenticidad” obrera de la creación); donde la mayoría de los autores son hombres y la construcción de la femineidad tiene que sostenerse a lo largo de una trama en competencia con una mirada masculina que comprende la política desde la omnipotencia de la virilidad.

Lo masculino en la novela obrera se construye, entonces, en competencia con el deseo (que provoca lo) femenino. En este sentido, en el segundo capítulo, al analizar la novela de Ramón Sender *Siete domingos rojos* (1932), se observará como, por ejemplo, el anarquista Villacampa construye un discurso sobre la revolución y lo revolucionario que tiene que competir con el deseo sexual que le inspira el cuerpo femenino, especialmente el de la mujer burguesa. En la novela se va configurando a Villacampa como un hombre revolucionario que tiene que

³ Cohn en *Underground Passages* apunta a una interpretación alternativa de la virilidad, la cual es entendida más como afirmación vitalista y fuerza colectiva del conjunto obrero que como consagración del dominio masculino (287). Así en los carteles de propaganda anarquista se tiende a suprimir las identidades personales y nacionales tanto del cuerpo femenino como del masculino en función de un significado alegórico de “capacitación” que intenta sobrepasar el placer visual de una mirada voyeur. (292). De tal modo, Cohn entiende que las representaciones del cuerpo de la mujer y del hombre en el anarquismo se disponen simbólicamente más que desde un discurso del dominio masculino en relación a la idea de fuerza colectiva y a una afirmación vitalista de la fecundidad o la capacidad de creación del conjunto. (287-88). Sin embargo, a pesar de que esta aportación es fundamental para comprender la heterogeneidad del movimiento anarquista, mi argumentación está basada en lo que entiendo es la práctica hegemónica del movimiento obrero (tanto anarquista como comunista) en España y América Latina por la cual la mujer es a todas luces un ente subordinado a los liderazgos masculinos.

reprimir el deseo sexual desde el discurso político anarquista, marcándolo como un anti-deseo de clase propio de la burguesía que el anarquismo combate. Esta operación de represión está íntimamente ligada al fracaso de la huelga general que debía producir una insurrección revolucionaria contra el “régimen burgués.” Dicho fracaso, en realidad, le permite mantener a Villacampa intacto su objeto del deseo, la mujer burguesa, y al mismo tiempo puede seguir configurando su identidad política desde su compromiso revolucionario –aun en la derrota, como hombre anarquista siempre en tensión entre el deseo de revolución y la atracción sexual que le provoca el cuerpo femenino burgués.

Regreso a una discusión de esta tensión más tarde en mi análisis de los textos de Elías Castelnuovo de manera mucho más explícita, ya que aquí se construye toda una máquina de represión sexual que codificará el cuerpo femenino exclusivamente en términos de degradación. La mujer en los textos de Castelnuovo está asociada con la amenaza del placer íntimo, el cual desvía a la fuerza narrativa de su compromiso político con la representación de la pobreza. Así ya desde sus primeros escritos en “Tinieblas” (1923) se nos presenta a Luisa, una indigente deformada que siente una atracción física irrefrenable no correspondida por el protagonista masculino del relato, un obrero del linotipo que actúa como su protector. Sin embargo, éste sólo le provee un trato fraternal y rechaza cualquier contacto físico entre ambos. El linotipista en “Tinieblas” está guiado por lo que Castelnuovo establece es la capacidad política de generar piedad en la representación de la miseria extrema, donde el placer no tiene espacio en el relato y se desprecia cualquier contacto íntimo en pos de apuntalar la identidad obrera del protagonista masculino –quien en la gran mayoría de las obras de Castelnuovo se posiciona desde una voz narrativa muchas veces indistinguible de la propia voz autorial.

Ernesto Laclau, al referirse a los procesos de “singularización” populista entre el líder y las mayorías sociales de la primera mitad del siglo XX, revela un mecanismo de vaciado de la agencia popular que opera de forma similar a la estructuración del compromiso político entendida desde el dominio masculino. De este modo, en mi discusión de *La ciudad roja* (1932) de José Mancisidor, me adentro en cómo desde la construcción de un hiper-liderazgo masculino, directamente basado en los códigos de caracterización del hombre de la Revolución Mexicana, el protagonista configura un proceso de “penetración” simbólica que fluctúa entre el mesianismo y el martirio. De esta forma, lo corporal es codificado como aquello que debe superarse y el protagonista, convertido en un ser completamente espiritualizado, estructura el compromiso político de la masa proletaria en su propio liderazgo mesiánico. Contrariamente a estos rasgos espiritualizados, la capacidad de “penetración” de su palabra lo dota de una potencia sexual simbólica frente a las masas, que no sólo lo posiciona como dominador del devenir ideológico de la trama, sino que se relaciona con los esfuerzos del autor por excluir el cuerpo femenino de la novela. Es así que la mujer en *La ciudad roja* queda excluida del proyecto de emancipación obrera.

El sometimiento de la feminidad a la acción revolucionaria masculina

La novela obrera instaura una lógica androcéntrica que apunta a la necesidad de excluir cualquier producción subjetiva o emocional –especialmente personificada en los deseos provocados por la mujer, de la centralidad que debe ocupar un compromiso político objetivable con la revolución. La sexualidad femenina se tiene que someter al hombre dentro de la lógica del dominio masculino porque, en última instancia, supone una amenaza a la constitución del discurso revolucionario en la batalla por la hegemonía simbólica. Es más, la mujer con ideales revolucionario, no dependiente de un compañero con las mismas convicciones, sin embargo

expone la contradicción esencial que representa la estructura melodramática de las narraciones de la revolución proletaria. Ésta es así despojada de voluntad política independiente porque desvela el conflicto irresoluble entre la subjetividad de la pasión revolucionaria y la objetividad de los planes de la revolución como modo de representación. En este sentido, la aceptación de una agencia femenina como conducto válido del cambio político radical supondría la validación del exceso afectivo, asociado con la supuesta inestabilidad emocional de lo femenino, y la afirmación de un estado subalterno permanente del hombre revolucionario. La mujer, entonces, es restringida al plano del deseo íntimo, en directa oposición a la capacidad de contención de lo masculino que busca regir el devenir de la revolución y el establecimiento de nuevos poderes de hegemonía discursiva.

Al contrario que los protagonistas masculinos, en la novela obrera lo femenino no es catalizador de la identidad revolucionaria. Las convenciones narrativas la desplazan de la acción primaria y la derivan al terreno de lo no determinante. Las mujeres en esta literatura son madres-hijas-compañeras de otros hombres que actúan en pos de su futuro. De este modo, la única agencia que tienen los personajes femeninos en la literatura obrera es aquella que las definen como mártires de la revolución. Son personajes victimizados y descartables que usualmente sacrifican sus vidas en pos de la causa revolucionaria. Están dispuestas como resortes de la acción política masculina para inspirar una compasión de clase que el hombre regula –por ejemplo espiritualizando o “purificando” el deseo sexual femenino, dentro de la creación de un discurso del compromiso ideológico.⁴

⁴ Son personajes femeninos que siguen la caracterización marcada por el escritor ruso Maxim Gorki en su novela *La madre* (1907), donde la madre, a pesar de ser el personaje principal, tiene una agencia dependiente y actúa siempre en función de su hijo varón. Louise Collier Willcox en su reseña de 1907 de esta novela de Gorki pone el acento en la construcción del personaje principal de la madre como una sufridora, representante de la degradación física y económica de la sociedad rusa, que sacrifica metafóricamente y literalmente su existencia en pos del futuro revolucionario

El prototipo de la mujer angelizada, exenta de deseo sexual, que abunda en la novela decimonónica es trasladado frecuentemente a las caracterizaciones de los personajes femeninos en la literatura obrera. De tal manera, Sender en *Siete domingos rojos* construye a Amparo García siguiendo tales parámetros. La instancia narrativa configura a Amparo como un ser sin deseos autónomos, marcada por la “pureza” (esto es, la ausencia de deseo íntimo) que su compañero sentimental, Samar, exige y proyecta sobre ella. Esta es una caracterización que, aparte de privarla de algún tipo de voz activa, la somete a la concepción anti-vitalista del ideal revolucionario de Samar. Así el devenir de Amparo en el relato está regido por la pulsión de muerte de su compañero, quien sólo es capaz de aceptarla en condiciones de igualdad cuando ésta se suicida, lo que a su vez preconiza la propia muerte del personaje masculino –aunque éste lo hace en nombre de la “libertad revolucionaria” en contraposición a Amparo que muere instigada por su deseo no correspondido hacia Samar. Esto remite a la codificación del personaje femenino como uno esencialmente dispuesto para sufrir. Así mientras que el hombre en la novela obrera muere a manos de otros hombres en pos de la revolución, la mujer muere literal o metafóricamente a manos de sí misma en pos de otros hombres.

Jacques Rancière, en referencia a la historia de las mujeres en el movimiento revolucionario del sansimonismo francés de mitad del siglo XIX, ya observa la presencia de un discurso de dominación masculina desde el cual los hombres revolucionarios inscriben las acciones políticas de las mujeres dentro del mito de la “Mujer del futuro,” subyugando cualquier intento de agencia femenina en el presente y relegándola a un porvenir otorgado exclusivamente por la acción política masculina (*Staging the People* 91). En la narrativa proletaria, medio siglo

que representa su hijo: “It is in the service to the cause that the mother is killed, shortly after her son has been condemned to exile” (663). Es esta una caracterización de la vida femenina siempre sometida al destino que marca la vida de los hombres revolucionarios.

después, se dará un proceso discursivo similar, nutrido de “mujeres abandonadas” que necesitan de la protección del hombre revolucionario y de su acción para validar su existencia en la revolución. Es un discurso que esconde una tensión entre, por un lado, un deseo incontenible por fijar el futuro revolucionario y, por otro, la amenaza que el deseo de lo femenino supone en la fijación del compromiso del hombre con la revolución. Esto forja un mecanismo que “the male symbolic has always been able to use in order to trap women’s desire for liberation” (Rancière, *Staging the People...* 90). Así ante el desafío que presentan los deseos (políticos, sexuales, identitarios, etc.) de la mujer, el hombre “comprometido” busca afirmar el dominio (lo que Rancière llama “discourses about mastery”) sobre sus pasiones, sobre la autonomía femenina y finalmente sobre su propio compromiso político.

Este prototipo de agencia femenina como ente dependiente recorre toda la literatura obrera de principios de siglo XX. No es de sorprender, por lo tanto, que la madre, mártir o ángel caído, exenta de protección masculina aparezca con ubiquidad en la novela obrera. Los escritores proletarios configuran a su personajes femeninos como madres desamparadas, sin marido: así la el personaje principal de Maxim Gorki en su novela *La madre* (1907) es una madre “abandonada” que, a pesar de ser la protagonista de la trama, actúa siempre en función de su hijo varón y los ideales revolucionarios que éste profesa. En “La rebelde” (1908) del argentino Patricio Tovar, Beatriz es arrojada en la “iniquidad de una sociedad inhumana” con un bebé recién nacido, que sobrelleva las afrentas del patrono y el “señorito” burgués gracias a la “conciencia” que le inculcó su compañero ya fallecido (40). “La madre” del paraguayo-español Rafael Barrett, recogido en sus *Cuentos breves (Del natural)* (1911), detalla también el sufrimiento de otra obrera victimizada por su condición económica, por su propia maternidad, y por la falta de una presencia masculina. *La compañera* (1922) del español Valentín De Pedro,

publicada en el magazine seriado *La novela roja*, narra la lucha fallida de una madre que se suicida al no poder convencer a su hijo de vivir bajo los principios revolucionarios de su padre – un líder sindical anarquista muerto en una acción insurreccionaria. En “Un crimen” (1932) de la mexicana Consuelo Uranga, se relata la monotonía alienante de una obrera dando a luz en un contexto de miseria absoluta. Este es otro caso de madre “abandonada” que víctima de su situación económica termina asfixiando a su propio hijo recién nacido. Como demuestran estos y otros textos la vida femenina en la novela obrera está dispuesta más en función del compromiso político de lo masculino que como una figura con valor ideológico propio. Son personajes tipos que el relato utiliza para codificar un victimismo político que implícitamente reclama una presencia masculina, la cual *sí* puede hacer frente a las condiciones de miseria en las que vive el proletariado.

Estas representaciones estereotípicas de la mujer encaja dentro del análisis de *Siete domingos rojos* en el segundo capítulo, donde Ramón Sender caracteriza a los personajes femeninos de la novela, Amparo y Star, como resortes de la acción narrativa que, ya sea explícitamente política o no (especialmente en el caso de la muchacha anarquista Star), siempre se configura en el ámbito privado y en relación a los protagonistas masculinos. Amparo, por un lado, es una mujer exclusivamente “pura,” cuya feminidad está espiritualizada y cuya voz es regida por su capacidad de sacrificio –hasta el punto de suicidarse al no poder cumplir las demandas que exige el compromiso político de su compañero sentimental. Por otro, Star, a pesar de mantener un cierto grado de autonomía discursiva –es militante anarquista y tiene más agencia que Amparo en varios planos del desarrollo de la trama –no posee, sin embargo, capacidad de generar discurso ideológico. Al contrario que los protagonistas masculinos, quienes articulan dos tipos enfrentados de acercamiento al anarquismo revolucionario, Star solo funciona

como un resorte que activa una u otra posición política en los hombres de la novela. Tanto Amparo como Star, más allá de la explicitación inintencionada que hace la novela de su condición femenina subalterna, revelan la necesidad de someter la agencia femenina a un discurso político íntimo, desligado del ámbito público que dominan los hombres revolucionarios, quienes determinan qué pasiones pueden ser públicas, las asociadas con un discurso androcéntrico de la revolución, y cuales deben ser privadas, en relación a los deseos que suscitan las mujeres obreras en dichos hombres. En este sentido, el sacrificio maternal que recorre toda la literatura obrera es significativo del rol derivado de lo femenino en las novelas que aquí analizo y un símbolo de la necesidad de dominar la línea que separan los deseos públicos (siempre masculinos) de los deseos privados (siempre condicionados por la presencia femenina) en la construcción del compromiso ideológico.

Si, por un lado, la madre es un personaje fundamental para el anclaje y la estabilidad discursiva del corpus de “mujeres abandonadas” en la literatura obrera, por otro, la prostituta es una figura igualmente esencial. De este modo, uno de los íconos del anarquismo español, Federica Montseny, en una entrevista realizada en 1989, se refiere de forma retrospectiva a las prostitutas de la literatura obrera (o “social” como concretamente la denomina) como personajes siempre “en lucha con la sociedad ... Personajes humillados en su actuación y víctimas ... , ya fuese porque eran madres solteras o porque ... luchaban contra los prejuicios de la época” (184). Son mujeres dispuestas para resaltar las condiciones de opresión sistémica de la mujer, pero siempre dependientes de una caracterización que les roba la agencia en pos de la acción revolucionaria futura –acciones que incidentalmente siempre están lideradas por hombres. En este sentido, en el ensayo breve “Las meretrices” (1916) el argentino Santiago LoCascio argumenta que la prostitución es consecuencia directa de la “soledad” de la mujer, quien “nacida

del deshecho social” tiene que enfrentarse a un sistema que “sin piedad habíala abandonado en la época más tierna de su existencia” (36). La prostituta simboliza así una miseria que busca ser redimida por la acción colectiva de los hombres de la revolución, quienes son capaces de apiadarse de su condición en oposición a esos otros hombre que utilizan “aquel cuerpo impúdico ... los cansados de la vida, los fracasados, inadaptables y descontentadizos ” (LoCascio 37).

Ya desde *Nana* (1880) del francés Emile Zola, *La Lucero: Los vicios de Chile* (1902) del chileno Augusto D’Halmar, *Historia de arrabal* (1922) del argentino Manuel Gálvez, o *El asalto* (1930) del español Julián Zugazagoitia, se presenta la equivalencia entre la prostituta y la obrera como representante del cuerpo femenino sometido a la piedad del proletario. En este sentido, como argumenta Karina Elizabeth Vázquez en “Sin pan y sin trabajo: denuncia y resistencia en la novela *El trabajo* de Anibal Jarkowski” la degradación física de las condiciones laborales en la fábrica se equiparan al perjuicio moral que se vive en el burdel, restringiendo así el cuerpo femenino a los códigos de representación de la pobreza (129). Esta equivalencia además sostiene una fórmula representativa que refuerza el papel de la mujer no sólo como objeto de piedad, sino que reproduce la disfuncionalidad de la agencia femenina como “portadora” de una emocionalidad impotente ante los obstáculos de su opresión, a la espera de un agente “racional” masculino que traduzca dicha emocionalidad –es decir, su capacidad de producir compasión, a la concreción de la acción política. Al contrario que la caracterización del martirio de la maternidad ante la opresión socioeconómica, la prostituta representa la marginación espiritual, fruto de sus condiciones materiales de existencia, a la espera de redención. La prostituta, sin embargo, no es sacrificable, ya que está incapacitada moralmente como madre (especialmente de hijos revolucionarios) y vacía de espiritualidad, por lo que no tiene nada que sacrificar. La prostituta

no es tanto un recipiente de sufrimientos como un objeto de salvación desde el cual afirmar la posición política del hombre revolucionario.

Dada su amplia difusión en el circuito de la literatura obrera en la época, especialmente importante es el poemario *Versos de una...* (1926) de César Tiempo, pseudónimo de Israel Zeitlin, Tiempo publica *Versos de una...* bajo el nombre de Clara Beter, una supuesta joven prostituta inmigrante en Buenos Aires, a la quien construye como autora apócrifa, donde relata su vida en primera persona. Ésta se configura como otro objeto abandonado y, en última instancia, dispuesta como catalizadora de las piedades de los hombres “comprometidos.”⁵ A tal respecto, Elías Castelnuovo, uno de los fundadores de Boedo y probablemente el escritor “comprometido” más conocido en la Argentina del momento, en el prólogo que escribe a la primera edición del poemario afirma rotundamente: “Clara Beter es la voz angustiada de los lupanares. Ella reivindica con sus versos la infamia de todas las mujeres infames. ... [Trayendo] un elemento nuevo a nuestra literatura: la piedad” (“Prólogo...” 33). Es más, Castelnuovo marca el sentimiento piadoso de la experiencia de la prostitución, al igual que lo hará en sus propios escritos, como un mero apósito de un objetivo político literario: “No se rebela el autor sino el lector. Porque la piedad fomenta la rebeldía” (Castelnuovo, “Prólogo...” 33). Castelnuovo hace de su autoría un accesorio de la representación de la miseria, sometido al fomento de la disconformidad política del lector. De este modo, las mujeres, representantes máximos de la miseria en la literatura de Castelnuovo, no protestan, sino que “protesta el que la mira” (Castelnuovo, “Prólogo...” 33). Es, por el contrario, el lector masculino implícito el que se rebela y busca fomentar la rebeldía en otros hombres lectores: “Hay un propósito de redención

⁵ El poemario, además de ser reconocido internacionalmente, se convierte en poco tiempo en un éxito comercial absoluto para la época, alcanzando los 100.000 ejemplares en ventas, según lo dicho por el propio autor en *Clara Beter y otras fatamorganas*. Con este engaño el escritor se hace finalmente un hueco dentro del mundo de la literatura obrera que en esos momentos representaba el grupo de Boedo.

manifiesta. ...Tarde o temprano estos muchachos recogerán el fruto. La semilla está plantada” (Castelnuovo, “Prólogo...” 33-34). La prostituta queda así a un lado en el campo de la acción política y se convierte en un mero conducto de “consuelo” por medio del cual el obrero reifica su identidad –fundada desde el compromiso político y la dominación del cuerpo femenino.

En relación a estos procesos de dominación masculina respecto del cuerpo femenino, en el tercer y el cuarto capítulo, exploraré el papel simbólico de la mujer objeto, quien como la prostituta es representativa del deseo sexual y la piedad obrera. Así los personajes masculinos en los textos de Elías Castelnuovo proyectan una misericordia hacia la oprimida social como fuerza de represión de sus deseos sexuales, los cuales ponen en cuestión su compromiso político. Por otro lado, José Mancisidor en *La ciudad roja* configura una masculinidad obrera que en su hiperliderazgo excluye de la acción política al sujeto histórico femenino –prostitutas del puerto de Veracruz en su mayoría, en el que se basa la trama de su novela. De este modo, la fuerza del compromiso del hombre revolucionario nunca se ve desafiada por ninguna mujer en la novela, cuyo discurso político está exclusivamente construido alrededor de la acción masculina.

Estos personajes tipo, como la madre o la prostituta, son en definitiva el reflejo de un desencuentro entre la construcción ideológica del cambio social y la intromisión de las pasiones individuales en la formación de ese cambio. A tal respecto, la narrativa proletaria se convierte en el ejemplo más nítido de dicho desencuentro, donde el cambio se hegemoniza por medio de un deseo político netamente masculino-centrista que desplaza todo deseo que no sea disputado en el campo de la ideología revolucionaria. El compromiso político se asocia a un discurso de dominación masculina, según el cual la mujer que se sale de la caracterización como víctima u objeto salvable, especialmente si se dispone desde la agencia del deseo no mediado por el hombre, significa un desafío directo a los principios que rigen dicha ideología revolucionaria.

En concreto, mi tesis se propone explorar el choque entre el deseo sexual y el compromiso ideológico, engendrado por el desafío que supone el cuerpo femenino a los objetivos revolucionarios del hombre anarquista y comunista. Específicamente, dentro de este contexto, examino tres novelas en profundidad: *Siete domingos rojos* (1932) de Ramón J. Sender, testigo del tumultuoso desarrollo político que suponen los primeros años de la Segunda República Española, *Larvas* (1930) de Elías Castelnuovo, escrita entre el final del gobierno progresista de Hipólito Yrigoyen y el comienzo de las dictaduras militares de la llamada década infame, y finalmente *La ciudad roja* (1932) de José Mancisidor, producto del auge del Partido Comunista Mexicano en los años de la post-Revolución.

En el segundo capítulo, analizo como el libro de Sender representa al anarquismo español por medio de unos protagonistas masculinos que deben someter y reprimir sus deseos corporales hacia los personajes femeninos bajo los principios de un proceso revolucionario que busca afirmar la defectibilidad de lo carnal en favor de una aspiración espiritual colectiva. En el capítulo siguiente me centro en la novela de Castelnuovo *Larvas*, junto a otros de sus escritos menores, con la intención de explicar cómo sus representaciones de la pobreza encasillan a la mujer en el binomio madre-prostituta y frente a ella se dispone un hombre sexualmente reprimido, cuya emancipación depende de la construcción de una identidad política marginal tanto en el plano socioeconómico como en el sexual. Finalmente, en el cuarto capítulo atiendo a la “des-historización” de la mujer en la novela proletaria de Mancisidor, la cual busca resignificar las proezas hiper-masculinas del héroe de la Revolución Mexicana en la imagen del nuevo hombre comunista, quien sustituirá su falta de potencia física por medio de la virilidad “penetrante” de sus palabras y su ideología.

2. Anarcosindicalistas, sexualidades reprimidas y limitación del deseo en *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender

Ha dicho que me querría aunque fuera un criminal ... Ella se presta a hacerme feliz aun después de haberla asesinado. Pero no quiere sacrificar a su dios de barbas blancas. Yo dejaría que me tumbaran a tiros en la losa de Germinal, pero no me sentaría a la mesa ... lejos de la revolución, presidido por el Dios burgués. Y al mismo tiempo su cuerpo llama al mío y los dos palpitan de ansiedades y bullen de juventud. ... Sus ojos, sus labios, la actitud de sus manos y hasta el ángulo que describe el torso con los muslos dependen de lo que yo diga, ... de lo que pueda ella suponer que yo pienso.

–Sender, *Siete domingos rojos*.

En *Siete domingos rojos* (1932), el escritor y por aquel entonces militante anarquista Ramón Sender busca representar la esencia del movimiento anarcosindicalista en la España de las primeras décadas del siglo XX, pero especialmente en relación al papel que los anarquistas pudieran jugar en la construcción del nuevo régimen político en la Segunda República en la década de 1930. No obstante, Sender no escribe una novela histórica y dicha representación se hace desde la narración de las pasiones públicas y personales de los personajes en una dramatización de lo que es y no es un revolucionario español de la época. La novela responde a un momento clave de la escritura del aragonés, quien pasa de militar en el sindicato anarquista de la CNT en 1929 a ser invitado a Moscú, alejado un tanto de las tesis libertarias, para asistir a la Olimpiada de Arte Revolucionario en mayo de 1933. En este sentido, ya desde el adjetivo “rojo” del título, esta obra configura un momento de representación simbólica de la pasión como un exceso emocional entre individuos y, al mismo tiempo, como un afecto objetivable por la política de la revolución, entre el anarcosindicalismo español y la influencia del socialismo soviético. Tal configuración representativa genera una tensión entre los objetivos revolucionarios (en especial lo que en la novela se denomina como la caída del régimen burgués) y la subjetividad de los deseos íntimos o las pasiones amorosas de los jóvenes protagonistas.

Por un lado, el proyecto público en *Siete domingos rojos* revela los objetivos sociopolíticos del final de la historia que anunciaba Marx pasado por las técnicas de acción directa de los anarquistas españoles y sus deseos de inmediatez revolucionaria. El deseo personal, por otro lado, surge de la libido y la sexualidad de los protagonistas (especialmente los masculinos), ambos marcados por prejuicios ante lo que entienden es la desviación político-moral del “amor burgués.” De ahí la importancia de la tensión generada entre la pulsión de los personajes, especialmente sus deseos amorosos, y el esquema político que desarrollan, donde el deseo individual queda soslayado dentro de la lógica del bien común, la lucha de clases y la destrucción del orden capitalista.

Cabe repetir que esto apunta a una contradicción que nace de la pugna entre el deseo colectivo o social dispuesto desde lo político y el deseo individual que se dispone desde la psique y la sexualidad. En este capítulo argumento que esta oposición es una que se traslada desde el ámbito ideológico público, donde el revolucionario busca destruir el orden burgués, al doméstico, donde los hombres revolucionarios deben reprimir sus deseos por la mujer burguesa. Este conflicto está ordenado por la propia concepción del deseo del autor y la jerarquía que dicho deseo establece entre lo masculino y lo femenino. Así, como argumenta Carlos Serrano en “Sender, Eros, don Juan y la revolución,” Sender comprende el deseo desde una lógica masculina y el autor, siguiendo los pasos de las teorías freudianas de la feminidad, atribuye un papel “derivado” a la mujer, como una Eva que nace y se entiende desde la costilla de Adán, la cual es leída desde un punto de vista masculino-centrista (255). En *Siete domingos rojos* el deseo está jerarquizado de modo que en el hombre se eleva, buscando convertirse en razón y agencia política, mientras que en la mujer está asociado con lo corporal y su capacidad erótica, que es irracional y reactiva, y en la novela siempre depende o “deriva” de lo masculino.

Anarcosindicalismo y deseo

Siete domingos rojos narra el progreso de una huelga general convocada en protesta por la muerte de tres obreros anarquistas en el Madrid de la Segunda República de España. Durante los seis días que dura el tiempo del relato (quedándose el séptimo simbólicamente sin narrar), se desarrolla un intento de sabotaje de una planta eléctrica y el asalto a un cuartel policial, al mismo tiempo que una serie de encuentros y desencuentros sentimentales tienen lugar entre los cuatro personajes principales de la novela: el militante del Sindicato Mercantil Leoncio Villacampa, la hija de uno de los obreros asesinados Star García, el periodista y simpatizante anarquista Lucas Samar, y Amparo García, novia de Samar e hija del comandante cuyo cuartel los anarquistas pretenden asaltar.

Como argumentaré en detalle a continuación, no es casualidad que el relato político y el sentimental vayan de la mano en *Siete domingos rojos*.⁶ Del mismo modo que tampoco es casual que la proyección política de los personajes-tipo esté jerarquizada. Mientras que Sender enmarca a sus personajes en el contexto del movimiento anarquista español que pujaba por establecer una relación horizontal (anti-jerárquica y anti-autoritaria) entre los individuos que conforman su

⁶ La selección de una sola novela para este capítulo está relacionado con lo que escribe Lily Litvak en *Musa libertaria*, cuando argumenta que el anarquismo estaba fundamentalmente interesado en la praxis cultural: “más en el acto creador que en la obra creada. Se considera el acto artístico espontáneo como una forma de acción social, apreciándose el arte de situación más que el logrado técnicamente” (351). Esto impide muchas veces la complejización del análisis de textos escritos, adaptados o utilizados por los militantes anarquistas, puesto que fuera de su contingencia socio-política (como praxis artística) pierden su profundidad como artefacto cultural. Lo que explica la elección de esta novela como representante sincrónico de toda una praxis cultural. A riesgo de ser excesivamente generalizador, entiendo que *Siete domingos rojos* no sólo condensa una percepción histórica acertada del anarquismo español (ya que su autor estudió extensamente y, de hecho, perteneció al movimiento anarquista), sino que la posición liminal, entre la crítica y la simpatía, de Sender ante el anarquismo español revela un esfuerzo por la exactitud de la “realidad” de lo literario. Hay que notar que Sender hasta poco antes de publicar *Siete Domingos Rojos* militó activamente en la Federación Anarquista Ibérica (el llamado brazo armado, políticamente más radicalizado, de la CNT) y aunque sus diferencias estratégicas con los anarquistas lo llevan a acercarse al Partido Comunista también por esa época, nunca en ningún caso rechaza los principios del movimiento libertario.

colectivo social, al mismo tiempo el autor busca imponer una voluntad grupal, asociada a la revolución, sobre la autonomía de las pasiones de los personajes.

Los jóvenes revolucionarios en la novela para poder llevar a cabo su plan de emancipación obrera, en este caso por medio de la acción directa anarquista, deben superar los impulsos de la sin-razón provocados por el deseo corporal femenino. Ya sea el cuerpo de Star nadando desnuda en el lago que hace que Samar pierda el croquis con la dirección y los planos de la planta eléctrica que debía ser sabotada, ya sean los deseos reprimidos de Villacampa por la mujer burguesa que lo lleva a emprender una relación amorosa con una “igual” (en términos de clase) como Star para poner freno a esos deseos, el cuerpo femenino en *Siete domingos rojos* se entiende como un obstáculo producto de la irracionalidad frente a una masculinidad racional y revolucionaria que lo debe superar.

Richard Cleminson en *Anarquismo y sexualidad* apunta algo fundamental para entender la conjunción entre el deseo sexual y el compromiso dentro del movimiento anarquista. Éste afirma que las prácticas y el discurso sexual de los anarquistas “obraban desde una perspectiva que desprendía cierta toma de posición excluyente de lo que constituía lo natural de acuerdo con una interpretación de sus bases filosóficas o ideológicas” (12). En este sentido, en su discurso sobre el amor, una buena parte del anarquismo español buscaba desligar el placer de la imagen del burgués ocioso (y vicioso) por medio de la defensa de una práctica sexual en conjunción con un estilo de vida donde la experiencia del deseo corporal pertenece a un “cuerpo de clase” (Cleminson 159). El cuerpo del obrero, en la construcción de un nuevo horizonte social, se representa como una fuente de lo “natural” o lo puro en contraposición a lo artificial de la vida moderna, donde el régimen de industrialización y de dominio del patrón reprimen el desarrollo de una sexualidad libre. El anarquismo busca purificar los deseos corporales del obrero invadidos

por “sustancias foráneas” producto “de la sociedad capitalista que envenenaba la salud y la vida proletaria” (Cleminson 159). *Siete domingos rojos* es paradigmática en la representación de ese proceso de purificación que en un primer plano enfrenta al obrero anarquista y al régimen de dominación burgués, pero que en un segundo nivel genera una instancia narrativa central no protagónica –ligada a la representación de la esencia del movimiento anarquista por parte del autor, que a su vez domina dicho proceso purificador por medio de una trama en la que los objetivos políticos restringen el deseo sexual de los personajes.

Las anteriores interpretaciones de *Siete domingos rojos* en torno a cómo esos dos deseos conviven en la novela de Sender están marcadas por una lectura que, en oposición a mi análisis, separa los sentimientos por medio de la clase y los ordena en relación a la práctica revolucionaria. Así Michiko Nonoyama en su libro *El anarquismo en las obras de Ramón J. Sender* entiende el “amor burgués” entre Samar y Amparo como anti-revolucionario en contraposición al amor de Star y Villacampa que “nace de la revolución;” para Nonoyama son dos categorías antitéticas que superponen a los segundos en detrimento de los primeros en función del “avance” o el “retroceso” de éstos “en la revolución” (121). Es esta una lectura programática, donde el interés de su análisis se centra en mostrar las diferencias ideológicas entre los diferentes personajes que conforman la novela, pero que obvia el conflicto entre el deseo público y el deseo íntimo, cuya línea Sender traza en esta novela de forma mucho más ambivalente.

Hasta el momento sólo un artículo sobre la novela, “El triángulo del deseo y su representación en *Siete domingos rojos*” de Vinodh Venkatesh, examina el papel del deseo y su conexión con el discurso anarquista de la época. Allí Venkatesh argumenta que en la novela el anarquismo se muestra como “una relación simbiótica entre el grupo como colectividad y el

personaje como individuo, donde ambos en sus relaciones interpersonales se definen el uno al otro” (41). Según Venkatesh, la tensión entre las aspiraciones del grupo y los deseos individuales de los personajes está regida por una lucha de poder política y amorosa que sólo reconoce a un protagonista “... anarcosindicalista por filiación ... hombre, español y heterosexual” (42). De ahí que luego Venkatesh afirme que esta perspectiva, por un lado, margina el rol de la mujer en la novela, como excluida del grupo de varones quienes se vinculan y crean sus identidades colectivas por medio de la masculinidad y, por otro, este punto de vista atiende a lo que en última instancia supone “una huella de deseo homosexual que duerme latente y que nunca llega a cristalizarse” en esas relaciones masculinas (Venkatesh 42). En este sentido, el artículo está dirigido a demostrar cómo la mirada masculino-centrista del poder y el amor son, en realidad, el rastro del deseo homoerótico que subyace en todo deseo machista de controlar a la mujer.

Comparto con Venkatesh la centralidad de la masculinidad anarquista en la novela que busca imponerse al rol cada vez más marginado que los personajes femeninos representan en pos de la creación de una nueva lógica del poder, cuyo objetivo pretende desequilibrar la relación de fuerzas entre la burguesía y el obrero, pero que deja intacto el poder que ejerce el hombre sobre la mujer. Sin embargo, me parece excesivo el énfasis que se pone en el deseo de dominio por parte de los hombres en *Siete domingos rojos*. En este sentido, no veo una correlación entre tal ejercicio de control y esa homoerótica del poder masculino. Creo que más que un impulso homoerótico subyacente entre los personajes masculinos, existe un esfuerzo por hacer del discurso revolucionario un ideologema desde el cual se puedan hegemonizar la prioridad del deseo colectivo, impuesto desde la masculinidad y la centralidad del hombre revolucionario, sobre los deseos individuales, asociados con la sexualidad femenina. Desde este proceso, en la novela el hombre anarquista debe limitar el amor carnal hacia la mujer, donde la pasión sexual

puede desviar la pasión política, y convertirlo en un amor “natural,” casi aséptico pero al servicio de los objetivos revolucionarios. De ahí que la construcción del amor en la novela siempre encuentre un obstáculo cuando se consume en torno al placer erótico, contrario al deseo colectivo, ya que el único placer que admite el discurso de los anarquistas en la novela es aquel se obtiene en pos del grupo.

El deseo reprimido del camarada Villacampa frente al deseo fallido de Samar, el intelectual pequeñoburgués.⁷

El Sender de los años treinta entiende el deseo desde lo que Carlos Serrano llama “materialismo erótico,” por el cual el instinto humano (o los “ganglios” como el escritor también lo llama), rige sobre las ideas abstractas que luego la conciencia proyecta; de este modo, por ejemplo, el amor no es más que una proyección del deseo sexual (“Sender, Eros,...” 266). Es así que, según Sender, de esos instintos, siempre asociados a una realidad material (al cuerpo, al dormitorio... a las condiciones de existencia física, en definitiva) luego se generan un determinado tipo de creencias. De esta forma, Sender interpreta el deseo como una vuelta a los orígenes, al instinto primario de la querencia: “Para los dos [el hombre y la mujer], esa ambición de la reintegración definitiva en un solo ser es indispensable” (Ctdo en Serrano 255). El origen del amor está, no obstante, condicionado por su presente y, especialmente, en función al devenir marcado por la confrontación de clases. Así Sender en *Tres ejemplos de amor y una teoría* divide al “amor enervante, amor-nirvana” caracterizado por un pseudo-espiritualismo “propiciado por

⁷ El adentrarse en cómo se construye el deseo masculino en la novela está relacionado con la necesidad de ahondar en la tensión entre lo social y lo sexual en función de cómo el poder masculino, siguiendo lo apuntado por Robert Schuett en *Political Realism, Freud, and Human Nature*, establece una conexión íntima con el instinto sexual: “Power is intimately connected with Eros as Man’s desire to gratify the sexual-instinct, which goes hand in hand with Man’s urge for mastery, for power is but a primitive form of striving for the sexual object” (29). Desde esta premisa se justifica un análisis que relacione el poder con la sexualidad y de qué forma tal poder funciona a modo de máquina clasificadora de las esencias desde una lógica puramente masculina. De ahí que Schuett hable de “Man’s desire” and “Man’s urge” y deje claro posteriormente la importancia del rol masculino en esa relación entre el poder y el instinto sexual.

una deficiente educación religiosa” propio de un “ambiente pequeño burgués” del amor puro, sin perversiones, que caracteriza a la clase obrera: “... por lo general obreros y campesinos ... [que] viven en la verdad armoniosa de los instintos, unidos a mujeres de iguales condiciones, mujeres sin ensueños ociosos y sin supersticiones” (265-66). Es este un amor popular que conecta con esa percepción pura o “natural” del deseo, donde se refleja un estado originario del instinto humano; un instinto que nace pegado al obrero.

Esta dicotomía se sostiene desde la estabilidad conceptual que proporciona la mirada masculino-centrista de Sender.⁸ Desde esta perspectiva se puede proponer un estado objetivo del deseo por el cual las relaciones subjetivas siempre están sometidas a un destino político, de clase; esto es, un devenir objetivable que divide los afectos, los condiciona y los somete al dictamen del hombre revolucionario. Es así que el obrero anarquista se une a una mujer acorde a un instinto regido por el trabajo y alejado del “ensueño ocioso” del patrón. La figura masculina es el agente activo de esta elección, quien escoge a una mujer en función a la construcción de una creencia que prioriza la “verdad” obrera sobre una mentira implícita asociada al ocio, a la superstición y al vicio que, según Sender, es algo propio de la burguesía. En este sentido, lo que el obrero elige sentimentalmente se convierte en parte del proceso de configuración del deseo colectivo y de la representación de la pasión revolucionaria, donde el hombre trabajador valida su esencia al escoger a una mujer igualmente trabajadora y al mismo tiempo invalida al amor burgués, el cual entiende el amor como un pasatiempo, como un tipo de ocio si ningún tipo de finalidad más que la de preservar el estado “anti-natural” o impuro del obrero en el orden social regido por el

⁸ En *Tres ejemplos de amor y una teoría*, por ejemplo, Sender incluye una carta de 1934 a su novia donde sostiene: “El hombre busca a la mujer como un fin. La mujer normal busca en el hombre, sin saberlo, al hijo” (264). La visión de la mujer como figura meramente reproductora y des-erotizada enlaza con una percepción machista común en la época donde, además, el hombre no solo ejerce una sexualidad liberada de función, sino que obtiene una agencia extraordinaria a la hora de constituir una moral sexual colectiva.

capitalismo industrial. El amor burgués se define así como un vicio que corrompe la esencia del obrero.

Esto se hace especialmente relevante en *Siete domingos rojos* donde desde la primera página del primer capítulo nos topamos con una separación explícita del instinto obrero, regido por la dignidad del trabajo, y el burgués, dominado por el vicio que posibilita el ocio. En este sentido, se dirige al lector “el camarada Villacampa, del sindicato mercantil” y describe un calendario en la pared de su cuarto con “sentencias y cuentos instructivos” donde se pueden leer “grandes verdades” como que “el ocio es el padre de todos los vicios” (25). Esto además es importante porque Villacampa es el primer personaje con el que el lector se topa y a través de éste se forma la primera impresión de la militancia anarquista. Villacampa, hombre y obrero, empieza a discernir la esencia de su masculinidad, primero, en su falta de ocio y por lo tanto de vicio y, seguidamente, en oposición con el hombre burgués que el otro protagonista, Samar, nos dice Villacampa, representa. Villacampa lo describe de una “traza ... aburguesada” quien “todo lo hace sencillamente, pero todo parece que tiene segunda intención” (26). Samar pertenece, según Villacampa, a “un régimen burgués [donde] todo es falso y ridículo” (26). Un régimen que sirve para dividir las esencias de estos dos personajes (a pesar de que ambos a lo largo de la novela buscan el éxito de la huelga general que genere un nuevo estado político revolucionario).

Esta separación, sin embargo, se complica al aparecer en escena el cuerpo femenino como objeto del deseo masculino. Así la sexualización de la mujer va a enredar de sobremanera la separación (ya de por sí problemática) que hace Villacampa entre el hombre burgués y el obrero. A tal respecto, al final de este primer capítulo, descubrimos que detrás de ese calendario en la pared de su cuarto que sentenciaba contra el ocio y el vicio hay:

... un dibujo en colores con una muchacha de pelo blanco que ... lleva las faldas todas rizadas y los pechos se le escapan del justillo. Está sentada en un banco y por detrás ha llegado entre los árboles otra tía, con peluca y trenza blanca y unos encajes en el cuello, que la quiere besar. Va vestida de hombre y la muy cochina la está abrazando. A mí no me gustan las mujeres con esos vicios burgueses (*Siete domingos rojos* 31).

El esfuerzo de Villacampa por explicitar su rechazo al “vicio burgués” se contrapone a su incapacidad de librarse o deshacerse de estas imágenes, que ha tratado de mantener escondidas detrás de ese calendario pontificador e instructivo, y que además está en el lugar más íntimo del espacio habitado por el personaje, su dormitorio; el lugar donde se consuman los deseos sexuales. Así el calendario ejerce como una fachada, envuelta de consignas moralizantes asociadas a la esencia del obrero, y esconde una moral perversa, de la que Villacampa busca desligarse, asociada a la esencia burguesa. El único modo que éste tiene de alejarse de dicha esencia es por medio de una mirada, asociada al discurso de la revolución, que juzgue, ordene y regule el dibujo, ese vicio escondido, por medio del calendario, al que Villacampa asigna la función de expresar “grandes verdades.”

De este modo, lo obrero, la esencia que según Marx rige el destino de la historia y que según Proudhon (en función a su capacidad de trabajo o de producción) provee la “fuerza plástica” para la emancipación social, se dispone desde el principio de la novela como el mecanismo que debe regular el vicio, lo ocioso, lo que no produce, y así poder distinguir una masculinidad burguesa de una proletaria. Una regulación que aquí se establece por medio de la proyección que Villacampa hace desde el instinto sexual “desviado.” Villacampa está produciendo un tipo de lógica del deseo sexual que va a proyectarse hacia dos abstracciones que

además rigen la identidad ideológica del personaje. La primera proyección es política y separa al obrero (anarquista) de su contrario, el burgués. La segunda ordena esa separación en términos morales en relación al deseo sexual. De este modo, se regula la “desviación” sexual (lo anti-natural, en este caso la homosexualidad, la bisexualidad y/o el transformismo) desde la desviación política. El cuerpo deseante es así regulado no sólo por su “desviación” material, sino por lo que supone en términos políticos y morales. Así, en última instancia es el anarquismo de Villacampa lo que ordena al vicio y al burgués en un mismo tándem desde la realidad física que describe.

La concepción del vicio aquí está, por un lado, directamente asociada al concepto de “degeneración” –propuesto inicialmente por Max Nordau y Cesare Lombroso y promovido en España en la década de 1920 por Álvaro Peláez y Gregorio Marañón, el cual insta a la reforma de los hábitos sexuales, abogando por prácticas eugenésicas, con la intención mejorar las relaciones sociales (Sinclair 8). Por otro lado, el desarrollo de la eugenesia va de la mano de la influencia de las teorías sexuales de Freud, especialmente en referencia a la concepción de la “desviación” amorosa. Esto es lo que Freud en su ensayo “On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love,” denomina como los procesos de degradación del amor, por medio de los cuales en las relaciones sexuales “desviadas” se manifiestan al mismo tiempo una pulsión sensual y una impotencia psíquica o un rechazo ante el objeto del deseo prohibido (397). Tales procesos buscan controlar los deseos “degenerados” desde la represión del deseo sexual “in order to keep their sensuality away from the objects they love ...” (“On the Universal...” 397). Villacampa así se sumerge en un proceso de represión del objeto sexual “desviado” que le sugiere el dibujo, representante del vicio burgués, y se enfoca en crear una relación amorosa de clase con Star, objeto pasivo de su elección, basado en la “rectitud” del hombre anarquista, cuya

masculinidad entiende el amor desde la ideología y en función del porvenir colectivo. La centralidad de lo masculino reprime el deseo “desviado,” separa al obrero del burgués, como hace Villacampa, y define las relaciones sentimentales en la novela.

Así la percepción que el joven militante anarquista tiene de Amparo, la novia burguesa de Lucas Samar, se conforma desde un deseo subyacente reprimido: “En el 49 iba yo un día cuando vi a Samar con una hermosa señorita Ella era como una actriz de cine que vi una vez y parecía que andaba y movía los brazos y hablaba con música” (*Siete domingos rojos* 26). Esta descripción, aunque fugaz, es indicadora de la relación entre lo que Villacampa percibe y lo que desea. Mientras que Amparo en el resto de la novela es caracterizada como una víctima con muy pocos rasgos atrayentes (es decir, lo opuesto a un ídolo de la cultura popular) la proyección del deseo de Villacampa hacia el vicio burgués que Amparo, desde su mera condición social, en este primer encuentro le sugiere, la dotan por primera y única vez con un aire de seducción que, por muy superficial que sea, contrasta mucho con la caracterización como virgen inocente que posteriormente se hace de ella. Tal percepción es a continuación reprimida por medio del desencuentro político que Amparo y las mujeres como Amparo representan; así Villacampa después de esa descripción afirma: “Yo no me entiendo con la burguesía y menos con los burgueses que vienen con nosotros [en referencia a Samar]” (*Siete domingos rojos* 26). Esto apunta a un proceso de afirmación de identidades masculinas, que surge de la dicotomía obrero vs. burgués, pero que termina cortocircuitado por las interferencias que provocan la represión del deseo sexual.

Es interesante hacer notar que Villacampa desde el principio nos admite una suerte de transformismo de clase. Así los domingos (a lo que hay que añadir la carga simbólica que representa este día) se pone “cosmético en el pelo y la corbata roja . . . porque hay que vestirse y

peinarse bien para que le vea a uno el patrono y le suba el sueldo. El traje y el pelo son todo con la burguesía” (*Siete domingos rojos* 27). El tono de Villacampa en esta admisión es de reticencia ante lo que parece está obligado a hacer dada sus circunstancias laborales. Sin embargo, creo que esa renuencia tiene más que ver con cómo funciona la ya dicha represión del objeto deseado en este personaje. Es más, ese deseo subyacente que aquí argumento se hace patente al final de la novela, tras el fracaso de la huelga, cuando Villacampa parece asimilar rápidamente la derrota de los anarquistas y, a tal respecto, se interroga: “¿Por qué será que a pesar de haber fracasado el movimiento yo tengo, en lo hondo, una impresión rara, como si hubiéramos triunfado? Durante el día de hoy hay momentos en que parece que la revolución está hecha” (*Siete domingos rojos* 381). El fracaso de la acción revolucionaria permite la continuación del régimen burgués, de modo que su objeto del deseo, aunque reprimido, queda intacto; de ahí su sentimiento de triunfo.

Esta percepción está además directamente influenciada por el ascenso que su patrono le va a dar tras el término del paro laboral: “Yo creo que el ascenso consistirá en hacerme encargado de la sucursal. Con más sueldo, naturalmente” (*Siete domingos rojos* 376). Este fracaso colectivo, pero exitoso personalmente, afirma la tensión entre el deseo latente de Villacampa y lo que dictaban los objetivos de la huelga como instrumento de acción revolucionaria. Villacampa se corrobora ante el lector como un personaje que ha dominado el deseo íntimo por medio de la imposición de un deseo colectivizado que proporciona la identidad anarquista; algo que se desliga de la derrota política. Con el fracaso de la huelga vuelve el acatamiento de las normas sociales. De tal modo, su militancia anarquista puede convivir con sus deseos reprimidos de tomar parte de la moral desviada de burguesía, ya que si la huelga hubiera triunfado Villacampa se hubiera visto obligado a destruir materialmente, y no sólo en términos simbólicos (desde el rechazo moral o político), su objeto del deseo “desviado.” Esto es el reflejo

de una suerte de economía libidinal que controla la tensión entre el placer íntimo y la “degeneración” del deseo en función de un futuro colectivo (en este caso, la convenientemente fracasada insurrección anarquista). En Villacampa, se ve claramente como tal conflicto está guiado por una tensión entre sus instintos individuales y el proyecto revolucionario; esto es, entre ese deseo subyacente y la explicitación de su anarcosindicalismo. Mientras que su instinto sexual le acerca a una vida más regida por el ocio (algo que como se comentaba en el calendario está directamente relacionado con el vicio burgués y la desviación sexual que Villacampa busca reprimir) que por el trabajo, el objetivo revolucionario lo aleja de ese deseo “desviado.”

Esto se ejemplifica en la relación que Villacampa mantiene con Star, la cual es caracterizada desde la percepción de éste fundamentalmente como la hija de *Germinal*, uno de los tres líderes anarquistas asesinados al principio de la novela –lo que da pie a la posterior insurrección revolucionaria.⁹ En oposición a la visión erotizada que Samar, el otro protagonista masculino, hace de Star, Villacampa la describe como alguien que “a pesar de todo, no es fea” (*Siete domingos rojos* 27). Una percepción que, contrariamente a su primera descripción de Amparo, huye de toda connotación erótica y que se hace más relevante si se tiene en cuenta que aunque hacia el final de la novela Villacampa se une sentimentalmente a Star, éste sólo lo hace en función de afirmar su identidad anarquista –que lo aleja del deseo “desviado,” rechazando cualquier expresión de deseo sexual hacia su nueva compañera. Así Villacampa, cuando habla con la tía Isabela, custodia legal de Star tras morir su padre, acepta de buen grado vivir con la muchacha sin tener relaciones íntimas: “Yo he ido a verla [a la tía Isabela] y me ha espetado de

⁹ Es importante notar la resonancia del nombre del padre de Star, *Germinal*, que Sender toma de la novela homónima de Emile Zola, la cual como Liliby Litvak explica en *Musa libertaria* no solo tiene un fuerte impacto en todo el movimiento anarquista desde que es traducida por Gil Blas en 1884, sino que se erige en un símbolo de la utopía anarquista, en “un abril revolucionario, un vuelo de la sociedad caduca hacia la primavera” (381). En este sentido, el hecho de que *Germinal*, dada su caracterización simbólica, tras ser asesinado en la novela se convierta en objeto de admiración de todos los personajes contrasta con la descripción de su hija y denota la posición de la mujer en la novela.

buenas a primeras: –Todo me parece bien si no te olvidas de que en esta casa no quiero críos. Vaya una advertencia a un hombre como yo, partidario de la generación consciente y de no darle a la burguesía esclavos” (*Siete domingos rojos* 376). Por un lado, la idea de una generación de obreros conscientes está ligada a las teorías eugenésicas que el anarquismo español de la época profesaba por medio de las revistas *Generación Consciente* y *Estudios* (Cleminson 78). Por otro, no obstante, entiendo que esa conciencia también viene marcada por la propia auto represión sexual del personaje, la cual le impide asociar el anarquismo como proyecto revolucionario y colectivo con cualquier mecanismo de placer. De este modo, Villacampa no solo reprime sus deseos eróticos hacia el “vicio” burgués, sino que ordena su pasión política emparejándose con Star, a quien convenientemente la despoja de instinto sexual (incluso del reproductivo bajo la premisa eugenésica), contradiciendo la caracterización de la muchacha como mujer deseante a lo largo de toda la novela.

El péndulo que oscila entre ese instinto sexual o deseo individual y la lógica política del colectivo que Villacampa aquí representa se entiende mejor atendiendo a lo que Sender llama como “compromiso biológico” o el “deber contraído con la naturaleza” (*Proclamación de la sonrisa*, 153).¹⁰ Es una versión del humanismo de José Díaz Fernández, precursor de la teorización de la novela social en España y contemporáneo de Sender.¹¹ Díaz Fernández combina las relaciones políticas, el “progreso humano [que] moverá a los hombres del futuro, [y que] será el eje de la gran comunidad universal,” con “aquello que mueve al individuo, ... el amor,” en pos de una nueva razón político literaria (Díaz Fernández 357). Así el “nuevo romanticismo” busca

¹⁰ Estas referencias están recogidas en la antología ensayística del autor que se titula *Proclamación de la sonrisa*.

¹¹ José Díaz Fernández busca reconfigurar al individuo romántico no como la exaltación de la individualidad o el individualismo, sino como la máxima expresión de lo “humano.” La rebeldía romántica frente a las formas clásicas literarias, argumenta Díaz Fernández, “donde todo es tradición y estilo... [deja] que en el hombre hablen las voces más sinceras, las voces del alma y el instinto. Si hay suicidios son suicidios por amor, porque en el amor es sin duda donde se encuentran las raíces más hondas de lo humano” (345). Lo humano se posiciona en contraste con la “autocracia capitalista” y “la hegemonía de la máquina” (Díaz Fernández 346).

integrar el “amor” (lo que mueve al individuo) con las “relaciones sociales” (lo que rige al colectivo) por medio de la representación literaria.

En Sender esa integración nunca se llega a articular, ya que éste separa radicalmente el desarrollo narrativo de la psicología de los personajes, lo que en Díaz Fernández es el “amor” y que el aragonés denomina como lo “fáustico” (que es una “preocupación [en la literatura] aparentemente frívola [por] la personalidad”) de lo que entiende es la función social de la literatura, la cual está llamada a generar una representación de la realidad que se corresponda con una “verdad humana,” es decir una literatura con un sentido de clase (*Proclamación de la sonrisa* 203-04). Esta oposición entre lo “fáustico” y la “verdad humana” está directamente relacionada con la oposición que ya se hace en la segunda mitad del siglo XIX entre el romanticismo, como representante de la exaltación de los sentimientos personales, del individualismo o personalismo, característico de lo que luego será la literatura existencialista en la primera parte del siglo XX (de ahí el término “fáustico,” sacado del Fausto de Goethe, precursor del existencialismo literario) frente al naturalismo como una tendencia (no en vano pegada al positivismo y la exposición de una realidad objetiva) que hace verdad social de una determinada representación de la realidad. Son estas dos visiones encontradas del rol que la representación literaria debe jugar en función a la creación de una realidad politizada, pública, o una realidad íntima, despolitizada.

En este sentido, en su ensayo “El novelista y las masas,” Sender posiciona al escritor de lo que llama “realismo social” frente a “toda una generación de novelistas, cuentistas, ensayistas, que han dedicado los primeros veinte años de este siglo a decirnos lo importante que era el amor metafísico con ropa interior de seda, ... a divulgar las complejidades morales del adulterio y a exaltar entre la pequeña burguesía un tono de vida preocupado por futilidades de forma” (Ctdo. en

Jover Zamora 36). Es una concepción influida por el libro *El arte y la vida social* del pensador ruso Jorge Plejánov, donde se preconiza la literatura como “instrumento de comunicación con la colectividad” en oposición al arte preocupado por la psicología individual de los personajes y la existencia del “yo” literario que Sender atribuye a su idea de lo “faústico” (Collard 65). Desde esta visión de lo que debe o no debe ser la literatura se puede entender la caracterización de Samar como un personaje en tensión entre el deseo por explorar su individualidad (caracterizada por su relación amorosa con Amparo) y el deseo de afirmar su identidad colectiva como revolucionario (que debe destruir el orden burgués del que nace su propia relación amorosa). Si en Villacampa el conflicto es entre lo que se proyecta como real (los objetivos revolucionarios) y lo oculto o lo subyacente (su deseo), la caracterización de Samar está señalada por una lucha explícita entre el amor erótico por la mujer burguesa y la pasión revolucionaria que aspira a la destrucción del régimen burgués.

La primera parte del conflicto en relación a Samar está marcado por un choque intelectual en torno a una estrategia política revolucionaria, que en la España de principios de siglo está signada por la colisión entre las organizaciones anarquistas y el comunismo institucional.¹² Así, por un lado, Samar es caracterizado como “un joven que escribe en los periódicos,” quien según Villacampa no es anarquista sino comunista (*Siete domingos rojos* 25). Samar solo está al lado de los anarquistas “porque tiene más fe [que otros comunistas] en la organización y en la valentía revolucionaria de los individuos” (*Siete domingos rojos* 63). Algo que en última instancia revela un debate más profundo sobre la relación entre el deseo colectivo y el individual. Mientras que el anarquismo se sirve de la tensión entre ambos deseos para articular su estrategia política (¿qué es

¹² La diferencia fundamental entre estos dos movimientos es más una cuestión de estrategia que de objetivos políticos. Si los anarquistas priman la acción directa y el sindicalismo revolucionario como método para derrocar el régimen capitalista, el partido comunista aboga por una vía “legalista” y “se muestra reiteradamente adverso a la huelga general” (Gómez Casas 111).

la acción directa si no una suma de acciones individuales coordinadas pero descentralizadas para provocar un cambio colectivo?), el comunismo busca resolver la tensión entre el individuo y el grupo por medio del partido y la representación política (es decir, hay un intento de canalizar la acción política individual a través de los mecanismos democráticos representativos, del “legalismo”). Samar, entonces, se encuentra en un intersticio entre la fe en el individuo como agente del cambio político, “la lógica del hecho espontáneo” que promulga Villacampa y la necesidad a la que Samar alude de “tomar el poder” en referencia a la llamada “salida comunista” de conquistar el terreno político parlamentario (*Siete domingos rojos* 100; 119)

Por otro lado, esa posición intersticial de Samar está igualmente asociada a las tensiones y conflictos ocasionados por su romance con Amparo, joven burguesa de buena familia e hija del general cuyo cuartel los anarquistas pretenden asaltar. Si en sus escritos panfletarios Samar aboga por acabar con el “paraíso artificial burgués” en la vida privada parece incapaz de abandonar a Amparo en servicio de sus ideales revolucionarios (*Siete domingos rojos* 133). Por otro lado, su trato hacia la joven es deplorable desde el comienzo. La desea pero quiere acallar sus inquietudes personales, las cuales para Samar son siempre deseos nacidos de su condición burguesa, y por lo tanto Amparo se convierte frecuentemente en un enemigo al que derrotar. Esta contradicción está intensificada por una instancia narrativa paternalista que en ocasiones parece corresponderse con la visión del propio Sender quien, como antes he referido, entendía la sexualidad en la mujer derivada del hombre.¹³

¹³ No se puede olvidar lo que ya varios críticos han señalado anteriormente: que Samar es el alter-ego del autor en la época en la que se escribe la novela. Así al igual que Samar, Sender era periodista y perteneció a la Federación Ibérica Anarquista antes de dar su apoyo al Partido Comunista Español al estallar la Guerra Civil, debido a lo que consideraba era una falta de pragmatismo político por parte de los anarquistas (Alonso y Triviños 84-85).

Aunque es difícil saber hasta qué punto el autor participa de las percepciones misóginas de Samar, es indudable que Samar percibe a Amparo desde un plano corporal y cosificado: “La miro y distingo ya sus contornos. Las mejillas frutales, la sonrisa lozana, los ojos rasgados y brillantes. ... ella es hermosa. Y no tenía espíritu. Yo la he llenado del mío” (*Siete domingos rojos* 130). El espíritu (que en Samar está asociado al éxito de la revolución) que llena el cuerpo de Amparo, sin embargo, ésta carente de “fondo ... [en] sus juicios” y sólo “asimila mis palabras [las de Samar]” (*Siete domingos rojos* 131). Esta caracterización hace de Amparo un ser defectivo que exalta las contradicciones del propio Samar y le provoca al personaje lo que Glen Close llama “las tendencias nihilistas del intelectual pequeñoburgués” (146). En relación a ello, la figura de Amparo le hace preguntarse a Samar: “¿Por qué estas ganas de acabarse uno, el que siempre es, y de renacer en otro mundo maravilloso, en el de un hogar?” (*Siete domingos rojos* 131). Hay aquí una conexión entre la amenaza que supone el deseo a la mujer burguesa y la tendencia autodestructiva de Samar, quien (a diferencia de Villacampa) no puede ordenar sus deseos por medio de la represión porque éstos siempre están explicitados en el relato.

A pesar de que Amparo se quita la vida instigada directamente por Star, la muchacha anarquista solo puede convencerla de que es mejor matarse porque en el último encuentro que tiene Amparo con Samar ésta pierde la virginidad como manera de pedir perdón por haber revelado a su padre el plan de asalto al cuartel donde estaban encarcelados los anarquistas, compañeros de Samar. Esto se dispone por medio de una voz narrativa extradiegética, la cual propone una escena completamente dicotómica. A un lado está la percepción de Amparo quien, desde una “angustia cinematográfica” y vestida con el traje de novia que debería llevar en su supuesta futura boda con Samar, le ruega a éste que entienda de que su delación es solo porque “ha corrido peligro la vida de mi padre” (*Siete domingos rojos* 295). Al otro lado, está la

perspectiva moralizante de Samar que caracteriza a Amparo como una mujer neurótica que no puede entender que los ideales de la revolución deben estar por encima de la querencia personal. Así Samar le responde: “¿Cómo quieres ... que en unos momentos como estos nos acordemos de tu padre? ¿Qué importa tu padre? ¿Qué importamos nosotros?” (*Siete domingos rojos* 295).

En la confrontación de estas dos percepciones parece haber una distancia entre Samar y Sender, puesto que las acciones del personaje nunca están del todo validadas por la narración de los eventos; no en vano Samar es un personaje confundido, entre el anarquismo y el comunismo, que termina suicidándose en la cárcel en nombre de la revolución. Sin embargo, en las escenas que contrastan a Samar y a Amparo, la instancia narrativa desequilibra la balanza en favor de Samar al adentrarse de manera mucho más profunda en las razones que llevan a éste a confrontar la visión de su novia. Es más, Samar cierra la discusión en un tono paternalista (de ningún modo irónico) sentenciando la imposibilidad de su relación amorosa ya que Amparo es “la quietud, [que] es como la muerte. En el camino de la revolución no avanzar significa retroceder” (*Siete domingos rojos* 296).

Dentro de esta ambivalencia, seguidamente la instancia narrativa por primera y única vez posiciona a Amparo como una mujer deseante (y no solo deseada) que “buscaba los labios de él y se ceñía a su torso y a sus piernas” (*Siete domingos rojos* 297). Sin embargo, la activación erótica de su feminidad a los ojos de Samar la convierte en una “no-mujer” y en una amenaza explícita para los objetivos políticos de la revolución. Samar anula la sexualidad de Amparo narrándola como “un infinito negativo, fuera de la revolución, de todos los móviles ascendentes. Un infinito hacia atrás: un ‘menos infinito’” (*Siete domingos rojos* 297). Aunque la sexualidad de Amparo se describe abiertamente como una maldición, convirtiéndose en un “veneno [que] todavía era una delicia,” no obstante Amparo está muy lejos de ser el prototipo de mujer fatal

que aboca al personaje masculino a su destrucción (*Siete domingos rojos* 298). Lo que de nuevo apunta a las interferencias que el deseo sexual genera entre la percepción del personaje y su caracterización a lo largo del relato –como en el caso de la imagen distorsionada que Villacampa genera de su primera impresión de Amparo.

En la novela Amparo se corresponde consistentemente con la representación de la mujer pura en la época. Tal y como la describe el propio Samar, Amparo es una mujer “floral y simple, inteligente y pura como un niño” (132). La disonancia entre esta caracterización y la fatalidad de la sexualidad de Amparo viene marcada por la amenaza que supone en el hombre revolucionario una agencia femenina independiente o no derivada de la sexualidad masculina. De este modo, Samar no sabe ordenar su deseo erótico frente a la mujer deseante –por muy breve que sea la actuación del deseo femenino. Ante esta falta de orden, el espacio de la mujer como actuante sexual es inmediatamente acotado y se la relega a un rol meramente pasivo, receptor de las pasiones masculinas. En este sentido, Amparo más tarde se entregará a Samar “con pasiva embriaguez en ella” mientras que éste actúa con “un hambre de eternidad en los sentidos” (*Siete domingos rojos* 298). Amparo no participa en la toma activa de ningún tipo de decisión; ni siquiera la de acostarse con Samar, ya que ésta “entrega” su sexo de forma completamente pasiva al tiempo que Samar “seguía [...] devorando sus labios” (*Siete domingos rojos* 299). No obstante, Samar entiende seguidamente “lo imposible de aquel amor [burgués]” (*Siete domingos rojos* 299).

El acto sexual de Samar se narra como acto de transgresión porque está guiado por el deseo que en Villacampa se reprime. Así tras el encuentro sexual Amparo revela sin ambigüedades su delación: “He sido yo. Os he delatado yo. Se lo dije a papá” (*Siete domingos rojos* 299). Esto la convierte a los ojos de Samar en un ser doblemente despreciable en referencia

a la provocación de su deseo sexual y a la propia traición política. De este modo, la escena está narrada para poner la angustia de Amparo, quien suplica perdón de forma continuada, al servicio de Samar, quien “antes de perderse definitivamente en las sombras ... contestó con voz clara y firme: No” (*Siete domingos rojos* 299). Ésta es la escena previa al suicidio de Amparo, sin la cual la instigación de Star no podría haber surtido ningún efecto. Ahora bien, aunque tanto la huida de Samar como el posterior suicidio de Amparo parecen ratificar la virilidad implacable del primero frente a la representación de debilidad sexual, moral y emocional de la segunda, esto no es más que el primer paso en la confirmación de la amenaza que supone el deseo erótico femenino para el hombre revolucionario.

En este sentido, la posterior muerte de Amparo significa la muerte simbólica de su amenaza como objeto del deseo erótico, lo que suscita la recharacterización del amor de Samar. Ésta, tras conocer su fallecimiento, la “perdona” proclamándola como “compañera” y “camarada” ante el espíritu de los tres anarquistas asesinados al principio de la novela, al mismo tiempo que acontece el fracaso de la huelga general. Al respecto de lo cual la instancia narrativa central nos dice poder sacar una conclusión: “... siempre se fracasa en el triunfo del amor” (*Siete domingos rojos* 355). El amor por Amparo se restaura desde su único rasgo salvable: su pureza, ya que todo deseo carnal no reprimido en la novela supone un desafío que, en última instancia, preconiza la ruina de la identidad política. Samar es prescindible en la configuración del hombre anarquista y así éste termina por suicidarse declarando que la muerte “es –metafísica y sentimentalmente – la única libertad posible” (*Siete domingos rojos* 390). La revolución de Samar es exclusivamente existencial y fuera del proyecto anarcosindicalista que Villacampa representa, donde la consumación física del amor burgués es siempre un acto de transgresión, muy alejado de la por las uniones espiritualizadas entre obreros.

El suicidio de Samar marca la relación entre el deseo no reprimido y esa lógica masculina que rige la ordenación de las pasiones en la novela. Al contrario que Villacampa, quien es capaz de reprimir su deseo sexual en pos de un orden en su identidad política, para Samar la tensión entre el romance y el compromiso político lo lleva al colapso. Así el hombre obrero se jerarquiza frente al intelectual pequeñoburgués, incapaz de controlar (o reprimir) el deseo. De este modo, dentro de la ordenación que hace el propio Sender, Villacampa se coloca por encima de Samar en relación a la capacidad del primero de existir, en su materialidad, frente al colapso, al dejar de existir, del segundo.¹⁴ Con la muerte final de Samar, Sender entierra el romance y el deseo sexual en pos de una lógica política que dicta la sumisión del deseo individual en función de la posibilidad de la creación de un nuevo deseo colectivo futuro. Una lógica masculina y obrera que reprime el deseo subyacente de Villacampa, anula a la mujer deseante (tanto a Star como a Amparo) y al hombre que explícita su deseo sexual (Samar) en nombre de una razón política que Sender enmarca en la militancia anarquista.

Limitación del deseo y feminidad derivada: Star García frente a Amparo García

Hasta ahora he establecido que, por un lado, la lógica política de la revolución se entiende condicionada por el deseo (erótico especialmente) y, por otro, indico el desafío que supone una sexualidad no reprimida, completamente subjetivada, frente al camino objetivable marcado por las políticas revolucionarias del anarquismo en la novela. A esto se unirá la necesidad de restringir el placer individual en relación a la mujer deseante. Esta restricción impone la equivalencia entre racionalidad y masculinidad sobre el deseo corporal inestable que

¹⁴ Recordar que para Sender “la hombría es revolucionaria siempre” y su función literaria es acercarla a las masas, mientras que lo “fáustico” huye “de la realidad por esa tendencia decadente que da cierto género de cultura de base religiosa” y que aspira a “alcanzar la llama pura del Espíritu Santo” (*Proclamación de la sonrisa* 205). En este sentido, mientras que Samar en su suicidio huye de esa masa obrera y de su realidad, Villacampa a pesar de la derrota y sus contradicciones vitales, sigue existiendo como un obrero más.

representa la figura femenina. El discurso de equidad social que se plantea en la configuración de la identidad anarquista en la novela, sin embargo, es transgredido en la caracterización de los personajes femeninos. Éstos son narrados desde otros personajes siempre masculinos. De este modo, mientras que Villacampa es un militante y Samar un periodista, Star es hija de Germinal y Amparo es novia de Samar. Dentro de estas coordenadas, lo emocional y lo corpóreo ligado a lo femenino se devalúa frente a lo racional y a lo espiritual asociado a lo masculino.

En Sender lo emocional (“lo fáustico” o “el amor metafísico con ropa interior de seda” al que previamente refería) no sólo se conecta con lo irracional sino también con la irrelevancia política de lo feminizado.¹⁵ Esta posición se hace sumamente interesante si se tiene en cuenta que Sender traslada esa concepción de lo político-literario a su representación del movimiento anarquista en *Siete domingos rojos*. Es decir, la relevancia aquí estriba en que el discurso masculino-centrista y paternalista de la narración choca con el principio anti-jerárquico del anarquismo español donde la idea de igualdad es primordial. A esto hay que añadir además que dentro del propio movimiento existía, a pesar de una retórica que promulgaba lo contrario, una creciente disputa alrededor de la posición subalterna de la mujer anarquista.

En este sentido, uno de los principios del anarquismo que con mayor ahínco buscaban (en teoría) dar a la mujer una posición de igualdad respecto al hombre era el del llamado “amor libre.” En virtud de dicho principio, por ejemplo, Evelio Boal (secretario del Comité Nacional de la CNT en la década de 1920) en un artículo publicado en *La Protesta* en 1922, afirmaba tajantemente: “La unión de dos seres ha de ser instintiva; ha de responder a un sentimiento de

¹⁵ Algo que en España ya tiene relevancia desde la sucesión Borbónica, de ascendencia francesa, en el siglo XVIII con la consecuente separación entre escritores “castizos,” que utilizan el español sin ningún tipo de neologismos y están relacionado con la figura del hombre “verdaderamente” español, y los afrancesados, seguidores de la tradición literaria francesa y que se asocian con lo afeminado, despegados del uso “propio” del español (Artola 46).

cariño, de amistad, engendrado por el trato o la simpatía; es compenetración, yuxtaposición de dos seres que se unen espontáneamente sin más pactos que la ley natural impone, y esa misma ley natural puede acarrear la separación cuando por parte de uno de los dos individuos se siente la necesidad de cambiar de vida” (Citado en Baigorria 37). Sin embargo, la teoría no seguía frecuentemente a la práctica y, como apunta Sara Benrenguer, anarquista miembro de la organización Mujeres Libres, el “amor libre” era muchas veces entendido desde una posición de demanda sexual del hombre sobre la mujer, a quien se le exigía ofrecer su cuerpo en nombre de ese amor (Ruiz xi).¹⁶

Esta subyugación del deseo femenino es especialmente relevante si se tiene en cuenta la relación con el discurso progresista generalizado en la época. Así, por ejemplo, figuras tan cercanas al feminismo de ese tiempo como Margarita Nelken o Concha Espina “prefieren resaltar el carácter independiente, la capacidad de trabajo y estudio, así como la entrega sincera en el amor [de la mujer], ... [donde] el deseo no aparece por ninguna parte” (Celaya Carrillo 48). Esta posición tiene como referente el discurso fundamental del feminismo del siglo XIX que esencializaba a la mujer como un ente puro, cuya condición de madre la alejaba de todo deseo sexual y la hacía digna de pertenecer a la ideología masculina liberal (que, por ejemplo, apoyaba su derecho de voto). De otra forma, “si se negaba tal pureza en su totalidad, el argumento reivindicativo tradicional se vendría abajo” (Celaya Carrillo 50). Se entendía así que para

¹⁶ Mary Nash, en referencia al rol subalterno que tenía la mujer anarquista dentro del movimiento, pone de ejemplo la defensa del anarquismo catalán de la supresión del trabajo nocturno femenino que supuso “un excelente pretexto para reforzar la sagrada domesticidad femenina y, de este modo, preservar sus privilegios laborales” (“Libertarias y anarcofeminismo” 141). Es más, “al expulsar a las obreras del trabajo nocturno, pensaban que se salvaban de la amenaza a su masculinidad que provocaba su competencia, ya que les había transformado en hombres-mujeres de dudosos atributos masculinos” (Nash 141).

acceder a la razón política, el deseo sexual debía estar sometido y apaciguado bajo la mirada masculina.¹⁷

A tal respecto, Marshal Schneider, como Nonoyama, no atiende a la problemática tensión interna dentro de la novela y escribe en su artículo “Politics Aesthetics and Thematic Structure in Two Novels of Ramon J. Sender” que: “the bourgeois act of love is negated and meant to disappear by the ennobling act of sacrifice to the revolution, which aspires to move man onto a new plane of being” (34). Schneider en referencia al rol de la mujer en *Siete domingos rojos* restringe la negación del deseo amoroso a la condición burguesa de Amparo. Sin embargo uno no puede perder de vista que este acto de amor no está negado simplemente en función de aquello que no entra en la concepción anarquista del amor (es decir, todo aquello que los anarquistas entienden como amor burgués). El amor está negado, no porque sea burgués, sino porque nace pegado a la mujer y, en especial, a la agencia de su deseo. Lo que regula el hombre anarquista no es así el amor burgués, es la amenaza que supone el deseo femenino para la razón política. Una razón que siempre es masculina (e incidentalmente heterosexual) y que limita a la mujer deseante.

Es por medio de esa limitación que Sender jerarquiza el proceder de los personajes, haciendo de Star un simple elemento de inclusión o exclusión en un círculo exclusivamente masculino. La inclusión o exclusión en el círculo masculino está regida en la novela por la relación que la mujer tiene con el deseo. Así es notable resaltar que Amparo y Star coinciden con dos tipos psicológicos enfrentados que Freud clasificó en su análisis de la libido. Amparo pertenece al tipo erótico, cuyo interés principal viene regido por el amor: “Loving, but above all

¹⁷ Beatriz Celaya Carrillo en su libro *La mujer deseante* establece como incluso las izquierdas españolas se vieron influenciadas por el discurso del doctor Gregorio Marañón, quien, por ejemplo, “insistió una y otra vez ... en considerar la maternidad como la función y significados fundamentales de la mujer” (167).

being loved, is the most important thing for them. They are dominated by the fear of loss of love and are therefore especially dependent on others who may withhold their love for them” (*Freud on Women* 317). En este sentido, Amparo se suicida en parte porque “lo había perdido [a Samar] para siempre y sabía que no podía recuperarlo. Se había ido arrastrado por un huracán que cada día lo alejaría más. Era imposible todo” (*Siete domingos rojos* 313). Al contrario que Amparo, Star se puede asociar con el tipo narcisista, falto de cualquier necesidad erótica: “The subject’s main interest is directed to self-preservation; he is independent and not open to intimidation. His ego has a large amount of aggressiveness at its disposal, which also manifests itself in readiness for activity. In his erotic life loving is preferred above being loved” (*Freud on women* 318). En este sentido, Star pudiera ser el personaje a través del cual se subvirtieran el papel tradicional que se le adjudica a la mujer. Sin embargo, su caracterización a lo largo de la novela viene marcada por el sometimiento de su feminidad hacia al objeto fálico –por ejemplo, la pistola y el gallo que la acompaña son símbolos de la autoridad masculina de la que depende la identidad política de Star.

Mi interpretación de estas caracterizaciones me llevan a repensar el argumento en torno al amor anarquista que María Nieves Alonso y Gilberto Triviños establecen en “La novela de la creación humana: *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender.” Ambos parten de lo establecido por Rafael Cansinos Assens en la reseña que hace de la novela (publicada en el diario *Libertad* en 1933 y titulada “Ramón J. Sender y la novela social”), donde los personajes de Sender “están hechos como son desde un principio, son los hijos o los nietos de aquéllos [idealistas revolucionarios], y en algunos la convicción libertaria asume ya esa ingenuidad firme y sin conflicto, esa inocencia de la fe que no sabe nada de la teología” (Ctdo. en Esteban y Santoja 88). A tal respecto Alonso y Triviños se refieren al amor desde esa ingenuidad como

representante “de dos discursos contradictorios sobre el amor: el burgués y el revolucionario” (105). La “visión burguesa del amor” y su contrapartida, la “visión revolucionaria” no sólo se oponen, sino que revelan el miedo de la primera, donde el deseo es apolítico y exclusivamente amoroso, frente a la segunda que representa la rebelión de las masas: “[es] el miedo más característico del espíritu burgués: el miedo a la revolución social ...” (Alonso y Triviños 107).

Aunque Alonso y Triviños ponen el énfasis en cómo se articula esa “superación,” es significativo como los articulistas sugieren que el deseo se forma en función al miedo. No obstante, creo que los críticos no tienen en cuenta lo suficiente cómo la figura masculina es, ante todo, la que fija los principios por los que se rige el amor. En este sentido, el miedo no es realmente particular a la condición burguesa. Lo que se teme es al propio deseo femenino, el cual para poder ser aceptado tiene que restringirse a la pauta que marca la mirada del hombre, que encierra convenientemente a Amparo y Star en dos tipos psicológicos ordenados por él mismo, entendibles desde esa mirada. Así el amor se comprende como un camino de superación, para lo cual la mujer deseante y deseada tiene que evolucionar desde el deseo carnal, representado por Amparo en la novela, al deseo espiritual, constituido en el amor espiritualizado por la revolución de Star. Es decir, se rechaza la corporalidad femenina que supondría un amor apolítico y material en favor del amor etéreo que representa el amor por la revolución. Un amor que puede ser regido por el hombre, que es quien controla en toda la novela el camino hacia la revolución. En consecuencia, lo corporal (que es individual) se devalúa frente a lo espiritual (que es colectivo).

Es así que, por un lado, se genera una visión ascética del héroe masculino revolucionario, encarnado en la figura de Samar, quien asume la hercúlea tarea de cambiar la estructura social que lo rodea. Y, por otro, como se refiere el crítico José María Jover Zamora, está el “tema de la nostalgia de la inocencia perdida,” inevitablemente unido a la feminidad de los personajes. De

este modo, mientras el sacrificio de Samar al final de la novela se hace en pos de la libertad, Amparo muere en pos de Samar. Ahora bien, la inocencia de ambos (o su ingenuidad como se refería Cansinos Assens) no está al mismo nivel. El sacrificio de Samar es “en el fondo ... ansia por sacrificarse por algo, acaso en virtud de un exceso de vitalidad ...” (Cansinos Assens ctd. en Esteban y Santoja 88). Por el contrario, la muerte de Amparo se describe en términos de falta de inocencia o simplemente de impureza: “Pero la idea de su impureza iba entrando en su vida, llegaba a las raíces, al recuerdo de su madre muerta, y comenzaba a corromperlas y podrir las” (*Siete domingos rojos* 314-15).

Si se entiende que Sender construye en torno a las relaciones amorosas de los anarquistas una preocupación política dominada por la mirada masculina, Star García está caracterizada como un objeto del discurso masculino-centrista instado a transitar desde su condición femenina de objeto deseado, a un estado de objeto deseante (aunque como se establecerá luego es un deseo ejercido de manera limitada). Esto es posible porque, a diferencia de Amparo, Star es un objeto del deseo masculino pero ligado a los deseos políticos de la clase trabajadora. Lo que le permite a Star mutar de objeto deseado a objeto (pseudo)deseante y ser posteriormente aceptada como miembro del deseo masculino.

Se canaliza así una estructura vertical donde la mujer si se concibe como objeto deseado (ya reprimido, ya explicitado) es una figura pasiva ante la fuerza de ese deseo, y si se piensa como mujer deseante se convierte en un desafío para los deseos colectivos (los que pertenecen a la destino político o revolucionario de la sociedad), los cuales son siempre dictados por el hombre. Prueba de ello, por ejemplo, son las descripciones sexualizadas, tanto por parte de la instancia narrativa central como de las narraciones secundarias hechas por los protagonistas masculinos en relación a la adolescente anarquista:

[Star] Se acercó a Samar y le puso en la solapa un clavel natural. Seria, grave. Cuidaba mucho su seriedad, porque si una vez sonría lo había dicho todo. ... Sus piernas desnudas sobre el tosco calcetín de su padre eran las piernas bucólicas que aparecen en las tapas de la laca de las tabaqueras. Entraba ella en el teatro y quedaba la ausencia hecha sombra oriental bajo la marquesina (*Siete domingos rojos* 37-38).

A pesar de que el autor descuida la descripción y se contradice al calificar de “bucólica” una imagen más bien naturalista de la mujer como objeto del deseo lascivo, no se puede pasar por alto que los símbolos del deseo erótico a la que esta descripción la asocia no conceden ningún rol activo a Star. Es más, la descripción refleja no solo una serie de prejuicios de los personajes masculinos, sino las limitaciones del propio autor que nunca alcanza a reconocer la potencia de la voz femenina en el ámbito público. A tal respecto, por ejemplo, cuando la instancia narrativa central describe cómo Star le da a Samar un clavel, símbolo inequívoco de la pasión, inmediatamente a continuación se destaca la desnudez de las piernas de Star, como una parte que incita a imaginar el todo desnudo de su cuerpo. Es más, acto seguido leemos que es su presencia física la que enmudece al auditorio en el que entra, el cual está lleno de “obreros” (todos hombres).¹⁸

El punto de inflexión en la percepción de la muchacha como algo más que el objeto pasivo del deseo obrero viene dado tras la muerte de su padre. Aunque en un primer momento Star “llora como una burguesa” (es decir, llora como llora Amparo), tras el reproche de la

¹⁸ La sexualización de los personajes femeninos es tan obvia en la novela que dar más ejemplos se convertiría en excesivamente repetitivo. Tanto es así que, en paralelo a lo que ocurre en el mitin donde se encuentra Star, la instancia narrativa central describe a otra adolescente que habla con unos muchachos y afirma: “La calle se convertía en alcoba nupcial. Se veía en la voz de la chiquilla el temblor de una subconsciencia que aguarda y desea la violación” (*Siete domingos rojos* 39).

autoridad masculina (que ahora se encarna en la figura de Samar), Star pasa a ser una “estatuilla fría e inexpresiva” que adquiere “una furia salvaje y una expresión de odio concentrado” y que acercándose al cadáver de su padre exclama: “No has muerto. Duermes en la justicia de mañana” (58). El llanto irracional con el que se asocia a la mujer neurótica freudiana (de quien Amparo es su mejor representante) deja ahora paso a una emoción racionalizada y política: “Mataremos al dios burgués/ Al dios indecente y criminal de la Guardia Civil/ ¡Y al Cristo encubridor de tanto crimen!” (59). Star, por primera vez, se incluye dentro del “nosotros” anarquista (uno que es fundamentalmente masculino). Además la joven apunta, desde esta interjección, a esta condición espiritual revolucionaria que forma la esencia de su cambio.

Al reconocer la muerte de su padre desde una dimensión política sancionada por la figura masculina, su reacción emocional deja de estar “feminizada” (diluida en lágrimas) y se convierte en “compañera.” Así el epígrafe del siguiente capítulo dice: “Habla la compañera de oficios varios, Star García, que se ha quedado sola en el mundo” (60). Desde una voz narrativa extradiegética se afirma el cambio de identidad. No sólo es ahora, tras abandonar su “feminidad,” caracterizada como igual, sino que se le da la oportunidad de narrarse a sí misma. Acto seguido Star, desde una voz más propia de los narradores secundarios masculinos en la novela (algo que, por ejemplo, Amparo sólo hace brevemente una sola vez y en ocasión de su propio suicidio; esto es, de su desaparición como mujer-objeto deseado), se expresa de la siguiente manera: “Me he quedado aquí porque me gusta comenzar a estar sola hoy que puedo decir que, al desaparecer mi padre, me he quedado sola en el mundo. Las vecinas me decían que tendría miedo, y lo tendría si no estuviera conmigo el gallo ...” (60). Como ya he comentado anteriormente, la aceptación de Star como igual (o compañera) está condicionada a su sometimiento simbólico frente a una autoridad masculina. De este modo, por ejemplo, el gallo

como representante fálico se convierte en un apéndice esencial de esta nueva categoría adquirida (la de compañera anarquista).

Star pasa de un tutor masculino real y literal, su padre, a un tutelaje simbólico también masculino en la figura del gallo. El gallo como representante del tutelaje masculino figurado custodia la identidad política de la muchacha a expensas de que pase a un tutelaje masculino real cuando se una con Villacampa al final del relato. Es una caracterización que funciona de modo inclusivo, la cual permite a Star bajo el patronaje del símbolo fálico participar de la razón política que configura el hombre anarquista. En este sentido, no podemos olvidar que su apodo “Star” se lo da su padre por el cariño que tiene a las pistolas de esa misma marca; pistolas que son un signo común del anarquismo insurreccionista de la época (el conocido como “pistolerismo”) y que funda el carácter revolucionario latente en su hija. Y es este símbolo el que la opone directamente a Amparo, especialmente en la escena del suicidio de la joven burguesa. Lo que hace de Star no tanto una compañera revolucionaria, como un vehículo del poder masculino de la revolución según las pautas marcadas por los hombres anarquistas en el texto.

Es más, aunque las caracterizaciones primeras de Star como un posible trofeo (pasivo) del deseo masculino (activo) cambian tras la muerte de su padre, a medida que toma un rol más activo en la militancia anarquista, empieza a convertirse en una inconveniencia puesto que el deseo activo que ésta sugiere confunde los límites de la sexualidad y la política. En este sentido, con la intención de acotar la relación entre lo sexual y lo político, desde la instancia narrativa central se limita la militancia de Star. Así a pesar de que se intuye una personalidad fuerte e independiente detrás de la cambiada Star (no en vano es una muchacha que afronta la muerte de su padre ayudando a planear una huelga general como manera de vengarlo), nunca se nos relata a Star dialogando o dando su punto de vista en presencia de otros militantes, al contrario que

Samar o Villacampa. De hecho, tanto Star como Amparo solo adquieren una voz activa en sus conversaciones con otras figuras masculinas –tanto es así que la única vez en la que Amparo y Star tienen un diálogo no mediado directamente por hombres, su conversación está íntegramente basada alrededor de Samar.

En esa misma línea, por un lado, Star asegura que es “capaz de matar sin sentir odio ... [porque] yo no odio al guardia civil y sin embargo si me lo traen atado y le cruzo la cabeza de un balazo” (*Siete domingos rojos* 251). Entonces, Star, afirma Villacampa, mata “como debemos matar” con la “razón detrás de la pistola” (*Siete domingos rojos* 251). Por otro lado, la muchacha anarquista no actúa en relación a ninguna decisión en relación a las acciones planeadas por los anarquistas porque Star está configurada desde una militancia pasiva; ésta “lleva la revolución en su carne y en su sonrisa indiferente” pero nunca participa en acción revolucionaria alguna (*Siete domingos rojos* 236).

Star está limitada en su agencia política.¹⁹ Su máxima involucración en el fallido asalto al cuartel, lo que debiera haber sido la culminación de la sublevación anarquista, está en esconder unos folletos de propaganda, escritos por Samar, en una olla como si fuera a llevar comida y repartirlos entre los soldados rasos con la intención de que éstos se unan al asalto. (*Siete*

¹⁹ Esta caracterización de Star como una militante “a medias” alude al papel subalterno que la mujer, a pesar de una retórica que promulgaba lo contrario, seguía teniendo en el movimiento anarquista. Un ejemplo de como la mujer anarquista queda al margen de la política en España fue la fundación de la organización anarquista Mujeres Libres, la cual nació con el siguiente objetivo: “within the Spanish anarcho-syndicalist movement both to challenge the movement to fulfill its promise to women and empower women to claim their places within that movement and within the larger society ... [and] achieving a true liberation of women” (Ackelsberg 38). A pesar de que el anarquismo por principio se oponía a la explotación de la mujer por el hombre y tenía una cierta perspectiva del problema de género, lo cierto es que el rol de la mujer en la práctica se esencializa en el ámbito doméstico y de la reproducción sexual (Ackelsberg 46). Son reveladoras las palabras de Martha Ackelsberg cuando en su libro *Free Women of Spain* analiza el rol de la mujer en los sindicatos anarquistas y establece: “Active participation in unions and even in strikes, however, did not necessarily lead to formal recognition for women. Some small numbers served as officers of unions, but most were formally involved with union activity (if at all) only at the level of the shop floor. Through the early 1920s the overwhelming number of even predominantly female textile unions were led and officially represented at congresses by men” (77).

domingos rojos 239). Sender, cuando se enfrenta a la construcción de lo político en el anarquismo, no equilibra entre los personajes masculinos y femeninos el peso de la acción revolucionaria. Así en la novela se masculiniza el deseo político y se relega a la única mujer anarquista a un ámbito privado y pasivo, regulado por la instancia narrativa central en función de la relación de exclusividad entre deseo colectivo y el hombre revolucionario. De esta forma, se regula, se acota y finalmente se limita la agencia del deseo femenino, incluso cuando proviene de una “camarada” anarquista. Star se convierte en la novela en un mero conductor pasivo de las agencias masculinas. Uno que transita un camino siempre trazado por los hombres. Es un apoyo esencial pero siempre secundario.

La única acción que Star ejecuta por sí misma, en pos de ese porvenir revolucionario según los parámetros ideológicos que los anarquistas proclaman en la novela, está ligada a la muerte de Amparo, la novia “aburguesada” de Samar. Aquí hay que tener en cuenta, que la muerte en *Siete domingos rojos*, especialmente la burguesa, está asociada al futuro que se avisa después del éxito revolucionario. Así en la escena en la que Star entra en el cuarto de Amparo, ésta lo hace como “compañera de Samar” y a Amparo le parece que “siendo compañera de Samar la muchacha debía tener, naturalmente, pistola y dispararla cuando fuera preciso” (315). Aunque, como se verá luego, la pistola es un objeto masculino que la mujer sólo usa bajo su tutela, Amparo, no obstante, en un arrebato provocado por la supuesta falta de modales de Star, “miró la pistola niquelada y sintió ganas de matar a aquella muchacha,” en lo que supondría una reversión de la jerarquía revolucionaria que el libro dispone. Sin embargo, la pistola en mano de Amparo actúa desde la emoción femenina, desde un “sentir” más asociado a la neurosis que provoca la presencia de Star. La pistola, entonces, ahora sólo servirá como símbolo de su propia sumisión; puesto que poco después Amparo utilizará esa misma pistola para suicidarse.

Previamente Star ha confrontado a la novia de Samar diciéndole que éste: “La odia a usted y usted no se lo explica porque el único daño que le ha hecho es quererle. También yo ... les odio a ustedes” (318). Star combate el amor burgués con odio anarquista (que es razón política) y “en nombre de la causa, en nombre de la revolución” le dice a Amparo que la única forma de hacer feliz a Samar es con su propia muerte (318). Star deja la pistola en el cuarto de Amparo para que esta se suicide con ella. A la hora de hacerlo “bajo el estruendo de la tormenta... no sintió sino que la pistola daba un salto y se le escapa de la mano” (322). La pistola como agente fálico no pertenece a la mujer (según los códigos en los que se mueven los personajes en la novela). El arma es un apéndice de Star que le sirve de objeto simbólico de inclusión pero que no le pertenece y, por eso, no puede dispararla contra Amparo. Ni siquiera la propia Amparo en su suicidio tiene la agencia necesaria que concedería el disparo de la pistola, la cual da un salto y se le escapa de la mano. Toda la acción está dispuesta en términos pasivos, donde el sujeto nunca está explicitado en función al verbo que emprende el acto suicida. La muerte de Amparo así más que el producto de su propia agencia, está mediado por Samar, por Star, por la pistola, por la tormenta. Se convierte así en un ejemplo de una mujer totalmente penetrada, sometida, por el falo simbólico que representa la identidad del hombre anarquista. No es Star la causante de su muerte, sino la imposibilidad de ser incluida en el círculo masculino del revolucionario.

Bien es cierto que Star no es una mujer totalmente sometida, como será Amparo hasta su muerte, pero ésta ejerce su anarquismo fundamentalmente a través de los protagonistas masculinos de la novela, como figura subalterna, más pasiva que activa, a la que se le permite entrar en la lógica política sólo bajo la tutela masculina. Aunque lleva “en la mano la boina y en la boina la pistola,” este instrumento es uno fundamentalmente masculino y, al igual que su

nombre, está tutelado por un hombre (176). Star lo puede utilizar simbólicamente en pos del desarrollo de su propia identidad como revolucionaria, pero sólo como un símbolo fálico que realmente no le pertenece. Es un símbolo dado, de su condición, igualmente dada, revolucionaria. Star desde su condición de mujer funciona así como una subordinada al hombre anarquista y simbólicamente sometida a un discurso revolucionario falocéntrico:

Antes de marcharse [unos compañeros del sindicato] me encargan que vea a los compañeros del comité de grupos y les diga ... que está todo comprobado y que darán el informe por escrito cuando quieran. Me lo repiten dos o tres veces y se van. Ya tengo una misión. Me gusta mucho que los compañeros me encarguen algo porque entonces la pistola ya no es un juguete, la llevo para algo Bien es verdad que no tengo balas, pero cuando uno de nosotros tiene que disparar es que no le ha servido la pistola para nada ... Esa es mi opinión (177).

Es relevante cómo Star asimila su posición subalterna y le da una función a la pistola sólo cuando la figura masculina lo autoriza. Entonces, llevar la pistola ya no es un simple apósito de su condición de revolucionaria tutelada. Se transforma en un apéndice sancionado por la autoridad masculina. No obstante, su pistola no puede tener balas como la de los hombres anarquistas. Con balas, su pistola no funcionaría. Necesita de un hombre para poder disparar: “yo tengo la pistola dispuesta [dice Star] para que Samar la utilice, si quiere” (193). Su pistola no puede “actuar,” porque de esa manera habría subvertido el rol que el hombre anarquista le ha asignado. Ésa es su opinión como Star, hija de Germinal, mujer de la revolución que desempeña su condición femenina. Aunque se pudiera argumentar que Sender está posicionado el anarquismo de Star dentro de los parámetros de la acción directa no violenta y es por eso que no se le niega la utilización del arma (especialmente cuando la joven opina que “cuando uno de

nosotros tiene que disparar es que no le ha servido la pistola para nada”), su rol en el suicidio de Amparo contradice esa aseveración. Es más, la provocación del suicidio es desempeñado en pos de Samar y nunca como una acción que le fuera a reportar beneficio alguno a ella o al movimiento, ya que Star es un simple vehículo de la razón del hombre revolucionario.

En ese sentido, Amparo es sin duda el sujeto femenino más mediado, con menos agencia.²⁰ Es sólo en su muerte, cuando su feminidad no supone una amenaza material, que Samar le concede un status revolucionario: “¡Camaradas! Señaló a Amparo: Es una compañera nueva. Se queda con vosotros. Acompañadla, como camarada, en el desierto adonde vais. Id con ella y acordaos todos de mí” (353). Ahora Amparo, al igual que Star en su momento, tiene un patronato masculino dentro de esa visión espiritualizada de la revolución, que huye de todo deseo corporal. Es más, tras encontrar Samar a Amparo muerta en su cama, éste recoge la pistola que en manos de un hombre cobra su función activa, masculina y revolucionaria: “Cuando estaba [Samar] arriba [en el dormitorio de Amparo] vio a dos agentes que desde abajo lo encañonaban. Disparó sobre ellos y se descolgó al otro lado. Pudo huir” (353). Ahora el símbolo fálico no es un apéndice o un mero apósito, sino que recobra su función esencial y originaria que nace del hombre anarquista. Recobra su función como agente de la revolución, que puede confrontar activamente la ilegitimidad. Estableciendo claramente qué tipo de autoridad es ilegítima, por ejemplo: el Estado, la policía, los burgueses, etc. Y qué tipo es legítima, por ejemplo: la del hombre anarquista frente al papel subalterno de la mujer en la revolución.

²⁰ Hay que hacer hincapié que Amparo durante la mayor parte de la novela funciona como mujer tradicional sometida y representa, desde el anarquismo de los otros protagonistas, todo lo cambiante en la sociedad. Amparo es el paradigma de la contradicción de las emociones, que la mujer no puede controlar, y que se genera cuando los valores puramente “humanos,” en este caso los del amor, entran en la ecuación de los valores verdaderamente “humanos,” los de la revolución.

Conclusión: Pulsiones de la revolución

Sender, por medio de Samar, busca una conclusión a la “verdadera” esencia de la revolución. Aquí se desproblematizará el cambio revolucionario al relacionarlo directamente con el cambio espiritual (el cual nace de la razón y está guiado por el hombre). En este sentido, la novela termina con el fusilamiento de los revolucionarios anarquistas y la confirmación del fracaso del periodo de huelga sindical. Sin embargo, Samar se siente “libre en la cárcel” porque “la vida comenzaba” (389). Del fracaso material, Samar obtiene por primera y última vez en la novela la sensación de un éxito que está por llegar, de un “tráfago creador de los sindicatos de industria cara a los sueños, cara al porvenir” (389-90). Así, entre rejas, mientras sus compañeros van a ser fusilados, éste grita: “¡Por la libertad, a la muerte!/ Que es –metafísica y sentimentalmente –la única libertad posible” (390). Samar se ha liberado de toda carga material o corporal. El deseo erótico que suponía Amparo está desterrado. Sender, de este modo, parece indicar que el mensaje revolucionario de la novela sólo tiene cabida en la destrucción del cuerpo, en el espíritu, donde se constituye el ideal anarquista.

Sender apunta a una visión nihilista del proceso revolucionario, reflejado desde la pulsión de muerte que Samar expresa al final del relato.²¹ Esto se opone directamente al ideal que la mujer, como ente corpóreo, representa. De este modo, el propio Samar, antes de revelarnos el “éxito” del fracaso de la huelga, aludiendo a Star, se refiere a la pulsión de vida en la mujer desde la simbología cristiana en oposición a su propia postura existencialista: “Es muy cómodo tener un dios, ¿verdad? ... querer y desear su tela de araña fantasmagórica. Y pintar en ella un

²¹ Freud en su ensayo “Beyond the Pleasure Principle” opone la pulsión de muerte, como una fuerza subyacente y repetitiva (dentro de la compulsión a la repetición que el tratamiento psicoanalítico entiende rigen las relaciones libidinales) que subvierte los mecanismos de afirmación del bienestar en el sujeto, frente a la pulsión de vida, la cual se asienta en el propio principio de la búsqueda del placer. Ambas pulsiones forman un dualismo pulsional que estructuran lo que Freud denomina como economía libidinal.

dios y rodearlo de sueños, realizando en ellos todo lo inaccesible ¿Quieres un dios? Búscalo en otro lado” (388-89). La divinidad está asociada aquí con la regulación de lo caótico, de lo inaccesible para el entendimiento humano y, en última instancia, con la afirmación del deseo mundano de seguir viviendo (esto es, la pulsión de vida). Al mismo tiempo, debido a las tendencias autodestructivas de la revolución, Star no acepta el marco de la libertad revolucionaria que Samar plantea. Así, con la huelga fracasada, Villacampa y Star se unen sentimentalmente, categorizados dentro de una concepción vitalista del campo político que no propugna la victoria revolucionaria, solo la afirmación de su identidad. Por el contrario, Samar entiende que la revolución nace en la muerte y se sacrifica en pos del bien común, de la revolución del porvenir. Sender en *Siete domingos rojos* plantea, por un lado, el acto revolucionario como un acto de represión del deseo en pos de una pulsión de vida (expresado en Villacampa y Star) y, por otro, como una empresa de degeneración que no reprime los deseos pero que está guiada inexorablemente por una pulsión de muerte. Sender, de este modo, afirma la preponderancia de lo espiritual frente a lo carnal del proceso revolucionario y de la caracterización de la identidad política. Es, entonces, en la muerte que tanto Amparo como Samar, personajes con identidades políticas cuanto menos ambivalentes, encuentran el camino hacia la “libertad.”

3. La marginalización del deseo íntimo y la perpetuación de la pobreza como proyecto colectivo en la narrativa de Elías Castelnuovo.

Marx, como se sabe, formula su tesis partiendo de un principio objetivo, capital: la economía política ... que constituye el vínculo principal de las relaciones entre los hombres. Freud, en cambio, formula la suya partiendo de un producto subordinado a la política y a la economía: el sexo, fenómeno colateral que comprende un aspecto de la vida humana y cuyas manifestaciones en el orden moral no se pueden medir con ningún metro

–Elías Castelnuovo, *Psicoanálisis sexual y social*

El clímax de la trayectoria literaria de Elías Castelnuovo culmina en su viraje del anarquismo hacía el marxismo en la década de 1930. Es entonces cuando tras su viaje al “País de los Soviets” el escritor escribe el 1 de Abril de 1932 la primera de varias reseñas en la revista del oficialismo comunista argentino *Bandera roja* sobre la necesidad de abandonar ideologías “pequeño burguesas” (en alusión su anterior etapa anarquista) para dejar de “ser un pensador aristócrata y señorial” y ponerse “intelectualmente, otra vez ... [su] blusa obrera” (Ctdo. en Eipper, *Elías Castelnuovo...* 101).²² Sin embargo, este cambio de trayectoria, en apariencia profundamente ideológico, en realidad corresponde a la práctica del escritor uruguayo-argentino de adaptarse a una nueva coyuntura política, dado que ante la corrupción oligárquica de la llamada década infame en Argentina, el modelo comunista soviético parece ofrecer una solución más atractiva que cualquier anarquismo (la mayoría de cuyos líderes ya estaban deportados y su mayor organización, la FORA, auto-disuelta en 1922).²³

²² Tales reseñas son luego recogidas en su libro *Yo vi...! en Rusia* (1932) donde manifiesta su intención de olvidar “su anarquismo aristocrático,” más propio de “algún filántropo piadoso, mitad espiritista, mitad teósofo,” para ingresar “de nuevo a la lucha no por la conquista moral, sino por la conquista material del pan de su clase” (58). John E. Eipper en su artículo “Utopia, Infiltrators and Five-Year Plans: Argentine Populist Writings on Early Soviet Russia” argumenta que este cambio ideológico tras su viaje a la Unión Soviética le proporciona una nueva visibilidad a sus ideas hasta entonces más limitada, convirtiéndolo así en un escritor “populista.”

²³ José Luis Torres escribe *La Década Infame* en 1945 en el que analiza críticamente el período que va desde el golpe de estado que derroca a Hipólito Yrigoyen en 1930 hasta el golpe que provoca la caída de Ramón Castillo en

Hasta entonces Castelnuovo había expresado una clara filiación anarquista y profesaba dicha filiación primero en *Los pensadores* (fundada en 1922 por el inmigrante andaluz Antonio Zamora) y luego, a partir de 1926, en las páginas de la revista *Claridad*.²⁴ Esta revista fue uno de los órganos político-culturales desde donde se expresaban los miembros del grupo literario Boedo, del cual Castelnuovo es uno de sus fundadores. Según Sylvia Saitta en “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura” el primer anarquismo de Castelnuovo representaba una corriente cultural enmarcada dentro del “arte social, el populismo, el naturalismo, la visión piadosa de la clase trabajadora, en relatos donde los límites entre el proletario y el lumpen nunca eran muy precisos, y donde el mundo de los pobres y de los humildes solía ser infernal, sombrío y generalmente monstruoso” (2). El autor aquí entronca con una visión de la sociedad argentina que analiza las relaciones de poder fuera del esquema de la lucha de clases (negando que en el país haya una fuerza proletaria predominante dado su carácter fundamentalmente agrario-feudal) en favor de una “categoría amorfa” como la del pobre urbano cuya pobreza es el factor primordial en su identificación política, fuera de toda conciencia de clase (Koninklijke 277).

Es sin duda por ello que sus primeras obras literarias –*Tinieblas* (1923), *Malditos* (1924), *Entre los muertos* (1925), *Carne de cañón* (1927) y *Larvas* (1930) – giran alrededor de una

1942, acuñando así el término desde entonces. Así en este periodo se acaba abruptamente con las ostensibles reformas democráticas de Yrigoyen en favor de una incipiente corrupción política que favoreció el crecimiento de una agro-oligarquía, la cual amasaba grandes recursos materiales que no eran invertidos directamente en el desarrollo de la economía interna del país (sobre todo en términos de industrialización y diversificación) favoreciendo el monocultivo y el latifundio; algo que al mismo tiempo era impulsado por las grandes multinacionales inglesas. Éstas se aprovechaban del bajo coste de las exportaciones de materias primas argentinas y el alto coste que el país tenía que pagar por productos ya manufacturados, que en muchas ocasiones provenían de esa misma materia prima exportada (Galeano 168-69).

²⁴ Zamora fue fundador de ambas revistas, la cuales a pesar de ser un proyecto “no doctrinario ... [donde] se aceptaban diversas posiciones que iban desde la izquierda revolucionaria a una más moderada” y que se caracterizaba por la aceptación de cualquier tipo de polémica político-cultural, tenía dos objetivos principales: “El primero fue el de la revolución social y política bajo la consigna de la izquierda, y el segundo el repudio contra las dictaduras, el militarismo, el caudillismo, el clericalismo y el imperialismo” (Ferreira de Cassone). En sentido las revistas no se fundaron con ninguna intención comercial, sino con la intención de servir como “una especie de universidad popular” para el beneficio de los sectores populares más desfavorecidos (Ferreira de Cassone).

colección de personajes degenerados contados desde una instancia narrativa voyerista que prefiere acumular datos sobre sus condiciones de extrema miseria. Hay un esfuerzo explícito por guiar en todo momento al lector, a quién se le apela frecuentemente con una clara intención didáctica. Así las elipsis argumentales brillan por su ausencia en la estructura narrativa, favoreciendo una causalidad temática totalizadora del desarrollo de la función comunicativa e ideológica del relato. Estas publicaciones se acercan al realismo social latinoamericano del tardío siglo XIX y comienzos del XX en su uso de un naturalismo exacerbado. El detalle truculento aspira a basarse en la ciencia, especialmente la medicina y la psiquiatría. Es precisa así la descripción de Beatriz Sarlo al denominar los textos del uruguayo-argentino como “ficciones científicas de terror social” (201). Pero los textos de Castelnuovo dan una visión tan extremadamente pesimista de sus personajes, donde la narración de la pobreza y la derrota política se constituye de forma inexorable, que se hace difícil experimentar empatía hacia los miserables de estos cuentos.

Toda su obra está gobernada por una fuerza narrativa que entiende la individualidad de los personajes sometida al desarrollo de su proyección colectiva. Una proyección siempre marcada por la situación de derrota ya sea del pobre, ya sea del obrero. La única diferencia se encuentra en función a la especificidad de lo que se proyecta. Así, por ejemplo, en un texto temprano como *Malditos* (1924) los protagonistas Paulín y Carola están definidos por su incapacidad de salir de la indigencia o la prostitución operando como personajes tipo del conventillo argentino, mientras que en una obra influenciada por el comunismo soviético como es *Vidas proletarias* (1934) los obreros que protagonizan “la marcha del hambre” en contra de la patronal, que controlaba los mataderos de la ciudad, terminan derrotados por la división entre el

anarquista criollo, espontaneo y violento, y el obrero comunista que sigue las directrices del partido pero que no puede contener la sinrazón de sus compañeros anarquistas.

El retrato psicológico de los personajes, aun carente de toda sofisticación, apunta a una disputa aún no explicitada entre la representación de la pobreza y la represión del deseo (especialmente el sexual) del pobre. Los deseos individuales de los personajes se anulan en favor de la exposición de una miseria tipológica que aspira a crear un determinado mensaje político. Años después de dramatizar este conflicto de manera implícita en sus primeros textos, Castelnuovo en *Vidas proletarias* habrá de articular más claramente una posición respecto a lo que entiende es una excesiva representación del placer individual, asociado con el individualismo burgués, en oposición directa al escritor proletario y a la función social de su literatura (17).²⁵

El escritor uruguayo-argentino luego desarrollará plenamente el fundamento de esta crítica en *Psicoanálisis sexual y social*, coincidiendo con la cada vez mayor influencia de las teorías freudianas en la Argentina de la década de 1930, afirmando que Freud “no se conforma ya con explicar el malestar de un enfermo del sistema nervioso. Quiere explicar hasta el malestar de la civilización ... como si la civilización no fuese un conflicto político y económico, sino un conflicto de sanatorio” (8). En estos textos Castelnuovo se ve obligado a explicitar una posición que ancle la pobreza de sus personajes en su literatura temprana dentro de un mensaje exclusivamente socio-político, donde el malestar de éstos nunca es expresado desde la individualidad y es siempre condicionado por un malestar colectivizado que reprime cualquier intento del pobre por alcanzar el placer personal.

²⁵ Esta postura termina por explicitarse cuando Castelnuovo en 1938 escribe un tratado anti-psiquiátrico con el sugerente título de *Psicoanálisis sexual y social: Examen de una nueva teoría de desorientación política y económica* que busca dar respuesta a lo que el autor considera es el “acoso” de las teorías freudianas a “la función histórica de las masas trabajadoras” (7).

Esto es un choque entre el deseo íntimo del pobre y la anulación de dicho deseo por el compromiso político público que Castelnuovo exige a la representación de la pobreza. Algo que en la literatura del uruguayo-argentino se encuadra primeramente dentro de un fuerte anarquismo cristiano, que aquí analizaré desde su cuento más reconocido “Tinieblas” (1923), donde la miseria de sus personajes es confrontada por un deseo sexual que debe ser a toda costa reprimido. Partiendo de este análisis, luego me adentraré en su novela más reconocida *Larvas* (1930), un texto de transición entre una visión moralizante de la pobreza que emplaza al pobre a ser “puro” o “virginal” (basándose en esas primeras influencias anarquistas) y una creciente percepción científicista del marginado que requiere un compromiso político (proto-marxista) con el cambio social y el abandono de cualquier deseo individual. Esta reflexión culmina con el análisis de su tratado anti-freudiano, *Psicoanálisis social y sexual* (1938), donde Castelnuovo explicita por primera vez el conflicto entre el deseo sexual y la pobreza como instrumento político desde una concepción del individuo desde la sociología soviética y el marxismo-leninismo –el cual vinculaba “orgánicamente” el desarrollo individual al desarrollo socio-económico (Londoño, “La sociología en la Unión Soviética” 143) .

Pobreza, sexualidad, y anarquismo cristiano en “Tinieblas”

La narración del relato está regida por un “yo” protagonista homodiegético que desarrolla la trama del cuento “Tinieblas” (recogido en la colección del mismo nombre publicada por *Claridad* en 1923) desde una perspectiva hiper-personal que recorre toda la obra de Castelnuovo. El personaje principal de esta obra es un linotipista, quien tras cruzarse repetidas veces con una adolescente indigente y deformada en su camino al trabajo decide acoger a la joven en su casa. El discurso narrativo gira alrededor del concepto de la espiritualización de la miseria, donde el autor busca separar el cuerpo del espíritu del pobre para quedarse con una representación “pura”

de la pobreza. Esto se detalla por medio de una historia que desarrolla la evolución de la relación entre los dos únicos personajes del cuento. Mientras que Luisa, la muchacha rescatada, siente una atracción física irrefrenable no correspondida por su protector, éste sólo le provee un trato fraternal guiado por un espíritu caritativo (ciertamente condescendiente) y rechaza cualquier contacto físico entre ambos.

El ambiente del cuento es, desde el inicio, uno de miseria, oscuridad y encarcelamiento. El protagonista al referirse a su trabajo en el linotipo lo describe como “un sótano inmenso, húmedo y frío, donde la luz no llega directamente y donde el sol no brilla nunca” (5). Se refiere al aspecto de sus compañeros como “miserable y triste” con unos ademanes de “una tiesura mortuoria” (5). Luego comenta que se respira un olor “feo y desagradable” y “para rematar el agotamiento que produce esta atmósfera espesa y viciada” cuando va a dormir siente “un martillo que me sigue pegando en un punto fijo del cerebro y de noche, en vez de descansar sueño que compongo” (5-6). Según Nicolás Rosa en su libro *La lengua ausente* este tipo de discurso en la novela obrera argentina de principios de siglo XX se corresponde con lo que denomina como “retóricas del miserabilismo” en coincidencia con un “anarquismo crístico” que narra la miseria como una aventura en primera persona (123). En palabras de Rosa, tal aventura es “la aventura del pobre que genera un relato a medias” entre la desventura material y el exhibicionismo de la retórica en el relato de la pobreza (123). Así “el festín de palabras es una contradicción retórica y una obstrucción lógica a la pobreza de palabras” que vive “entre la erección y la caverna ... donde la ‘escritura del hambre’ se opone violentamente a la ‘vivencia del hambre’” (Rosa 123). La instancia narrativa en “Tinieblas” amplifica esta contradicción cuando construye un exceso de miseria en primera persona con la intención de equiparar la empatía sentimental hacia el pobre (provocada por tal exceso) con la empatía ideológica. En este sentido, dentro de la función

ideológica de la que Castelnuevo dota al texto, el lector debe asociar la miseria de lo narrado, en todo los niveles del discurso, a la virtud de clase y dejar a un lado lo que Rosa llamaba “la pobreza de las palabras”.

Esta pobreza está ligada, no obstante, al desarrollo de una “pureza” espiritual que el protagonista va demandando a lo largo de la trama, que en el cuento de Castelnuevo se va enfatizando con cada avance sexual que Luisa insinúa. Y es así como se empieza a configurar la tensión entre el deseo carnal y la representación de la pobreza. Castelnuevo reprime cualquier disposición del deseo íntimo del pobre en función de una identidad “pura” –primero económica, como obrero del linotipo definido exclusivamente por sus condiciones laborales, y luego moral(izante), como hombre espiritualmente “puro” asediado por la sexualidad de una mujer “impura.” Es en la “pureza” de su condición de pobre, al principio del cuento, que no puede hacer “otra cosa que trabajar comer y dormir” (8). Una “pureza” que en el relato está además fuertemente asociada a la falta de placer sexual. De este modo, el protagonista no ha “conocido una mujer ... [ni sabe] propiamente lo qué es una mujer” (8) . Su cuerpo sólo ha experimentado la miseria que proviene de la opresión laboral, que el narrador homodiegético convierte en virtud y rectitud moral, producto de la dignidad que otorga el trabajo y de su resiliencia ante el sufrimiento económico.

A medida que la trama avanza en “Tineblas” la representación masculina se va dotando de la miseria de cualidades ascéticas, las cuales se constituyen en el protagonista desde la inocencia del espíritu “puro” del pobre, opuesto a la experiencia material –no espiritualizada– de la pobreza que Luisa y sus deseos carnales representan. Así el escritor progresivamente va perdiendo interés en el discurso obrero (donde la pobreza es un factor económico constituyente de una identidad política), atrincherándose poco a poco detrás de una voz narrativa que va

haciendo juicios de valor cada vez más negativos hacia el deseo sexual de Luisa, en detrimento de descripciones que dispongan a los personajes como fruto de una opresión político-económica. Al final del cuento Castelnuovo parece olvidarse por completo del espacio de opresión laboral detallado en el comienzo del relato, en favor de una narración que enfatiza la asociación entre la represión sexual y la pureza espiritual. De este modo, la construcción de cualquier mensaje político se diluye, advirtiéndose más la misoginia del autor y la aversión hacia el cuerpo femenino que cualquier configuración explícitamente ideológica del relato.

Tal desviación se afirma en la simbología cristiana y la moralización del deseo, que recorre los códigos de caracterización utilizados por el protagonista para elaborar su propia identidad. Así el linotipista de “Tinieblas” es auto-caracterizado en su condición de pobre y, al mismo tiempo, se convierte en un obrero doliente redimido por su propio sufrimiento dentro de la tradición del anarquismo cristiano, desde el cual se funde la figura sufridora-redentora de Cristo con la imagen del obrero oprimido que busca la salvación de su clase. Algo que en el cuento Castelnuovo explicita claramente desde la instancia narrativa: “Todos mis pensamientos giran alrededor de Cristo. Yo no sé si pienso con el cerebro de Cristo o si Cristo pensaba como puedo pensar yo” (9). Esta asociación con Jesucristo busca resaltar la mirada virtuosa del protagonista, cuyos juicios de valor el lector, en pos de dicha asociación, estaría obligado a no cuestionar.

La virtud y la ambición de castidad es “puesta a prueba” cuando el protagonista se encuentra con Luisa. Mientras que inicialmente ésta es descrita como “una mujer de luto, hecha un ovillo, que más que criatura humana, parece un envoltorio de basura,” a medida que la trama avanza Luisa se convierte en una amenaza para la “pureza” de su condición de pobre (9). Así el protagonista lee en principio el cuerpo de ésta sólo desde la deformidad provocada por la

miseria. Sin embargo, el simple hecho de su condición femenina parece provocarle un cierto deseo sexual que inmediatamente reprime invocando su misericordia cristiana: “Al pasar junto a ella me detengo y pienso... Todos mis pensamientos giran alrededor de Cristo ... Todos mis sentimientos se encadenan inevitablemente a los suyos. Y cuando quiero dar una orden imperativa a mi corazón, le digo: ‘Cristo lo dijo.’ Y mi corazón se inunda de ternura y toda mi sangre sonrío piadosamente” (9). Esto se pudiera interpretar como un simple acto de caridad cristiana si no fuera porque el protagonista no elige para su obra de misericordia a otros vagabundos que “transitaban escorzados como sombras” sino que busca específicamente a Luisa cuando llega “al sitio señalado” (10). La simbología cristiana opera como un mecanismo que enmascara y reprime la atracción hacia el cuerpo femenino de Luisa (por el mero hecho de serlo, incluso cuando éste está completamente degradado físicamente) convirtiendo el deseo erótico en caridad y ternura. Esta operación de control de los propios deseos del linotipista, sin embargo, no solo no eliminará la tensión sexual en la relación sino que lo va a acentuar, complicando el equilibrio entre la malformación física de Luisa y el erotismo que provoca su condición femenina.

Desde la instancia narrativa que ejerce el “yo” protagonista se describe a Luisa mezclando el horror y el morbo al mismo tiempo. Luisa aparece ante la vista del linotipista, protagonista y actante del relato, como alguien “completamente desfigurada” y animalizada con una “joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata” (11). No obstante, esta deformación no le impide afirmar al mismo tiempo que Luisa “era trigüeña, de nariz afilada, de ojos negros y cabellos duros y desordenados. Su boca, estaba recortada con finura, un gesto de santidad le plegaba los labios y su cabellera partida en dos bandas, le caía sobre los senos y le servía de abrigo” (11). Además Luisa está desnuda sin

“medias, ni camisa, ni calzones” (11). Es esta una descripción que, instigado por la voz narrativa, invita a pensar en ella como alguien que posee capacidad de atracción erótica. En Luisa se combina por un lado la monstruosidad o deformación característica de su condición marginal, lo que permite al protagonista enmascarar su deseo como uno que obedece a los impulsos de la misericordia o la solidaridad social, y por otro la narración subrepticia de los rasgos sexuales de ésta.

No obstante, hay que resaltar que no es el cuerpo de la muchacha en sí mismo (el cual no en vano se trata de uno seriamente desnutrido y malformado) lo que produce un impulso erótico en el linotipista. Sino que es la simple feminidad de Luisa, en especial su capacidad de ser madre, algo que también podría estar relacionado con las teorías eugenésicas del anarquismo y la influencia que esta filosofía pudiera haber ejercido sobre el Castelnuevo de este tiempo, lo que provocará la necesidad de represión. A tal respecto, Marcela M. A. Nari en su artículo “La eugenesia en Argentina, 1890-1940” señala como “algunos anarquistas aceptaron y pregonaba abiertamente en favor de la anticoncepción tanto por motivos eugenésicos como políticos (evitar la superabundancia de mano de obra, impulsar la ‘huelga de vientres’ como oposición al capital y al militarismo)” (364). Además, a esta actitud se une la percepción misógina generalizada de que era la mujer quien tenía la responsabilidad reproductiva en el matrimonio y que de tal modo debía anteponer “el interés por la salud de sus hijos a la atracción física y, aún, al amor espiritual sentido hacia el futuro cónyuge (es decir, el ‘instinto maternal primaría sobre el ‘instinto sexual’)” (Nari 365). Algo que Luisa desafía por completo en su atracción sexual hacia el protagonista desde su condición marginal y deformada.

He aquí, entonces, la necesidad de presentar a Luisa como un ser eminentemente patético: “La muchacha parecía sentirse muy bien entre mis brazos y hasta me pareció verla

ensayar una sonrisa. ... Me dio tanta lástima que resolví llevarla a mi pieza” (11). Sin embargo, tal caracterización vive en oposición con lo que entiendo es el deseo reprimido del linotipista hacia la muchacha. Así, al día siguiente, Luisa se encuentra “como nunca, radiante y encantadora” después de que ésta, desatendiendo su propia condición de miserable de la que uno se debe apiadar, adquiera “un vestido chillón, unas zapatillas celestes y un pañuelo de seda blanca con el cual ... quiere borrar la negrura de su cuerpo con el resplandor de los vestidos” (12-13). Finalmente, la muchacha le comunica “ciertas interioridades de su cuerpo sin ruborizarse” mientras que “su boca compasiva espera la piedad de besos desconocidos y sus cabellos negros se extienden hacia adelante ... para florecer a las primeras caricias de la primavera” (14). A lo que el linotipista responde contándole “todas mis desgracias y la compasión que sentía” por ella (14).

La atracción sexual de Luisa queda del todo clara en la escena siguiente cuando el protagonista vuelve del trabajo y se da cuenta que la muchacha, quien debiera haber preparado una cama aparte en el suelo, ni siquiera ha sacado el otro colchón y está durmiendo en la cama del protagonista. Cuando éste la despierta con “unas reconveniones cariñosas,” Luisa le dice “con la mayor naturalidad” que se acueste con ella (14). La invitación es interpretada como una “proposición ... inocente” y por lo tanto es aceptada “sin decir palabra” (14). La no explicitación del deseo, especialmente en un contexto donde la narración homodiegética controla el desarrollo de la historia y del discurso narrativo —es decir, donde lo que se deja sin narrar no puede existir, hace que lo que a todas luces debiera ser la aprobación de la atracción sexual entre un hombre y una mujer aquí se resuelva acentuando la condición marginal de Luisa y la actitud paternal(ista) del protagonista. Así, cuando la muchacha que se le “presentó en toda su desnudez” en la cama que compartían, y aunque antes había sido descrita como radiante y encantadora, pasa a

convertirse en un instante en un “cuerpo raquítico y contrahecho” el cual “se revolvía en el lecho presa de una nerviosidad agresiva” (14). A pesar de esto el linotipista nunca abandona la cama y amanece junto a la muchacha, quien seguidamente “redobló su ternura y endulzó más su sonrisa” (15).

En este sentido, el énfasis en la deformación de Luisa responde a la necesidad de negar y reprimir a ésta como una mujer deseante, emplazándola así exclusivamente en el plano de la misericordia como figura receptora, siempre pasiva, en oposición al rol siempre activo del “yo” protagónico. El linotipista de “Tinieblas” revierte el cariño de Luisa y lo interpreta como el fruto de lo despreciable porque así puede manejar el deseo hacia ésta como fruto de la piedad hacia el marginal y no como el deseo de un hombre hacia una mujer. Esta represión se ejerce, por un lado, desde un cristianismo doctrinal y, por otro, desde la justificación eugenésica en torno al anarquismo donde la reproducción se niega para ayudar a la emancipación obrera. En este sentido, ante “su situación y sus deseos” (los de Luisa) cuando el protagonista observa como “toda la sangre de su cuerpo enclenque afluía precipitadamente al rostro y le prestaba tonalidades radiosas,” por la cabeza del protagonista “desfilaban en procesión, pensamientos sombríos y monstruosos: niños desnutridos, estúpidos, idiotas; seres torturados, prematuramente envejecidos con caras largas, muy largas, con piernas torcidas y esmirriadas...” (15).

El rol que juega la sexualidad de Luisa en el relato se complica aún más si se entiende la posición de la instancia narrativa protagónica como una voz paternalista que convierte la juventud de ésta en niñez:

La muchacha se llama Luisa es huérfana y no sabe nada del padre y menos de la madre. Tiene diez y siete años, pero a juzgar por las apariencias, no representa

más de diez o doce ... No puede encadenar sus recuerdos ... visiblemente persuadida de que alguien la va a interrumpir con un golpe o con un tirón de orejas (12).

Además el linotipista continuamente define y llama a Luisa como una “hermana” menor y, aunque éste sólo tiene tres años más que ella, la trata frecuentemente como si fuera su padre. De este modo, la preocupación por reprimir el deseo sexual es tan grande, que se recurre un deseo incestuoso velado como una supuesta barrera para contener el placer erótico. No obstante, lo que debería ser un obstáculo en la narración se vuelve un rasgo distintivo de la tensión sexual. Algo que se deja ver en el siguiente diálogo entre ambos: “¿Qué quieres que te diga hermana?/ Ah, sí, yo sé que soy fea, jorobada, horrible, pero soy buena y me podías decir algo, algo.../ No es por eso... no es por eso... Es que después... [...] Serías más desgraciada, mucho más desgraciada, hermana...” (15). La acción narrativa hace hincapié en la condición fraternal que le une con Luisa y que le impide decir y hacer ese algo.

Sin embargo, bajo ese obstáculo que el deseo sexual entre “hermanos” debiera suponer, el linotipista sigue estando dispuesto a compartir la misma cama con Luisa, siempre y cuando la atracción no se materialice, quedando reprimida o emborronada dentro del “amor fraternal” que éste le profesa. La relación fraternal se consolida hasta el punto de que se explicita que ambos dormían juntos usualmente, aunque él “tenía por costumbre darle la espalda” (16). La narración ahora oscila entre la aceptación del cariño “puro” de Luisa por parte del linotipista, quien acepta besos en la frente y le acaricia los cabellos, y el rechazo de cualquier contacto sexual con la muchacha (puesto que esto supondría la debacle de la empresa purificadora del personaje masculino, por la cual todo sentimiento “impuro” o sexual debe ser filtrado), quien debido a ello

una mañana ésta se encuentra “silenciosa, impenetrable” y tras regresar del trabajo el linotipista se da cuenta de que Luisa “se había ido” (16).

A continuación el protagonista se describe “abatido y desfigurado” y no puede entender por qué la muchacha le ha abandonado a causa de “un sentimiento que en un cuerpo bien constituido hubiera sido la exaltación de nuestras relaciones.” Por primera vez en el texto, el protagonista concibe la posibilidad de consumir el deseo sexual. Sin embargo, esto no es posible puesto que el cuerpo deformado de Luisa no sirve para “exaltar” sus relaciones sexuales, puesto que dentro del esquema ideológico de Castelnuovo dichas relaciones solo pueden ser exaltadas en función del acto reproductivo (como se confirmará posteriormente en su novela *Larvas*). Algo que, por otro lado, no sólo indica una actitud misógina, sino que apunta también a la necesidad de simplificación que la narración hace de la mujer deseante. Es decir, el control que ejerce la instancia narrativa se centra en la anulación de la aceptación de dos elementos que para Castelnuovo son antitéticos: marginalidad y placer. De este modo, el “yo” narrativo hace recaer el onus de la culpa y la tragedia de su “inadecuación” reproductiva en Luisa.

El clímax del cuento tiene lugar cuando fruto de los continuos avances de Luisa, el protagonista se afirma en su condición de actante y se describe (desde una misoginia común en la época) como sucumbiendo a una tentación sexual irracional que ésta le acaba provocando. Fruto de su único encuentro amoroso Luisa quedará embarazada. Al final del relato, la muchacha morirá desangrada dando luz a un hijo, deforme como la madre, que muere ahogado en el charco de sangre creado por ésta. Mientras tanto el linotipista mira la escena perturbado pero inmóvil ante la inminente muerte del recién nacido.

A tal respecto, la instancia narrativa protagónica caracterizará a la muchacha como el único agente de la desgracia, ya que ésta traiciona el único amor para el que está adecuada, el amor entre “hermanos.” Luisa rompe el pacto que el propio protagonista había configurado desde su condición de actante, en función de lo cual el deseo sexual podía ser performado, dentro de las reglas del amor fraternal, pero nunca consumado. Tras un breve periodo de ausencia, la muchacha vuelve a la pieza emplazada por el linotipista, quien ahora le deja claro que entre ellos “no podía existir otro género de relaciones que las que hasta la fecha habíamos mantenido” (17). Sin embargo, acto seguido “completamente reconciliados,” se presenta a Luisa como una seductora irredimible: “se afianzó a mi brazo como una novia bien formada y coqueta ... ; entrecerraba los ojos y miraba al cielo donde el cadáver de la luna paseaba su esqueleto celeste” (17). La narración toma un carácter simbólico haciendo de la luna un símbolo del amor “mancillado” por Luisa y una prefiguración de la escena de horror final (donde Luisa es descrita como la instigadora e única culpable en todo momento).

La acción narrativa cederá por primera vez un espacio de agencia a la muchacha en la consumación de ese deseo maldito que luego la llevará a la muerte. A tal respecto, Luisa le dice: “Esta noche vamos a dormir juntos, pero no como todas las noches. No... no... yo no puedo dormir así... si vieras, hermanito, cuanto sufro... Sufro mucho, mucho...” (17). Por primera vez, convenientemente para el devenir que el autor tiene preparado para la muchacha, el linotipista deja que Luisa tome control de la acción y éste cede ante su demanda sexual explícita. Al llegar la noche “las cadenas que oprimían su oscura virginidad” se rompieron y, desactivando el corto espacio de tiempo del rol activo de Luisa, desde la narración homodiegética se impone la agencia del protagonista sobre la muchacha: “La besé en la boca con verdadera pasión y en un momento de piedad infinita, la poseí... En mis brazos vigorosos aquel cuerpo deforme y magro se debatía

angustiosamente. ... [Luisa] lloraba de dolor y de alegría” (17). Finalmente cuando ésta “recobró la calma, con voz desmayada,” le susurró al oído: “Gracias... Gracias...” (18).

El tono condescendiente y el hiriente machismo de la narración revela la posición imposible del autor detrás de la voz narrativa, quien configura una visión muy poco empática de la marginación en oposición a la solidaridad que la creación de esta literatura social dice buscar. Este sexo por piedad más que ensalzar la supuesta “pureza” del protagonista, ya asociada a la figura crística de la redención o al obrero “puro” que lucha por la emancipación de su clase, lo que termina destacando es una sexualidad malformada que no tiene ningún tipo de explicación socio-económica, al contrario que en el caso de Luisa cuya deformación está desde el principio asociada a su condición marginal.

De este modo, una vez concluida la “posesión de Luisa” al protagonista se le llena “el cerebro de tinieblas,” decide abandonar a la muchacha momentáneamente y dormir en el taller donde trabaja, “en el cuarto de los trapos sucios, al fondo, juntamente con ... mis compañeros” (18). El linotipista abandona cualquier empresa “purificadora” por la cual Luisa se representa como un ente del que apiadarse y en última instancia poder salvar, para afirmarse en su condición de trabajador “puro.” Uno que sufre y que vive condiciones laborales opresivas, sin experimentar placer alguno que pueda complicar su identificación política como oprimido económico. Además el autor está optando por evitar cualquier exaltación del deseo íntimo heterosexual, haciendo de sus “pobres” personajes preferiblemente asexuados cuyos destinos no están ni siquiera regidos por la reproducción (mucho menos por el placer del sexo), sino que deben vivir gobernados exclusivamente por su pobreza.

Esto apunta a la necesidad de Castelnuovo de desterrar cualquier vestigio de deseo en torno al acto sexual mantenido por ambos; incluso cuando la consecuencia de ello es el embarazo de Luisa. Lo que debiera convertir el deseo sexual en deseo paternal, aquí se narra como un “estado ruinoso” que hace que la madre vomite “sin tregua,” sufra “terribles dolores de cabeza” y esté “descolorida y mustia, horriblemente mustia ... como si llevara un castigo de piedra en el abdomen” (21). El embarazo lleva al extremo el carácter deformado del personaje y, al mismo tiempo, lo marca como “impuro” puesto que no sólo el sufrimiento de Luisa proviene de un acto que “mancha” la “pureza” del linotipista (quien además carga toda la responsabilidad en el apetito insaciable de su compañera), sino que ésta experimenta “una alegría histérica” que la llena de “satisfacción y orgullo” (21). Algo que también la marca, dentro del tono misógino de toda la narración, como insalvable. Lo que debía haber sido la emancipación de la muchacha por medio de la misericordia de un obrero “puro,” ahora sólo confirma la inadecuación de Luisa como mujer pobre que no sabe leer la prohibición de lo placentero dentro del esquema de redención de los marginados, cuya emancipación sólo es posible por medio del sufrimiento.

Así mientras el sufrimiento generado por la falta de placer absoluta continúa en la figura del linotipista, el sufrimiento que busca redimirse en el goce se extingue con la muerte de Luisa y el hijo de ambos. En este sentido, el parto de la muchacha se describe como un castigo mortal (la única purga posible a estas alturas) en el que Luisa “agonizaba en un charco de sangre” con “los ojos vidriosos, vacíos, entrecerrados y la boca plegada en una sonrisa amable y piadosa” (22). Un castigo que termina con la muerte de la embarazada y que el recién nacido hereda inmediatamente. Así el nacimiento es descrito como “un fenómeno macabro” y el niño como la confirmación de la “impureza” de Luisa:

La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horrorosos. ... El nene bajo las sábanas se revolvía como un gusano y lanzaba unos vagidos que me helaban el corazón (22).

La descripción se asocia directamente a la monstruosidad física de la madre, y contrasta con la única referencia a la fisonomía del protagonista cuando éste habla de cómo Luisa espera que el hijo se parezca a él: “Según sus cálculos piadosos, el hijo que viene será rubio como yo, fuerte y sobrio como yo, todo como yo; ella es tan buena que no quiere prestarle ningún atributo suyo y se conforma con criarlo y darle el pecho que no tiene” (21). Frente a la deformidad que provoca la pobreza de Luisa, el linotipista es un oprimido proletario, cuya deformidad sólo se encuentra en la opresión con la que el sistema económico le atosiga.

Sin embargo, siguiendo la teoría lombrosiana (altamente racista) de la degeneración, es la genética monstruosa de Luisa la que se impone a cualquier atributo de “pureza” obrera con la que el protagonista pudiera haber contribuido (rubio, fuerte y de descendencia europea en contraposición a la negrura racial de Luisa). En consecuencia, éste deja que el recién nacido se ahogue “en un lago de sangre” (22). Castelnuovo de esta manera, de forma contradictoria, está apuntando a la imposibilidad de emancipación del pobre, quien ya sea de un modo u otro debe estar atado permanentemente al sufrimiento en pos de su redención. Es así que el protagonista tras la muerte de Luisa y su hijo es convenido por “la voz de Cristo” quien le “dice sin cesar: ¿Qué has hecho, hijo mío?” (22). Esto confirma la necesidad de purga espiritual del cuerpo pobre de este trabajador del linotipo, quien ahora aparece pegado a la divinidad en oposición a la necesaria destrucción corporal de Luisa (de nuevo expresando una misoginia implacable).

El linotipista nos lee y jerarquiza (puesto que es éste quien acapara el desarrollo de los eventos desde el “yo” narrativo) los signos de pobreza, donde a la mujer deseante se le niega la entrada al proyecto emancipatorio, del cual el hombre puede formar parte a pesar de “sucumbir” al deseo sexual. En esta jerarquía que Castelnuovo establece, por abajo está la miseria del cuerpo corrupto, que corrompe y se corrompe, que coincide con Luisa. Por encima está la miseria como virtud, producto del trabajo y la misericordia, que encarna el personaje principal masculino y su empeño por “purificar” a Luisa. Sin embargo este proceso de purgación se topa de frente con los deseos sexuales femeninos. Estos ponen en jaque el proceso de emancipación (liderado por obreros hombres, rubios y fuertes) y deja una distancia insalvable entre la materialidad de la pobreza (su corporalidad y sexualidad) y su capacidad de redención por medio de la “pureza” espiritual.

Larvas: Deformación, marginalidad y pureza

Si la represión del placer sexual es la condición sine qua non que constituye al pobre y a la potencialidad de su proyecto de emancipación en “Tinieblas” (1923), en *Larvas* (1930) Castelnuovo escribe una ficción destinada a ahondar en los mecanismos de control colectivo que anulan el deseo individual en el marginado y condicionan su emancipación. Como he comentado anteriormente, este libro es uno de transición que pretende despegarse un tanto de la mirada “crítica” e hiper-moralizante de sus textos anteriores, proponiendo una instancia narrativa homodiegética que, a pesar de su caracterización ambivalente en cuanto su posicionamiento político (éste es un maestro abrumado por su incapacidad para cambiar el estado de marginalidad que lo rodea), busca la exposición de una serie de “deshechos” sociales como reflejo de “un

micromundo que reproduce las iniquidades del capitalismo” (Rodríguez Pérsico, “La literatura...” 43).²⁶

Influenciado por el auge de la ciencia social positivista y por su propia experiencia como maestro en un reformatorio, en *Larvas*, Castelnuovo se decanta por la configuración de un relato en el que se enfatiza la influencia del medio socio-económico sobre los personajes en detrimento del peso que tienen las decisiones morales en publicaciones anteriores como la ya analizada “Tinieblas.”²⁷ *Larvas*, en palabras de su protagonista, se dispone no para “hacer frente a la causa de la corrupción,” que se entendía previamente en función de determinadas opciones individuales, “sino al efecto” comprendido desde la influencia que ejerce la estructura social sobre el individuo (12).

La novela, dividida en nueve secciones, narra los casos (pseudo-clínicamente) de ocho varones y una niña en un reformatorio masculino a las afueras de Buenos Aires. La acción narrativa se dispone desde un sujeto protagónico, igual que en “Tinieblas” (y como en la gran mayoría de los textos de Castelnuovo) genera y participa al mismo tiempo del desarrollo del relato. El protagonista narra su historia como maestro y consejero psiquiátrico de unos niños abandonados y marginados por la sociedad. Éste, por un lado, se posiciona como una figura redentora que debe enfrentarse y extirpar la corrupción social. Por otro, esta corrupción se

²⁶ Esta novela se ha considerado como el modelo directo de *Las tumbas* de Enrique Medina, publicada en 1972, la cual se caracteriza por una fuerte denuncia social al sistema penal juvenil argentino. De este libro, Eipper argumenta que es uno de los más “ideológicamente ambiguos de este escritor, tan declaradamente enemigo de la confusión y la oscuridad del mensaje” (16). Contrariamente a esta afirmación, David William Foster expresa: “*Larvas* is a trenchant denunciation of a major aspect of Argentine society in terms of the materials with which it does deal” (107). Esta disparidad en las lecturas es, en realidad, el resultado de la posición de control que al autor ejerce por medio de la instancia narrativa y la reacción que esto provoca en el lector. Es decir, la narración al operar desde un paternalismo extremo, que busca guiar a su lector en todo momento, en combinación con la saturación de la miseria a modo de testimonio hace que se vacile ante la irrealidad del mensaje y se termine repudiando los mecanismos narrativos que lo debían llevar a empatizar con la situación de los personajes.

²⁷ Castelnuovo recoge en la novela parte de sus propias experiencias como maestro en un reformatorio de Olivera, provincia de Buenos Aires, entre 1921 y 1922.

cristaliza corporalmente en los diferentes personajes “desviados” que componen el texto, quienes ponen a prueba la capacidad de “hacer frente” o de controlar lo socialmente deformado. En este sentido, la instancia narrativa protagónica irá tipificando la corrupción con el fin de poder abordarla y así poder (en teoría) extirparla hasta que se topa con Ana María, el único personaje femenino de la novela con importancia dentro la trama. Ésta es la hija de una prostituta de conventillo, a la cual el protagonista intenta (sin éxito) redimir del futuro “degenerado” que la madre representa. La relación de ambos estará marcada por el conflicto entre la voluntad del maestro de controlar la marginalidad futura de la niña (para así ofrecerle una posibilidad de emancipación) y la necesidad de reprimir los deseos sexuales que la niña como proyección de su madre (esto es, como futura prostituta) le provoca.

La primera impresión de la corrupción que impera en el reformatorio viene dada por la descripción de los docentes del centro a cargo de la supuesta reforma de los jóvenes. La instancia narrativa los describe como proveedores de la corrupción. El primero de ellos es un maestro que se hacía llamar Catastrofe y “no Catástrofe” con acento, como se indica desde la instancia narrativa protagónica, lo que apunta ya desde su propio nombre a una desviación de origen, en la incorrección gramatical y en el significado de su propio nombre que se corresponde con su descripción física. Se presenta a Catastrofe como alguien que “no era propiamente un hombre” sino un “hipopótamo” que “pesaba ciento veinte kilos y tenía un vozarrón fantástico. Cada vez que gritaba hacía retemblar las paredes del edificio. Con el agravante de que siempre gritaba lo mismo. – ¡Animal de dos pastas!–vociferaba ... reprendiendo a cualquier niño, sin diferenciar a ninguno” (13). Otro caso es el del maestro Cárpena “que se dejaba crecer prodigiosamente las uñas para clavárselas después a los asilados” (13). La animalización de los maestros es proyectada hacia los pupilos, quienes al ser también brutalizados, caracterizados como

“endemoniados” o “anormales” que servían “para componer un manual de patología,” justifica la correspondencia entre el trato y el tratamiento que el personal docente dispensa (13-14).

Esto contrasta con la humanidad desde la que se auto-dispone el protagonista, quien a pesar de enseñar en la clase “peor del residuo” se nos presenta como ente no corrompido, que busca afirmar su juicio y su evaluación de lo narrado, “en medio de tanta miseria moral y física” dispuesto a “limpiar” por medio de su enseñanza (14-15). Mientras que “los niños se asociaban entre sí, no según sus virtudes, sino según sus vicios,” la voz narrativa se convierte en fuerza reguladora que categoriza esos “vicios” y se distingue en su capacidad de “contribución histórica a la educación del alumnado” (14). De igual modo, la bestialización de los niños está relacionada con la corporalidad de la marginación (esto es, a la tipificación de sus deformaciones físicas y/o mentales que los marcan como marginados), en contraste con la auto-caracterización de la instancia narrativa protagónica como una figura dotada principalmente de fuerza espiritual, no regida por taras corporales. Es más, esta configuración está enfatizada por el hecho de que el joven maestro que nos relata los acontecimientos nunca se describe o es descrito físicamente. Es casi una abstracción que se define a sí mismo como “un hombre de tránsito” que siempre desea “otra cosa que está más allá” (41). Los contrastes que se trazan son una vez más de un maniqueísmo didáctico que no repara en sutilzas de ningún tipo. El protagonista es así caracterizado en términos de ausencia física y presencia mística, de lo que no es en relación a la materialización de todo lo que es marginado o deforme a su alrededor.

Un ejemplo claro de esta contraposición entre la materialidad del marginado y la espiritualidad necesaria para la emancipación se da en la narración del primer caso, el de Pestolazzi. En principio, el maestro lo considera como “una flor blanca de la inteligencia humana” pero tras preguntar sin descanso durante todo el capítulo: “¿Quién me hizo a mí?” se

vuelve una fuente de tormento para el joven maestro (15; 17). En esta conversación sobre el origen sexual del niño el maestro indica un rechazo tajante a que el alumno piense en ello porque “sos muy chico todavía,” lo que revela de nuevo la relación antagónica entre el placer (especialmente el deseo sexual) y lo corrupto o lo deforme. Es así que la negativa a contestar la pregunta de Pestolazzi por parte del protagonista se justifique en los siguientes términos: “[Por qué si] te ponés a pensar ahora, ¿qué vas hacer cuando seas grande? ¡Acabarás por pegarte un tiro en la cabeza!” (22). La respuesta separa el vicio injerto en la pregunta original de la virtud de saber no responder a la provocación que lleva implícita la respuesta, porque como se nos hace saber más adelante al muchacho “lo hizo” un desliz amoroso de una noche.

Pestolazzi es, en principio, el reflejo del “vicio” de su madre quien lo abandona por miedo a publicar una relación sexual secreta. La madre es hija de un militar, quien fue seducida por su amante que la abandona una vez que mantiene relaciones sexuales extramaritales con ésta. Fruto de esa relación ominosa nace Pestolazzi, a quien la madre abandona en el reformatorio forzada por las presiones de su familia. Tras la confesión de la madre al maestro, éste dispone que la pregunta insistente del niño (“¿Quién me hizo a mí?”) tenía que ver más que con el placer del acto sexual en sí mismo, con el estigma (o la semilla de la corrupción según el protagonista) que la madre deja en el niño. Así se representa el “vicio” de la madre alejada de la virtud que el maestro asocia con una maternidad “pura” y “responsable.” La maternidad es aquí presentada de un modo más conflictivo que en el cuento anterior. Por una parte, se sigue rechazando la procreación por su potencial de producir “monstruos” y, por otra, se culpa a la mujer de no ejercer su función maternal. No obstante, teniendo en cuenta la condición *no* marginal de la madre de Pestolazzi, cuyo origen familiar hace pensar que no reside en un contexto de destitución social, ésta puede ser en última instancia caracterizada como “salvable” por medio de

la supresión de su “desviación” moral y la inculcación de su responsabilidad maternal ya que si “usted le suprime la maternidad [a una mujer], entonces mata todo su interés” (28). De esta manera el joven maestro ahora se erige en “salvador” del niño por medio de la “salvación” de la madre, lo cual depende precisamente del ejercicio activo (promovido por el maestro) de su paternidad sobre Pestolazzi. El maestro así se convierte en un modelo de figura maternal, quien le enseña (desde un consabido paternalismo) a la madre del niño cómo comportarse como madre.

Con dicho fin, el protagonista (como el único generador de acción narrativa y en función del dominio discursivo que ejerce en el relato) decide cambiar la animalización del niño y presentárselo a su madre con rasgos humanos (que nunca son corporales): “No es feo. Pero lo más lindo de su chico, no es su físico, sino su inteligencia” (32). Es más, revierte su condición de educador (o de regulador del “vicio” en la escuela en pos de su “virtud”) y señala al niño como el que enseña: “Tiene un modo de ser tan especial, que cuando se propone saber algo, lo obliga a uno a que lo sepa. Yo he aprendido mucho a su lado” (33). De esta forma, la narración canaliza lo que desde la instancia narrativa protagónica se entiende es la única fuente no corrupta asociada al deseo corporal: el deseo paternal “responsable.” Esto es, el sexo relacionado exclusivamente a un acto reproductivo que no promueva la “degeneración” político económica de la sociedad. Pestolazzi se convierte en sujeto apto para la reforma, para su “salvación,” porque el protagonista hace que el niño pase al cuidado de una madre apta (no marginal), quien al ejercer su función maternal responderá a las preguntas desde la “virtud” y no le “va a salir después como el maestro éste, diciendo a cada rato: no sé o yo qué sé” (39).

Tras la “salvación” de Pestolazzi, el joven maestro se da cuenta de que los niños no son angelicales “sin pecado concebido como la Virgen María” y que esos niños del reformatorio “no son propiamente niños. Son viejos con todas las lacras de la vejez” (33-34). El maestro siente

que se “quedaba virtualmente decapitado. Miraba a un ratero y me descomponía. Miraba a un baboso y crecía mi desconsuelo. Miraba al negro que tenía el cráneo como la cabeza de un alfiler y me venían escalofríos” (45). Todos éstos son niños no salvables porque son productos directos del medio marginal en el que nacieron. Son niños sin madres “responsables,” a diferencia de Pestolazzi, a los que el maestro no puede “salvar,” debido a la influencia mayor del medio sobre la acción individual, y que debe hacer frente exclusivamente por medio de su condición virtuosa, donde la fuerza de lo paternal no tiene ningún efecto.

Se plantea ahora un dilema entre la fuerza que la tutela familiar debe ejercer en las próximas generaciones y la falta de protección familiar que conlleva la marginación social. En este sentido, la condición protectora del joven maestro no es suficiente para la domesticación del niño, cuya corrupción social nace directamente de la falta de tutelaje maternal que conlleva la falta de tutelaje estatal, que se agrava en la periferia de la ciudad:

Bien es que según se residiese en uno de los dos sectores señalados por la línea divisoria de la avenida General Paz, las cosas cambiaban fundamentalmente, pues más que dos zonas diferentes parecían dos mundos opuestos. En la parte correspondiente a la metrópoli, en efecto, la vida que se llevaba era más o menos desahogada, más o menos limpia y más o menos activa y próspera, mientras que en la parte correspondiente a la provincia, no había más o menos. Todo lo que se respiraba allí era miseria y dolor (67)

Son los niños que vienen al reformatorio provenientes de ese medio los que se convierten en los más indóciles: “Acostumbrados como estaban a la libertad más silvestre, más desatados, una vez que ingresaban al establecimiento, se rebelaban contra toda disciplina como si cualquier medida

de orden representase para ellos un chaleco de fuerza” (68). Castelnuovo presenta así una emancipación imposible para todos aquellos productos de la miseria social (todos esos niños “sin madres”) y aunque quiere acusar la injusticia social termina condenado la pobreza como la cuna de lo monstruoso, lo grotesco, y lo que en definitiva no tiene salvación. Así, en oposición a las influencias anarquistas anteriormente profesadas, la libertad no regulada en contexto de necesidad económica, producto de las carencias provocadas por un aparato gubernamental que no alcanza a llegar a las periferias, genera el espanto social que el microcosmos del reformatorio deja ver.

Dicho dilema, que contrapone la virtud personal frente al poder de influencia de un medio social miserable, sale especialmente a relucir en relación al único personaje femenino en la novela: Ana María, la cual termina convirtiéndose en un símbolo del conflicto entre la corrupción social y la represión sexual en Castelnuovo. No en vano ésta es una niña de siete años, que llega al reformatorio disfrazada de varón (ya que el centro solo admitía residentes masculinos) para escaparse de la dejación de su madre, que es una prostituta. Tras ser revelada su identidad femenina por uno de los muchachos, cuando Ana María se cambiaba de ropa, el protagonista se da cuenta de que la niña es una antigua conocida del conventillo donde éste residía anteriormente a su etapa actual como maestro del reformatorio.²⁸ Es entonces que la narración pasa a enfocarse en los momentos previos de la llegada del protagonista al centro, en relación al vínculo que éste mantenía con la niña.

Ana María representa una virtud pura y asexual que vela por el débil y el necesitado. La niña es caracterizada primordialmente como una figura protectora (al igual que la instancia

²⁸ Ana María es el único personaje de la novela que tiene una relación previa con el protagonista, quien conocía a la niña desde su estancia en un conventillo de “estructura sombría y decrépita” (178). Los diferentes inquilinos están igualmente caracterizados desde su marginalidad. Entre ellos está “una prostituta que comerciaba con su cuerpo en un lupanar de las inmediaciones, ... quien se decía o era positivamente la madre de Ana María” (178).

narrativa protagónica), quien, por ejemplo, se convierte en la última esperanza de uno de los niños enfermos del reformatorio ya que ésta era “la única persona que lo cuidaba” (148). A tal respecto, el nombre de la muchacha es doblemente significativo. Por un lado, Ana en el Antiguo Testamento es una esposa estéril a quien Dios escucha sus ruegos de ser madre y termina “dándole” tres hijos y dos hijas. Por otro, María, la madre de Jesús, hará referencia a los cánticos de alabanza divina de Ana cuando alude a su embarazo gracias a un visitante celestial (*La sagrada escritura. Antiguo Testamento: 1 Samuel 1-2*). Son estas cualidades que la asocian a una concepción de la maternidad cristiana ligada a la pureza virginal, que entiende el instinto maternal más como un acto de protección que como un reflejo de la sexualidad reproductiva.

La niña es la única que se describe en la novela como totalmente inocente. Así ésta “ignoraba la profesión triste que ejercía la madre” y había sido llevada al reformatorio por uno de los inquilinos del conventillo donde vivía “quien condujo por su cuenta a la niña al reformatorio y quien, después de conseguirle un guardapolvo, la abandonó allí subrepticamente con el noble propósito de salvarla del karma fatal de la madre” (178; 179). Ana María es además descrita en términos no corporales, como alguien que “no poseía ninguna belleza exterior” pero que, sin embargo, era “bella por dentro como Pestolazzi,” el único niño del reformatorio que pudo ser “salvado” (182). Esta caracterización la posicionaría al margen de lo corporal y del deseo sexual. Lo que parece confirmarse cuando el maestro alude a la idoneidad de la relación entre ambos dada su moral “rigurosamente puritana” que “pensaba solamente en la salvación de mi alma” (185).

Sin embargo, la superposición de esta caracterización y la asociación que hace desde el discurso del protagonista entre la condición femenina de Ana María, a pesar de que es una niña de siete años, y su propia madre (la del maestro, protagonista del relato) pone en cuestión la

inocencia de la mirada y anticipa el problemático desarrollo de la relación entre ambos. De este modo, el maestro se referirá a la necesidad de purgar su cuerpo por medio de la penitencia, o incluso el auto-castigo, debido a que nunca “hubiese tenido aún contacto con la mujer” (185). Es más, éste “sentía horror por el sexo. ... Un horror sagrado. Mas, la culpa de ello no la tenía yo, sino mi madre y mi abuela que me habían criado así” (185).

Esto hace una alusión clara a la idea freudiana de la represión sexual del hombre como reacción a la dominación de la figura materna desde la niñez; a la que según Freud se desea secretamente y al mismo tiempo provoca un intenso miedo ante dicho deseo, lo que dota a la madre de un poder que va más allá de su condición paternal (“Anxiety and Instinctual Life” 777-78). De hecho el protagonista es explícito a tal respecto: “En mi infancia, ella, con sus ideas – machaca que te machaca–, obró conmigo igual que la gota de agua que perfora la piedra. De todos los pecados conocidos, el que más estupor le producía, precisamente, era el pecado sexual” (186). La abstinencia sexual del maestro, no obstante, busca una salida que se va a proyectar en su vínculo con Ana María, quien pasará de ser un ejemplo de virtud cristiana femenina (asexual, pura, virginal y protectora) a una figura asociada con la irresponsabilidad reproductiva y el ostracismo sexual. Es el origen marginal de la niña, no en vano es hija de una prostituta de conventillo, la que proyecta una imagen sexual que el maestro tiene que reprimir. Por lo tanto, Castelnuovo termina anulando la caracterización de pobre “pura” de Ana María y frustrando cualquier proceso de emancipación asociado al deseo erótico.

Esta re-caracterización empieza cuando en vísperas de Navidad el maestro decide ir a buscar a la madre de Ana María al prostíbulo donde trabajaba. En el pasaje las alusiones a lo sombrío y lo decrepito van de la mano de referencias a la actividad infantil. Por ejemplo, en el prostíbulo “un hombre en cuclillas haciendo sus necesidades” conversaba “con una mujer obesa

y risueña que se paseaba a su alrededor con una muñeca en los brazos” (188). Esta mujer resulta ser la dueña del prostíbulo y según la instancia narrativa protagonista se caracteriza por tener una “voz infantil y doliente [que] contrastaba con su regocijo y su gordura” (189). Es más, este contraste se acentúa cuando “la patrona del lupanar” afirma que todo el dinero que gana se lo gasta en muñecas y procede a mostrarle su colección al maestro del reformatorio: “colocadas en orden sobre una estantería había allí una verdadera exposición de muñecas de todos los tamaños, vestidas, no obstante, con arreglo al gusto de una mujer de su calaña” (189). A lo que éste responde haciendo la conexión (si cabe de manera más explícita) entre las muñecas como símbolo de la niñez y el deseo sexual cuando dice: “[Las muñecas] parecían todas bataclanas en miniatura” (189).

Tras unos minutos de espera en el hall del prostíbulo (donde tiene el encuentro con la dueña y sus aficiones infantiles), el maestro pasa al cuarto en el que se encuentra la madre de Ana María. Allí la mujer se muestra “en toda su desnudez” mientras que éste demuestra toda su “inoperancia” sexual y deriva su interacción al plano de la moralidad religiosa (192). En este sentido, el encuentro sexual busca convertirse en uno espiritual: “Sentate –dispuso [la madre de Ana María], apoyando mi cabeza entre sus pechos. –Vamos a conversar de Dios...” (192). No obstante, la espiritualidad funciona como un disfraz o una máscara que permite la realización de los deseos sexuales reprimidos del narrador protagonista (no en vano la conversación religiosa va a acontecer entre los pechos de la prostituta).

La consumación del deseo sexual no tiene en el autor una función liberadora, sino todo lo contrario: “Cuando me retiré de allí y retorné a mi vivienda, ... sentí un decaimiento desacostumbrado, y me acosté. Al día siguiente no me puede levantar. Y al tercero se me declaró una enfermedad innominable que me tuvo postrado en ese altillo durante seis meses” (192). Esa

enfermedad no tiene nombre, no tanto porque no se conozca sino porque no debe ser nombrada dado su carácter venéreo (proveniente de su affaire sexual con la madre de Ana María), porque es una “calamidad ... [que] se convertía por su naturaleza en una inmoralidad que debía silenciar estrictamente si no quería que se transformase encima en una afrenta” (193).

Aunque el acto sexual en los textos de Castelnuovo es un acto marginal en sí mismo (el cual siempre provoca destitución y enfermedad), la inmoralidad aquí no está en el propio hecho sexual. Tal y como el maestro afirma: “La mujer aquella del burdel no era la culpable de mi enfermedad, ciertamente. El culpable era yo” (193). La “calamidad” viene dada por lo que se esconde detrás de “la tentación de su desnudez” (193). Y lo que se esconde está directamente relacionado con Ana María y su representación como figura pura e incorruptible que puede ser emancipada según su supuesta pureza. Sin embargo, el protagonista proyecta sus deseos sexuales hacia la niña por medio de la marginalidad de la madre, cuya corrupción social la dispone fuera de cualquier proyecto de salvación y la convierte en un objeto sexual con el que el maestro puede materializar su fantasía.

El maestro proyecta y a la vez intenta reprimir su deseo sexual por la niña, ya que esto la convertiría en un ser insalvable como la madre. Así, poco después en el relato, éste aludiendo a su enfermedad venérea le dice a Ana María: “De aquí para arriba me muevo bien, pero de aquí para abajo es un desastre” (196). A lo que la niña responde “vacilando” y acercándose a su cama con la intención de “replegar las frazadas para ver que me ocurría” (196). El intento de contacto físico por parte de la niña, al salirse del cerco que dispone el deseo sexual reprimido del protagonista, se convierte inmediatamente en rechazo: “¡No me toques! –grité, alzando los brazos–. ... ¡No me toques que te puedo contagiar!” (197). No obstante, la infección de la que el maestro aquí le advierte “de afuera, no es... [...] Es de adentro... Allí está el mal...” (197). Un

mal asociado a la realización corporal del deseo sexual de éste por la niña. Así es este un mal que le provoca un “dolor agudo ... [en] la región invadida por el morbo” y al mismo tiempo le produce “los más negros y dislocados pensamientos” en presencia de Ana María (196-97).

La línea que divide la marginalidad de la madre de la virtud de la niña se confunde cuando la “enfermedad” del protagonista se manifiesta no ya en el prostíbulo, sino en su alcoba, donde la mayor parte del tiempo transcurre en compañía de la niña. Ana María ahora pasa a ser la única capaz de aliviar su aflicción por medio de lo que el maestro llama como la “musiquita” (195). Esto se convierte en un vínculo erótico implícito entre el enfermo y la niña protectora. En este sentido, la música se torna luego en el baile de la niña, donde la canción se sexualiza, y Ana María descalza “se puso a danzar en torno a mi lecho, al compás de la armónica que había aprisionado con ambas manos, haciendo correr entre sus labios los agujeros de la embocadura” (203). La primera caracterización explícita del potencial sexual de Ana María (dentro de la dirección perversa de la instancia narrativa) inmediatamente hace de la niña un ser “insalvable.” De este modo, acto seguido, el baile y los cuidados se cortan bruscamente cuando la madre prostituta de ésta irrumpe en el cuarto y saca a la niña por los pelos gritando: “¡Putas! ... ¿Qué estabas haciendo allí en la pieza de un hombre a estas horas? ... ¡Putas! ¡Vas a ser una puta!” (204). Así Ana María “manchada” por esta caracterización (perversamente) erótica retorna a su origen marginal de la mano de su madre prostituta.

La muchacha no se “salva” porque está pre-determinada por una suerte de degeneración hereditaria que impide su redención. Una categoría que se instaura definitivamente con el desarrollo de la psicopatología y que está relacionada con la creación de límites que determinan la normalidad; lo que es en realidad un método de control, de vigilancia y de ordenación de la sociedad. Los degenerados en Castelnuovo son una gran familia indefinida sometidos a un

proceso “jurídico-biológico” (por medio de tratados médicos, legales y carcelarios del cuerpo) con el fin de contener su estado de marginalización constante; esto es, con el fin de repeler esa antipatía permanente (e inherente) de clase (Foucault, *La vida de los hombres...* 39). Por medio de ese proceso, Castelnuovo, hace del análisis legal de lo anormal y de la reglamentación biológica una herramienta que perpetúa una estética de la miseria. Desde ésta se explicita la esperanza de un cambio político que en realidad sólo sirve para controlar el cuerpo pobre (especialmente el femenino) y la continuación de su pobreza.

De este modo, el protagonista de *Larvas* termina negando la posibilidad de reforma alguna para los internados porque “son almas sin almas, taradas de nacimiento” cuya única solución pasa por “llevarlos al hospital ... para que el médico los meta dentro de una olla” y les prenda fuego (199-200). Puesto que con “... corregir a los chicos no se arregla el mundo. Hay que corregir a los grandes” (205). Lo interesante del caso es que tras dedicar toda la novela a la clasificación (pseudo)clínica de los niños que habitan el reformatorio y sus deformidades a modo de testimonio político, la narración termina disponiendo al protagonista como la principal fuerza desestimadora del objeto ideológico de su relato. Así se hace de la “corrupción” algo inextirpable y permanente, puesto que mientras el maestro del reformatorio busca la corrección de los “grandes,” los niños salidos del centro no dejan de crecer y, en última instancia, se vuelven adultos a los que también hay que “corregir.” Castelnuovo pasa, entonces de una visión moralizante de la pobreza en “Tinieblas” a una posición ciertamente determinista del pobre en *Larvas*, donde en cualquier caso todo atisbo de placer queda soslayado por la propia fuerza caracterizadora del autor que entiende al marginado exclusivamente desde los márgenes.

Marxismo y la represión del deseo en *Psicoanálisis sexual y social*

Tras su viaje a la Unión Soviética en junio de 1931, Castelnuovo empieza a plantearse que la salida del pobre de su pobreza solo puede tener lugar por medio de la lucha de clases propugnada por Marx y, en su parecer, llevada a la cota más alta de éxito con la creación de los soviets en el “País de los Trabajadores.” Así éste publica *Psicoanálisis sexual y social* (1938), siete años después de su estancia en la Unión Soviética, como el culmen de lo que debiera ser el viraje estético e ideológico de su literatura. No obstante, Castelnuovo llega al marxismo de repente, sin ningún bagaje de militancia activa y más de treinta años tarde. Algo que como se verá a continuación termina de explicar cómo su representación del encuentro entre Marx y Freud no tiene tanto que ver con un replanteamiento de una postura frente a otra, sino que está más relacionado con la reproducción de un conflicto que se mantiene desde sus primeros escritos a pesar de los cambios de proyecto político-literario; esto es, de un desencuentro entre el deseo colectivo, ahora propugnado desde el marxismo, y el deseo individual, no regido por ideología alguna, que Castelnuovo ve explicitado en el psicoanálisis.

Marx entra en la Argentina en las dos últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, por un lado, desde las instituciones obreristas (con la creación de la Federación Obrera en 1891 y el Partido Socialista entre 1892-96) y, por otro, ligado al campo académico, en especial a los “padres” de la ciencia social como Ernesto Quesada, José Ingenieros, Juan Agustín García y Carlos Octavio Bunge (Tarcus 23). Al mismo tiempo, en 1898 Juan B. Justo (uno de los fundadores del Partido Socialista en Argentina) hace la primera traducción de *El capital* de Marx del alemán al español en Argentina. Se genera así una red de consumo que va desde los académicos cercanos al socialismo (como Ernesto Quesada) hasta los trabajadores alfabetizados suscritos a la propaganda de partido que hubiera pasado de largo a alguien como el Castelnuovo

temprano, mucho más influenciado por el anarquismo cristiano proveniente de Tolstoi (Tarcus 37).²⁹

Igualmente cuando el escritor uruguayo-argentino lee a Freud desde Marx, éste lo hace desde una postura no especializada, más desde el lugar común, en respuesta al auge de los métodos psicoanalíticos en la década de los treinta.³⁰ De hecho, Mariano Ben Plotkin en su artículo “Freud, Politics, and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires 1910-1943,” establece que la popularización de las teorías freudianas tiene lugar décadas antes de la instauración oficial de la Asociación de Psicoanalistas Argentinos (APA) en 1942. Así, cuando se publica *Psicoanálisis social y sexual* en 1938, Freud es un símbolo del declive del positivismo y la sociología científica que buscaban totalizar los comportamientos del individuo alrededor del racionalismo y la influencia del medio social (Plotkin 48-49). En este sentido, desde el marxismo sociológico que Castelnuovo ahora profesa se adoptan una serie de posturas anti-freudianas, ajenas al análisis concreto de la obra de Freud, más basadas en el carácter “pansexual” y de lo que se entendía era la dudosa moralidad del psicoanálisis (Plotkin 52-53).

A tal respecto, en la introducción a *Vidas proletarias: Escenas de la lucha obrera* (1934), Castelnuovo prefigura el armazón ideológico que luego arma en *Psicoanálisis social y sexual*. De este modo, en *Vidas proletarias* el autor busca redefinir la estrategia expositiva de su literatura. Puesto que para Castelnuovo ahora la representación de la “enfermedad” no puede

²⁹ Leo Tolstoi, como afirma Alexandre J. M. E. Christoyannopoulos en su ensayo “Christian Anarchism: A Revolutionary Reading of the Bible,” es sin duda el ejemplo más conocido del anarquismo cristiano. El cristianismo y el anarquismo en Tolstoi su funden de manera orgánica en el sentido de que el escritor entiende la religión cristiana en su “verdadero sentido” como el camino lógico que debe poner fin a la opresión del Estado, el cual crucificó a Cristo precisamente por la promulgación de dicha “verdad” (Christoyannopoulos 149). Castelnuovo, en particular en sus primeros textos, sigue esta visión de Jesucristo como modelo de liberación ante la opresión política.

³⁰ Hacia fines de 1930, el interés de Castelnuovo por el psicoanálisis viene reforzado por un clima propicio, ya que a mediados de esa década, la editorial Tor empieza a publicar volúmenes seriados con el título “Freud al Alcance de Todos” editados por el escritor peruano Alberto Hidalgo, quien firmaba con el seudónimo de Dr. Gómez Nerea (Rodríguez Pérsico, “La literatura...” 40)

dirigir el mensaje político, éste alega por el abandono de la literatura “anticientífica” que en última instancia desarrolla una trayectoria en la que se cambia “la patología por la criminología, la criminología por la psicología, la psicología por las secreciones internas y las secreciones internas por la [sic] psicoanálisis, hasta desembocar en el útero de la sexología” (*Vidas proletarias* 15). El objetivo de esta redefinición está así basado en el problema que supone lo placentero ligado a la sexualidad como representante del deseo individual des-*medido* (de lo subjetivo y lo personalista), donde el marginado ya no es definido exclusivamente desde su contexto de marginalidad.

Se fija a la sexualidad, entonces, como el producto por excelencia de lo desechable que conforma al individuo, mientras que el hombre proletario es el producto colectivo de una mirada objetiva de la realidad. El autor está concibiendo la literatura como una máquina de representación exacta, cuyo último fin ahora sería exponer no la realidad sino la “verdad” de las relaciones colectivas (las cuales desde el marxismo se entienden como relaciones primordialmente económicas). Desde esa “verdad” el escritor debe “buscar el contacto con las masas” y así generar una literatura que surge “naturalmente con el proletariado” y marcha “con él hacia la conquista del poder político para transformar la economía capitalista, de apropiación individual, por la economía socialista, de apropiación colectiva” (*Vidas proletarias* 9; 17). Esta concepción de lo proletario es, en realidad, la última trinchera desde la cual Castelnuovo busca validar su posición de control sobre lo marginal. El objetivo último de tal concepción de las relaciones sociales es identificar al “sujeto activo de la historia” desde “una clase social concreta. ... Una clase burguesa o proletaria” (9).

Un año después, Castelnuovo reitera esta posición en *El arte y las masas* (1935) y afirma que “la cultura ... no es más que la teoría o el resultado de la actividad laboral del hombre a lo

largo de la historia” ya que “lo fundamental aquí no es el individuo, sino la organización que faculta a unos a vivir a expensas del trabajo de los otros” (22; 33). El trabajo, la relación entre el burgués y el proletariado, se consagra como el medio por el cual entender las ansiedades vitales del hombre y, en consecuencia, el objeto primordial de representación de la literatura; una que según Castelnovo se tiene que alejar de las preocupaciones individuales (del “personalismo”) y debe atender a la colectividad (es decir, a la realidad explicada desde las relaciones de clase según el marxismo).

Con ese objetivo en mente, *Psicoanálisis sexual y social* contrapone a Freud como una metáfora de lo subjetivo y lo corrupto (especialmente en relación a la sexualidad), frente a Marx como una metáfora de lo objetivo y lo científico “puro.” Con este tratado, el escritor busca excluir a la esfera “personal” del análisis social que no “se conforma ya con explicar el malestar de un enfermo del sistema nervioso ... , [sino que también] quiere explicar hasta el malestar de la civilización,” en favor de “la esfera real y colectiva” que entiende a esa civilización como un conflicto exclusivamente político y económico (8-9).

Si antes la represión se ejercía por medio de un control exhaustivo de la narración, en la que el lector recibía los hechos narrativos previamente interpretados y pre-legitimados por una narración retrospectiva autodiegética, ahora el control se desempeña desde el “grille” (siguiendo el término que Foucault acuña) que le proporciona las nuevas tesis marxistas. En consecuencia, Castelnovo interpreta el placer como una “experiencia pública” que precede a la “experiencia personal,” el cual está determinado por las relaciones de clase que diferencian al rico del pobre (*Psicoanálisis... 37*). Así “mientras que un ambiente burgués se le cultiva al niño la idea del regalo,” del refuerzo positivo cuando comete un acto de transgresión, “en un ambiente proletario ... se le encaja una paliza y se lo convence pronto de que allí no va a mistificar a nadie con sus

obsequios” (49). De este modo, se busca reforzar la idea de que la (in)continencia de los deseos está íntimamente ligada a la condición de clase. Por un lado, la burguesía cultiva la transgresión del deseo como un acto constitutivo de su clase, caracterizada por su des-control, mientras que, por otro lado, en el hogar proletario, el deseo siempre está contenido por el castigo, el cual funcionaría como un dispositivo de auto-control.

Es esto la clave para entender el rol esencial de la represión del deseo en Castelnuovo para generar una lógica política de confrontación de clases. Una donde el deseo afirma al burgués y lo enfrenta al proletario, quien siempre está marcado por el castigo, por la falta de deseo. Así, dentro de esa operación de represión del deseo, el escritor no puede conceder ningún tipo de espacio a la autonomía individual (política y/o literaria), puesto que ésta es un producto subjetivado incontrolable desde el sistema “métrico” (ahora) del marxismo. En este sentido, Castelnuovo no puede aceptar la definición freudiana de la represión: “La represión no es la represión sexual, interna, que se aplica a sí mismo el individuo, sino la represión económica, jurídica, policíaca, que le es aplicada a él desde afuera a través de todos los resortes de que dispone el gobierno de cualquier nación” (*Psicoanálisis...* 103). La represión es redefinida como un producto convenientemente regulable, separado del deseo, y entendido desde lo “medible.” Esto es, en función a que “la libertad y el bienestar del capitalismo reposan sobre el malestar y la servidumbre del pueblo” (104). La represión es aquí un instrumento por medio del cual el autor excluye a lo sexual de lo social, y hace de las “aberraciones” un producto objetivable desde su nuevo mecanismo de control que es ahora el marxismo.

Dicho proceso de separación está unido, en última instancia, a la tipificación de lo natural y lo anti-natural, por medio de lo cual Castelnuovo puede desterrar el placer o el deseo de la esencia humana y así validar su postura ante el pobre, al que ha perpetuado en su pobreza como

signo de su identificación política. Su análisis entiende que el deseo siempre busca regularse y que nunca puede ser ilimitado: “No se goza por gozar, con todo, y menos antojadizamente” (*Psicoanálisis...* 105). Por un lado, el placer está sujeto “a normas fisiológicas ... y cuando se violan tales normas, los resultados son contraproducentes” (105). Estas restricciones al deseo son el “freno que le pone la naturaleza al individuo” (105). Por otro lado, el placer está restringido por “el freno que le pone el medio o la sociedad” (105). Pero aquí las restricciones son imposiciones arbitrarias que acotan el límite que pone la naturaleza al deseo; que implican que “el deseo [por ejemplo] de comer o de beber sólo queda latente cuando no se come o se bebe lo necesario” (105).

Es más, estos límites o frenos tienen que ver con las jerarquías que el autor establece entre lo anti-natural y lo natural. Mientras que lo natural no necesita intervención analítica puesto que responde a una suerte de auto-regulación perfecta (es así que Castelnovo hable de un freno natural en el hombre), lo anti-natural (el deseo sexual, por ejemplo) debe ser intervenido porque es el producto de una realidad perversa, creada por la “deformación” social (por ejemplo, en relación a la desigualdad del tándem transgresión-castigo entre la clase burguesa y la proletaria).

Así se puede entender que gran parte de *Psicoanálisis sexual y social* se enfoque en la separación de las “aberraciones sexuales” de las aberraciones político-económicas que informan su “nueva” mirada (27). Su análisis se configura desde la idea de que toda “inclinación sexual u homicida aberrante no se debe sustancialmente a la anormalidad de la naturaleza [humana], sino a la anormalidad del sistema de apropiación individual que abastece a una minoría insignificante y reduce a su mínima expresión el abastecimiento de una mayoría abrumadora” (29). De aquí concluye que, por ejemplo, “el pederasta, como el poeta, no nace. Se hace” o que la “sodomía” ocurre “por falta de mujer, como se llega al animalismo por carencia del ser racional” (29). La

deformación del hombre está así procurada, más allá de la deformación individual, por la deformación de la sociedad, la cual según Castelnuovo solo se puede entender desde la lucha de clases. Lo que esto revela principalmente es el esfuerzo del escritor por constituir el deseo erótico como un deseo *por fuera* del individuo y en consecuencia anti-natural. Esto es, uno con el que no se nace, sino que se hace.

Un ejemplo especialmente pertinente es el rechazo frontal del escritor ante el análisis freudiano de la actividad sexual del niño, que lee el periodo de lactancia como el primer reflejo del subconsciente en la creación del deseo erótico, ante lo cual Elías Castelnuovo responde desde un descreimiento radical: “Y aunque más tarde la succión del pecho de la mujer sea efectuada por el varón adulto con fines eróticos, testimonio que se aduce para acreditar la existencia de la actividad sexual infantil, ello no significa que la boca no sepa cuando succiona para asistir a una demanda comestible y cuando succiona para cumplimentar una demanda amorosa” (*Psicoanálisis...* 32). Ahora bien, lo más destacable aquí no es el rechazo que dicha concepción freudiana le provoca, sino que su repudio viene ligado a la caracterización de la madre y el niño como figuras originariamente “naturales,” que preceden a la corrupción moral impuesta por la sociedad. Así cualquier impulso erótico es interpretado como “una operación fisiológica en la cual interviene forzosamente todo el organismo [social]” (33).

Castelnuovo concluye esta parte de su análisis afirmando tajantemente que “sobre las porquerías que el niño hace, ordinariamente sabe mucho más el psicoanálisis que el mismo niño que las lleva a cabo” (*Psicoanálisis...* 34). Es decir, el psicoanálisis, al igual que el deseo incontrolado o el placer individual, provoca una lectura “deformada” de un acto que para Castelnuovo debe ser exclusivamente relevante en términos de la relación entre la infraestructura y la superestructura que determina, por ejemplo, la malnutrición del niño lactante en tanto y en

cuanto la madre está mal alimentada dada su situación de pobreza. El deseo (de ser amamantado en este caso) sólo se puede comprender para el escritor desde las relaciones “reales” o “objetivas” afuera del peligro que supone cualquier orden “subjetivo” o “irreal;” esto es, fuera del orden caótico de los deseos eróticos, que son siempre marcados como individuales, personales, subjetivos y en definitiva irreales. El marxismo, en este caso, desde la legitimidad como representante de lo “real” con la que el escritor lo dota, termina por convertirse en otro mecanismo de represión que busca controlar cualquier intento de autonomía de los deseos no “medibles” (des-medidos) de los hombres.

En consecuencia, en *Psicoanálisis sexual y social* el autor termina explicitando lo que ya se observaba de manera implícita en todos sus textos anteriores: “Pero, la verdad es que quien necesita ser reivindicado no es el espíritu, sino el cuerpo” (107). Es el cuerpo que necesita de la salvación de Castelnuovo, porque es en éste donde las “aberraciones” tanto sexuales como sociales se plasman por medio de lo que llama como “la geografía del hambre” (108). Castelnuovo entiende que al “salvar el cuerpo” de las carencias constituidas por la represión social, se salva el “espíritu” ya que éste último, alejado de cualquier carencia material o amenaza corporal, se rige por una suerte de principios naturales (esos frenos a los que antes se refería) que ordenan (controlan) los límites del comportamiento humano y, en consecuencia, el cuerpo es capaz de autor-regularse sin necesidad de imponer nuevos límites al placer corporal. La autoridad para Castelnuovo se ejerce siempre desde afuera para adentro, desde el ámbito de lo público hacia la esfera de lo individual, donde el conflicto es “medible,” es siempre social y nunca sexual.

Es así que Marx y Freud coinciden en este tratado más a modo de metáforas contrapuestas de una posición que busca impulsar el deber político, la representación literaria de

la ideología o lo que antes he llamado como proyección colectiva, frente al deseo íntimo, instaurado en la sexualidad del personaje. Primero desde el anarquismo y luego desde el marxismo, el autor busca “medir” y controlar al pobre cuyo único rasgo definitorio debe ser su propia pobreza. Sin embargo, la entrada de Freud al imaginario cultural argentino cortocircuita estos esfuerzos. Así para culminar su función político-literaria Castelnuovo, en última instancia, debe expulsar a Freud y al subconsciente que trata al pobre más como un hombre producto de sus ansiedades vitales que como un efecto del sistema económico. Desde Freud, el pobre no es “medible” y se vuelve una figura hiper-deseante, la cual termina por escaparse de la lógica política del escritor. De tal manera la sexualidad del pobre o el marginado siempre se lee como un desafío al objetivo político de la representación literaria de la pobreza o la marginación. Así la represión que ejerce Castelnuovo sobre el deseo en toda su escritura está destinada a desterrar el placer como una parte constitutiva del marginado porque el placer consciente des-hace a los pobres que sirven su propósito político.

Conclusión: La representación de una derrota perpetua

La lectura que hace Castelnuovo de Freud es determinante para entender finalmente los mecanismos de vaciado de agencia individual a los que éste somete a sus personajes, frente al poder que cobra la instancia narrativa del “yo.” En este sentido, no es casualidad que los narradores de Castelnuovo estén biográficamente asociados al autor.³¹ Y aquí está precisamente lo interesante de la contradicción que sufren los textos tempranos de Castelnuovo que discuto en este capítulo. El autor, por medio de una narración homodiegética, se convierte en una autoridad paternal que controla a sus personajes y no los deja rebelarse contra las circunstancias sociales que éste les impone. Castelnuovo, a pesar de condenar el pesimismo de Freud que proclama el “aniquilamiento moral” de la emancipación del proletariado y que “se opone al cambio social que se avecina,” no deja espacio alguno a la emancipación de sus figuras literarias, quienes en última instancia buscan representar a los oprimidos que la teoría freudiana se niega a emancipar (*Psicoanálisis...* 33-34).

Castelnuovo dice renunciar a lo que él mismo denomina como una estética de la derrota (esto es, esos textos anteriores que encerraban una ficción repleta de deformados marginales).³² No obstante, lo que debiera convertirse en una estética para la victoria, una que abrace la emancipación de la masa proletaria como temática central de la escritura, nunca abandona la representación de la “derrota.” Del mismo modo que, como declara Freud en “Instincts and Their

³¹ Esta triple coincidencia entre narrador, protagonista y autor viene confirmada por lo que Adriana Rodríguez Pésico en su ensayo “Elías Castelnuovo: Saberes linyeras y estética del desecho” afirma: “Elías Castelnuovo ... [es un] caso paradigmático en el que vida y literatura se alimentan mutuamente: el escritor ficcionaliza sus propias experiencias y, a la vez, los relatos entran como materiales de sus *Memorias* publicadas en 1974” (90).

³² En *Vidas proletarias* Castelnuovo hace alusión a esos artistas sociales que se oponían al “arte burgués” pero que carecían de “capacitación política para crear un arte concretamente revolucionario” (7). Dentro de ese grupo de artistas se incluye a sí mismo y destaca de manera auto-crítica como su literatura “languidecía bajo el influjo morboso de la metafísica, del pesimismo y la patología. Ofrecía la dualidad incongruente de ser un arte realista y pujante, en su forma, y, en su fondo, resignado y místico. [...] Presentaba, por ejemplo, a la clase trabajadora, virtualmente derrotada, sumida en un estercolero, apestanda por la mugre y embrutecida por el alcohol, sin encontrarle nunca una salida revolucionaria” (*Vidas proletarias* 7-8).

Viccisitudes,” el ego es incapaz de escaparse de sí mismo ante la vicisitud y tiene que recurrir a un estado de represión preliminar definida por una suerte de “rejection based on judgement (condemnation),” el yo narrativo de Castelnuovo al enfrentarse a la marginación reprime el instinto de rechazo que le provoca el acto de su propia condena política (569). Es decir, aunque Castelnuovo expresa un deseo manifiesto de acabar con la pobreza como problema político por medio de la literatura, el autor en realidad utiliza al pobre como una proyección política que necesita de la continuación de la pobreza para existir políticamente. Éste así termina perpetuando lo que dice querer erradicar. De este modo, no sólo debe construir una operación de control muy cercana al mecanismo de represión detallado en Freud, sino que en última instancia termina pervirtiendo el principio de empatía literaria que debiera asegurar la entrega del mensaje político de sus textos.

El deseo de emancipación en Castelnuovo se representa por medio de la “enfermedad,” y se vuelve inextricable en función de lo que se puede llamar como una ansiedad por tipificar lo despreciable por medio del saber científico. Sus personajes no conocen el goce, el placer o el deseo de cualquier tipo. Son objetos degradados examinados por una instancia narrativa que amplifica las descripciones de la pobreza, como si de un microscopio se tratara, para hacer pedagogía política de la miseria social, donde “el medio y la herencia pesan sobre los sujetos cuyas historias mínimas dibujan la línea descendente e inexorable de la decadencia” (Rodríguez Pésico 91). A tal respecto, Castelnuovo se posiciona como un literato “con el ojo entrenado en la clínica médica” que documenta lo despreciable, lo que se deshecha, lo indeseable en definitiva, desde una “hiper-realidad” que termina por despreciar la misma realidad en pos de la

construcción de la “verdad” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 201).³³ Una “verdad” que subordina al personaje a un sufrimiento predeterminado y perpetuo.

Freud, a tal respecto, supone un ataque frontal a la estructura política por la que se rige toda la literatura de Castelnuovo. La ansiedad del autor por desplazar a Freud de sus proyecciones políticas tiene que ver precisamente con eso que no cambia en toda su trayectoria literaria. Es decir, está relacionado con el desafío que supone escribir al pobre o al obrero desde el deseo íntimo, fuera de una proyección colectiva o de clase que es mucho más fácil de manejar. En concreto, como detallaré a continuación, el reto para el autor está en reprimir cualquier atisbo de placer o goce individual en los personajes de sus textos en favor de una caracterización tipológica que pueda operar en términos de ideología. Una que puede ser anarquista o marxista pero que es fácilmente medible y que además, en la perpetuación de la derrota de sus personajes, siempre reconoce un enemigo implícito y no está destinada a generar (aparentemente) contradicciones.

³³ No en vano, éste acompaña al doctor Lelio Zeno durante varios años, a modo de empresa filantrópica, participando en curas y operaciones por diversos lugares de Buenos Aires (Rodríguez Pérsico 90).

4. Marxismo, el “Nuevo Hombre” revolucionario y la “des-historización” de la mujer en *La ciudad roja* de José Mancisidor

“... levantando en alto una bandera roja, una mujer se adelantó, increpando a los soldados [porfiristas]. Era la imagen misma de la miseria: Lucrecia Toriz, la hija del pueblo, hija, esposa y madre de obreros, cuyo hogar no conocía sino el dolor, surgía de la tragedia como la viva encarnación de aquella hora ...”

–José Mancisidor, *Historia de la Revolución Mexicana*.

Marx entendía que las sociedades rurales, como la mexicana, están sometidas a una degeneración económica que se corresponde con la desindustrialización del país y la construcción de una estructura social “atrasada” producto de la colonización y del carácter asimétrico en el desarrollo del capitalismo (Fernando Macías 253). Es una degeneración que, de forma similar a la Rusia zarista, sólo se puede contrarrestar por medio de una refundación revolucionaria desde la que se revierta radicalmente el curso de la historia y “sin pasar por el régimen capitalista” se asegure “el desarrollo del hombre en todos y cada uno de los aspectos” (Sánchez Vázquez 123). Contrariamente a esta perspectiva teleológica de los procesos revolucionarios, en 1910 la llegada de la Revolución Mexicana no produce la refundación del país como predecía Marx en su visión de la historia. Así la propia perspectiva de José Mancisidor en relación a los acontecimientos revolucionarios en México tendrá que esperar hasta la década de los treinta cuando, gracias a las expectativas generadas por las promesas de justicia social del gobierno de Lázaro Cárdenas, el proletariado cobra fuerza como sujeto y objeto de la Revolución. Es siguiendo este espíritu que Mancisidor propone a los obreros en su *Historia de la Revolución Mexicana* como motor para “la libertad de las masas” según los pasos marcados por Marx y Lenin (Berrios 50).

En contraste con la centralidad que ocupa el proletariado en la Revolución Mexicana para José Mancisidor, Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* se pregunta: “Pero ¿cómo explicar que en todas las grandes novelas revolucionarias tampoco aparezcan los proletarios

como héroes, sino como fondo?” (204). Lo cierto es que los obreros, y mucho menos esas “hijas del pueblo” como Lucrecia Toriz, nunca fueron motor ni sujeto revolucionario en el México que lucha contra el Porfiriato. De este modo, la visión de José Mancisidor sobre el desarrollo histórico del proceso revolucionario ha pasado prácticamente desapercibida hasta nuestros días. A pesar de haber sido un militar de cierto rango en las filas de Carranza y diputado federal en Veracruz hasta 1930, en la actualidad el nombre de Mancisidor sólo sobrevive grabado en las fachadas de un puñado de escuelas en Veracruz como homenaje a su etapa de maestro de historia en Xalapa, primero, y luego en en la Ciudad de México entre la década de 1930 y 1950.³⁴ Igualmente, su papel como escritor de novelas sociales, cuentos cortos, teatro e incluso guiones de cine nunca ha sido considerado en profundidad.

Quizás este olvido es debido, según lo argumentado por Esther Martínez Luna en “Revolución y compromiso: *La asonada* de José Mancisidor,” a una serie de “razones ideológicas, sectarismo, modas o, en el último de los casos, a su posible envejecimiento” (55). Quizás es más probable que tal olvido tenga que ver con lo que se preguntaba Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* en relación al papel secundario de la representación de lo obrero en México. No es sólo que como nota Paz “nuestras representaciones de la clase obrera no estén teñidas de sentimientos [que exalten a lo obrero],” sino que hay algo más profundo que explica el olvido de Mancisidor y la cultura proletaria en México –más allá de la poca capacidad de

³⁴ Alfonso Berrios en “Vida y obras de José Mancisidor” (dentro de la antología de sus *Obras completas*) destaca que Mancisidor ingresa en las filas constitucionalistas de Carranza en 1914, donde llega a ostentar el grado de coronel en 1920 (23-24). En 1924 se retira de la vida militar y pasa a ser diputado local y luego en 1926 diputado federal de Veracruz, puesto que abandona desencantado con el rumbo político de la lucha militar para convertirse en maestro de historia, ya que siguiendo su admiración por Lenin pensaba que “la educación del pueblo era el camino para obtener una sociedad de igualdad sin clases” (Berrios 25-26). Así Mancisidor se convierte en maestro de historia, “llegando a fundar la asignatura de Revolución” que se imparte en varios colegios de primaria y secundaria hasta finales de los años 50 (29-30).

impacto dentro de los cánones literarios debido a obvias carencias de sofisticación intelectuales o artísticas (*El laberinto de la soledad* 209).

La Revolución frente a la escritura proletaria y el “Nuevo Hombre” comunista mexicano

La falta de centralidad discursiva del proletariado dentro de todos los ámbitos –desde el político hasta el cultural– del proceso revolucionario mexicano tiene que ver con lo argumentado por Carlos Monsiváis en “La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la Revolución Mexicana,” donde se aprecia que la idea de “pueblo” termina funcionando como un mecanismo de des-politización por medio de lo cual se consolida la certitud cínica de que “la revolución no lo fue en verdad, [y fue] sólo un millón de muertos que pavimentaron el acceso de unos cuantos vivos a la Silla Presidencial” (163). De este modo, una vez llegada la década de 1930, el carácter heroico revolucionario que la literatura obrera mexicana busca hacer de la unión ideológica entre el pueblo y el proletariado en la construcción de sus tramas, en México ya ha sido copado, saciado y finalmente agotado por los mecanismos de desideologización de la Revolución; la cual para entonces es entendida como una “utopía-fuera-del-tiempo evaporándose sus contenidos desagradables” ya que urge “reconstruir la vida ilustrada, prolongar las lecciones del modernismo, reconciliarse con el mundo, volver a leer y a traducir a los escritores y pensadores de las metrópolis” (Monsiváis, “La aparición del subsuelo...” 177).

He aquí el descompás que se produce cuando los escritores proletarios mexicanos, entre los cuales José Mancisidor fue el más reconocido como miembro-fundador de La Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios y de la Sociedad de Amigos de la URSS, intentan hacer encajar el modelo del realismo socialista soviético y su representación de lo popular con la realidad revolucionaria del país. Es más, según el historiador Jesús Silva Herzog en

“Meditaciones sobre México,” la Revolución Mexicana “no tuvo nada que ver con la Revolución Rusa, ni siquiera en la superficie,” de ahí que en “la literatura revolucionaria de México, desde fines del siglo pasado hasta 1917, no se usa la terminología socialista europea” (29). Octavio Paz reafirma el argumento de Silva Herzog cuando manifiesta que la construcción del héroe popular revolucionario en México se hace desde la figura del “hombre aparte, que ha renunciado a su clase” (*El laberinto de la soledad* 209). Algo que se opone directamente a la visión obrerista revolucionaria de Mancisidor.³⁵

A la falta de precisión de esta perspectiva de Mancisidor –y de los escritores proletarios en general– se une la práctica inexistencia del marxismo en México antes y durante la contienda revolucionaria en las primeras dos décadas del siglo XX (a diferencia, por ejemplo, del anarquismo de los hermanos Flores Magón) y el hecho de que cuando se pretende instaurar, tras el estallido de la Revolución Rusa en 1917, la Constitución proclamada por Carranza ese mismo año ya acapara las demandas políticas del levantamiento contra el Porfiriato (reparto equitativo de la tierra, equidad social, etc.). En este sentido, como establece el historiador Harry Bernstein, cuando empiezan a llegar al país las primeras ideas marxistas de la mano del escritor y activista norteamericano Lynn Gale y se funda el Partido Comunista Mexicano en 1919, el centro ideológico de la Revolución Mexicana ya está anclado en el constitucionalismo liberal (“Marxismo en México” 498-99).

³⁵ En su tratado *Historia de la Revolución Mexicana* (que aunque publicado póstumamente en 1959 es el culmen de su militancia comunista y de su perspectiva marxista del proceso revolucionario mexicano desde la década de 1920), José Mancisidor propone un análisis dialéctico de la Revolución, la cual termina según éste en la constitución de un movimiento obrero post-Revolucionario (Berrios 136). En este sentido, Mancisidor desde su militancia revolucionaria buscará “la concientización clasista de las organizaciones obreras y campesinas, bajo una orientación política radical, dirigidas por personas ... preparadas en la doctrina del socialismo científico” (Bustos Cerecedo, “José Mancisidor: El hombre” 254).

Carlos Monsiváis en su ensayo “La Revolufia al borde del centenario,” argumenta que la novela de la Revolución es el primer proyecto político literario en México que se erige en directa oposición a las élites y vuelve “inocultables a los campesinos, a caballo o colgados en los postes o fusilados o a punto de invadir ciudades” (15). Es un proyecto de visibilización basado en “la creencia [de] los poderes genésicos del pueblo, esto es, el reconocimiento de la cualidades épicas de la Revolución” (Monsiváis, “La Revolufia... 16). En la esencia de la literatura revolucionaria mexicana lo que se muestra es “la posición y las dudas ante la fuerza de lo anónimo, ante la irrupción violenta de las masas en la Historia” (Monsiváis, “Clasismo y novela en México” 171). El pueblo, en esa irrupción, se redime en la novela de la Revolución, porque sin el pueblo, como origen de lo popular (como aquello que descartan las élites), no habría Revolución.

Previamente al levantamiento de 1910, a finales del siglo XIX, el pueblo era un espectáculo repelente que sólo servía como carcajada catártica ante el esperpento del tipo popular que “confirma lo indicado por la moral de la calle... [concretado] en las grandes novelas del siglo XIX, *Astucia*, o *Los bandidos de Río Frio*” (Monsiváis, “La Revolufia...” 22). Por un lado, la caracterización despectiva de lo popular es la condición *sine qua non* para distinguir y marcar las distancias frente al centro civilizado. Por otro, lo popular es la matriz ideológica, motor y sujeto, de la Revolución Mexicana. Ambas posiciones generan un discurso contradictorio que contempla la exaltación de la mitad inferior del cuerpo como un acto biopolítico que enfrenta lo popular “al orden del Porfiriato, a su pudor y su hipocresía sexual” (Monsiváis, “La Revolufia...” 26). De este modo, el pueblo en la Revolución se convierte en la “chingada como elemento de liberación” (Monsiváis, “La Revolufia...” 25). Con la institucionalización de la Revolución y el asentamiento de los primeros gobiernos revolucionarios, se le da la vuelta al tipo popular, se lo convierte en centro y se lo adecuenta para

alejarse de la barbarie sexual originaria de la moral campesina. Es esto “una gigantesca operación ideológica y comercial... [que] consigue aislar la Revolución, [e] impedir que se incorpore orgánicamente a lo popular, excepto bajo la forma de pintoresquismo anecdótico o de mitología cinematográfica” (Monsiváis, “La Revolufia...” 27). Directamente en contra de esa institucionalización y en pos de lo que se entiende es una suerte de redención del tipo popular revolucionario, emerge el proyecto de los escritores proletarios mexicanos de la década de los treinta.

Es un intento de revitalización de las representaciones de lo popular revolucionario que no supone, ni mucho menos, una reapropiación de la barbarie como mecanismo de liberación. Es más, el adcentamiento moral de lo popular se conserva y se promueve. El esfuerzo de esta literatura proletaria está exclusivamente dirigido en función de una reapropiación política de la Revolución. Por ejemplo, la primera novela de José Mancisidor, *La asonada*, es un intento de reescribir la novela de la Revolución, autoproclamándose como “un libro que señala con valor la enorme desorientación en que vivimos” (7). Así para “la pronta realización de las aspiraciones populares” el autor busca revelar las mentiras de la Revolución como centro, por medio de “los inconvenientes de la verdad” en pos de la “salud nacional” (*La asonada* 8). Una salud que está supeditada a la estatura moral del protagonista, quien se alza como referente espiritual y político del nuevo rumbo que debe tomar la Revolución.³⁶

³⁶ En *La asonada* se narra la retirada de uno de los contingentes que apoyan la rebelión de Francisco Villa contra el gobierno de Carranza, justo después de la batalla de Celaya (abril de 1915) en la que el ejército carrancista de Obregón se enfrenta y derrota a los villistas. Los sucesos se cuentan en primera persona desde la voz de una instancia narrativa protagonista en una de las facciones villistas, sobre quien sólo sabemos que no tiene ningún alto rango militar, pero que ha ganado un cierto status de respeto entre los demás soldados e, incluso, entre el alto mando. Lo importante del texto de Mancisidor no es tanto la sustancia de los hechos narrados, como la auto-caracterización del protagonista y su evolución como personaje a lo largo de la novela, que revela la transición deseada para la nación Mexicana. En este sentido, se verá como el protagonista al descargarse de su pasado militar (por muy restable que este haya sido), se revela su función como mesías obrero que señala el camino nacional a seguir.

Es una nueva reinstitucionalización, un nuevo adementamiento de lo popular, pero que ahora tendrá al comunismo como referente moral y político. Así el crítico marxista Lorenzo Turrent Rozas en *Hacia una literatura proletaria* (1932) rearticula, entonces, el origen de lo popular revolucionario en la literatura proletaria soviética, donde de la mano del “futurismo, imaginismo, constructivismo, etc... [se pretende] construir una literatura de izquierda, es decir, una literatura revolucionaria” (ix). Turrent Rozas propone un proceso de construcción de la clase popular en la literatura a partir de un mecanismo destructivo: “[de] descomposición y liquidación de la literatura burguesa, equivalente de un pasado régimen económico” (ix). Una literatura burguesa asociada, ya desde tiempos de Mariano Azuela (el escritor de novela de la Revolución por antonomasia), con el “afeminamiento” de la cultura mexicana cuyo sexismo y machismo se vieron “incrementados por la violencia masculina de la revolución” (Ruffinelli 187).

El escritor proletario, entonces, no sólo busca una concepción de clase en la construcción del pueblo mexicano, sino que quiere reactivar la condición épica de lo popular desde una suerte de masculinidad política. Una que define lo proletario como lo activamente político (asociado con lo masculino que Octavio Paz define en su lectura de la “chingada”) frente a una pasividad costumbrista o pintoresca que se le achaca a la novela de la Revolución, una que no parece ser suficientemente activa políticamente (es decir, es insuficientemente masculina). De tal forma, la nueva literatura “verdaderamente revolucionaria” tras la Revolución debe ser “de tendencia definidamente proletaria” (Turrent Rozas xvii).³⁷ La literatura proletaria que Turrent Rozas proclama (citando a Lenin) es aquella que “pertenece al pueblo. Sus raíces deben llegar hasta lo más profundo de las masas trabajadoras... [para] convertirse en una parte integrante de la causa

³⁷ El crítico mexicano enmarca esa tendencia en la poesía de protesta social de Carlos Gutiérrez Cruz en *Sangre roja: Poemas libertarios* (1924), que luego se materializa “resueltamente en la novela de José Mancisidor, *La asonada* [publicada en 1931], que tiene una ideología revolucionaria indiscutible” (Turrent Rozas xvii). Esta literatura coincidiría con la literatura proletaria promovida por el realismo socialista “cuya preocupación medular es el examen de la vida actual, [y] su enjuiciamiento desde un punto de vista marxista” (Turrent Rozas xvii-xviii).

proletaria común” (x). Es una vuelta “verdadera” a lo popular. Lo popular, una vez convenientemente despojado de la barbarie moral que lo caracterizó en la Revolución, ahora se puede articular desde la decencia política, desde la pureza de su “verdadera” condición revolucionaria. Esto es, desde su condición proletaria.

En 1924 México reconoce a la Unión Soviética como nuevo estado-nación, lo que junto con la fundación en ese mismo año de la revista *El machete*, órgano del oficialismo comunista mexicano donde colaboraron artistas de la talla de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, o José Clemente Orozco, dará pie pocos años después a la renovación de los debates originarios de la Revolución y, al “descubrimiento” por parte del marxismo mexicano de las exigencias de los campesinos hasta entonces solamente recogidas por el casi extinto magonismo y los recién asesinados Zapata –en 1919 y Villa –en 1923 (Berstein 507). Es así que los escritores proletarios –entre los que destacan, además del propio Mancisidor, Turrent Rozas, autor de la antología *Hacia una literatura proletaria* (1932), Franciso Sarquís, autor de *Mezclilla* (1933), o Enrique Orthón Díaz, que escribe *Protesta* (1937) –encuentran un espacio (por descompasado que éste esté) en la vida cultural de México de la década de 1930, especialmente con la llegada a la presidencia del gobierno progresista de Lázaro Cárdenas en 1934.

Bertín Ortega, en su libro sobre la novela proletaria mexicana *Utopías Inquietantes*, argumenta que estos autores proletarios buscaban romper la división que generó la novela de la Revolución entre el campo y la ciudad siguiendo los pasos de la alianza obrero-campesina propuesta por Lenin en el contexto de la Rusia presoviética. Con este objetivo en mente, la literatura obrera mexicana (como representante cultural del Partido Comunista Mexicano) buscaba así forzar lo más posible a la izquierda al gobierno cardenista de tendencias social-demócratas para, desde el ámbito cultural, generar una nueva “construcción ideológica de la

realidad” (Ortega 16). La literatura proletaria, de este modo, quiere cristalizar “una nueva sensibilidad emergente [el marxismo-leninista] a partir de la transformación de una parte del país [tanto de carácter urbano como rural]” cuyas demandas, especialmente en cuanto al reparto equitativo de la tierra y al rechazo de la influencia estadounidense en el tejido industrial del sur de México, todavía seguían sin materializarse (Ortega 16). El “Nuevo Hombre” comunista que Lenin proclamaba busca hacerse un sitio en la cultura mexicana y responder a las demandas aún no resueltas por la Revolución Mexicana.

Estos “nuevos” hombres proletarios estructuran un proyecto político literario que para reinventarse se va a apoyar en las construcciones de masculinidad que la Revolución Mexicana enaltecía en el pasado.³⁸ En este sentido, como argumenta Robert Irwin Mckee en *Mexican Masculinities*, la literatura obrera viene a reafirmar los discursos de la novela de la Revolución, los cuales identificaban a la burguesía porfirista de fin de siglo con el hombre modernista afeminado, sólo interesado en affaires literarios o intelectuales, frente a la exaltación de la hiper-masculinidad de “los de abajo” que se destacan por su ferocidad sexual y su potencia viril (117). Los escritores proletarios recogen estas construcciones de la masculinidad en la cultura revolucionaria y las funden con sus propias aspiraciones políticas. La mujer, de este modo, en la novela proletaria, al igual que la mayoría de las novelas de la Revolución, no sólo está desplazada por la centralidad de los personajes masculinos en la trama, sino que cuando aparece es en calidad de madre sufriente o víctima de la opresión a expensas de ser “salvadas” por estos hombres revolucionarios.

³⁸ La valentía y la hombría son los dos ejes por los que se rige el carácter del revolucionario en las representaciones de la Revolución Mexicana. Es un carácter que revela una línea continua en las jerarquías de género, basada en la hegemonía de lo masculino sobre lo femenino. Tal y como afirma Elvira Montes de Oca Navas en su libro *Protagonistas de la Revolución Mexicana* en “la novela de la Revolución la mujer es propiedad de y para. Los soldados podían perder todo, hasta una parte de su cuerpo, pero al menos tenían una mujer a su lado, algo que podían considerarse como propio” (137). Y es este tratamiento de la mujer como propiedad del hombre lo que anula el valor autónomo de lo femenino, ya que su valor está siempre ligado a la consideración del propietario masculino.

La producción literaria de Mancisidor es paradigmática de esto que aquí argumento. En sus tres primeras novelas, *La asonada* (1931), *La ciudad roja* (1932) y *Nueva York Revolucionario* (1935), la trama está completamente dominada por hombres que promulgan cambios políticos radicales donde los personajes femeninos son inexistentes o como mucho sirven de breve anécdota para ratificar las luchas revolucionarias de los personajes masculinos.. En sus dos novelas siguientes, *De una madre española* (1938) y *Se llamaba Catalina* (1940), el escritor mexicano crea dos protagonistas femeninas caracterizadas exclusivamente desde la fuerza moral de su maternidad –en la primera novela se narra el sufrimiento de una madre de un comunista español en la Guerra Civil y la segunda es un homenaje a su propia madre, quien es representada como una mártir que sacrifica su bienestar en beneficio de su hijo y sus ideas revolucionarias. En este sentido, la literatura de Mancisidor parece reclamar únicamente a un lector masculino activo, capaz de identificarse con los “Nuevos Hombres” proletarios y asumir el reto revolucionario que éstos plantean, donde los personajes femeninos quedan como exclusivamente objetos de salvación, accesorios a la acción masculina. Especialmente ejemplar es la *La ciudad roja* (1932) de José Mancisidor para analizar lo que hasta ahora he ido apuntando en relación al establecimiento de la literatura proletaria en México. En *La ciudad roja* convergen en un solo texto la construcción de un nuevo sujeto popular desde una visión marxista de lo revolucionario, la exaltación del dominio del (“nuevo”) hombre revolucionario, y la exclusión de la mujer por parte de este hombre.

La falta de estudios alrededor de la novela proletaria mexicana (con la excepción del libro de Bertín Ortega) genera un vacío a la hora de analizar la novela de Mancisidor, puesto que no se ha documentado en profundidad el contexto político en el que el texto se desarrolla. Sin embargo, aunque es importante tener en cuenta una perspectiva histórico literaria de la literatura

proletaria en México, mi lectura está encaminada a entender no tanto la construcción textual de la intención política de la novela en función a unas determinadas coordenadas historiográficas, sino a destacar como el texto muy a pesar de sus intenciones explícitas (por ejemplo, el poner de relieve el fracaso de la diversificación de tácticas de los anarquistas en favor de la estrategia comunista del liderazgo único) trae consigo un conflicto entre la crítica explícita de la novela al proceso Revolucionario y la necesidad de Mancisidor de recurrir a los discursos de la Revolución, especialmente en relación a la construcción de la masculinidad revolucionaria, para construir a su protagonista como “nuevo” revolucionario, quien parte de los nuevos valores que consigo lleva el hombre comunista tras la Revolución Rusa. *La ciudad roja* es así un ejemplo de como la novela obrera, en la década de los treinta, aunque pretende establecer una ruptura con el desenlace político de la Revolución Mexicana, recoge su testigo e igualmente construye un discurso épico-machista de la revolución, modelado dentro de unas nuevas coordenadas políticas, con la intención de construir un nuevo proceso mítico del hombre revolucionario.³⁹

Dominación, conciencia contradictoria y singularización en el liderazgo de Juan Manuel en *La ciudad roja*.

Una vez terminada la fase militar de la Revolución, a causa del éxodo rural empieza un gran crecimiento demográfico en los centros urbanos de todo el país que se deja notar especialmente en el puerto de Veracruz a principios del siglo XX. El aumento de nuevos contratistas y trabajadores en el puerto provoca una enorme demanda habitacional, que los terratenientes inmobiliarios aprovechan para especular y obtener rápidos beneficios monetarios. No obstante, el aumento del precio los alquileres de vivienda por parte de estos propietarios no

³⁹ En este sentido, se busca una equivalencia directa entre la retórica discursiva y la realidad política. Se obvia la construcción irónica que permite el ámbito literario y se vuelve a lo que Jacques Rancière define como “the name of a political subject, that is to say a supplement in relation to all logics of counting the population, its parts and its whole” (*Dissensus...* 85). El pueblo, entonces, se conforma como proletariado, campesino, “buen” revolucionario, enemigo del burgués, obrero comunista, destituido social, oprimidos, etc. con la intención de disputar la resignificación del “fracaso” de la Revolución Mexicana a los ojos de los escritores proletarios.

se correspondía con el correcto mantenimiento de las mismas. A pesar de lo cual los propietarios seguían subiendo los precios de la renta y desahuciando a todo aquél que se atrasar en el pago; lo que entre 1922 y 1927 en Veracruz provoca una serie de huelgas inmobiliarias (esto es, la negación por parte de los inquilinos a seguir habitando el inmueble sin pagar su renta, ni sus impuestos) que desembocan en una insurrección general de las clases populares, cuyo fin era extenderse al resto de la nación.

Mancisidor toma estas circunstancias (huelgas, revueltas urbanas, expansión de la protesta etc.) como el horizonte histórico político de *La ciudad roja* desde el que crea una trama que gira en torno a un obrero, Juan Manuel, quien lidera un movimiento de insurrección contra los propietarios y el gobierno que los apoya. Mancisidor construye su argumento alrededor del liderazgo mesiánico de su protagonista, Juan Manuel, que en el desarrollo histórico de los acontecimientos parece corresponderse con Herón Proal, uno de los líderes sindicales más reconocidos de las protestas.⁴⁰ Juan Manuel es un obrero de los muelles, quien tras el desahucio habitacional de una pareja con su hijo pequeño por orden del “gachupín,” propietario del inmueble, decide organizar a todos los inquilinos en un sindicato revolucionario. Tras una gran manifestación que culmina con una serie de insurrecciones ciudadanas, Juan Manuel resuelve abandonar su trabajo en el muelle para dedicarse a tiempo completo a su rol como líder de lo que considera es una inminente revolución proletaria. Finalmente durante una nueva insurrección convocada por Juan Manuel, que debiera haber sido el levantamiento definitivo del pueblo contra

⁴⁰ Este histórico líder veracruzano empieza su andadura política cuando en 1917, al calor de la nueva constitución de Querétaro, manda una carta al ministerio nacional en la Ciudad de México anunciando una gran manifestación en la que se harán eco de las demandas de los inquilinos de Veracruz (Wood 31). La manifestación tiene un gran éxito y así empieza el movimiento en favor de unas mejores condiciones que culminará en 1922 con la creación del Sindicato Revolucionario de Inquilinos, cuyo lema “No pagar la renta absolutamente nadie” se expande rápidamente por toda la ciudad (Wood 75). Del mismo modo, Mancisidor construye a Juan Manuel como un trabajador del puerto veracruzano que tras desafiar la legitimidad de las decisiones del nuevo gobierno revolucionario, se alza como la cabeza más visible del movimiento y convoca una serie de manifestaciones en las que se confirma como el líder indiscutible del Sindicato.

los propietarios y el gobierno de la ciudad, éste se ve traicionado por el pacto al que llegan otros dirigentes del sindicato y, mientras canta la Internacional, es abatido a tiros por los soldados del gobierno en la manifestación que el mismo convocó.

Desde el liderazgo de Juan Manuel en *La ciudad roja*, Mancisidor busca reinstaurar a un pueblo explotado, desvalido políticamente: “Bestias en explotación, mal remuneradas, somos como entes viles que desconocemos el alimento, el vestido, el cultivo espiritual, a quienes en esta hora se nos niega hasta una cueva miserable en que esconder nuestro dolor...” (*La ciudad roja* 165). Por medio de esta concepción del pueblo, “el clamor multitudinario” de las masa se transfigura en el nombre del líder obrero, Juan Manuel, convertido así en “divisa de redención, grito de protesta, alarido de combate en el que se expandía y multiplicaba un anhelo de muchos años contenido” (*La ciudad roja* 166). El pueblo es un personaje cuya constitución depende de su asociación con el protagonista.

No obstante, en *La ciudad roja* el pueblo es referido en varias ocasiones de manera peyorativa: “[Tras el nombramiento de Juan Manuel como líder del sindicato] ... la chusma se desbandó por las cercanas avenidas ... en cuyos rostros resplandecía la suavidad de la esperanza ... [y desde cuyas voces se escuchaba] un grito de lucha y resolución ... : viva Juan Manuel García...” (166-67). En este sentido, la esencia de lo popular es voluble dependiendo de si ésta se somete al liderazgo del protagonista. Es decir, si se posiciona como un elemento inferior ante la dominación necesaria del líder sindical. Esto indica la línea fundamental por la que se constituye el personaje de Juan Manuel, quien basa su condición protagónica, como líder proletario, en su capacidad para guiar, dirigir y someter a la “chusma” en pos un futuro revolucionario, donde dichos mecanismos de dominación colectiva ya no sean necesarios. Al contrario de lo que escribe Edith Negrín en “*La ciudad roja* de José Mancisidor: Una novela

proletaria mexicana,” cuando argumenta que el “desdén por las masas, la desconfianza hacia ellas, la necesidad de su sometimiento a una vanguardia más sabia, constituyen la zona donde se hacen más ostensibles las contradicciones ideológicas del autor implícito de la narración,” entiendo que el desprecio por las masas va más allá de una aparente contradicción en la trama. Este desdén está relacionado con la manera con la que el comunismo de José Mancisidor transpira en la novela y se une a lo noción de mexicanidad prevalentes en la época.

El filósofo Samuel Ramos, contemporáneo de Mancisidor, ya en el México post-revolucionario es uno de los primeros en instaurar y definir el concepto de mexicanidad. Ramos, según lo establecido por Rubén Gallego en su libro *Freud's Mexico: Into de Wilds of Psychoanalysis*, es el primero en asociar desde la teoría psicoanalítica el desarrollo de la identidad mexicana con un sentimiento de inferioridad (61). Dicha percepción inferior culmina según Ramos en una neurosis colectiva que se manifiesta en el enfrentamiento entre las clases bajas, los habitantes de la ciudad y la burguesía cultivada (Gallego 62). Ahora bien, Ramos reserva sus mayores críticas para lo que en aquel entonces se conocía como el pelado, quien más que un obrero pobre es un ser intelectualmente primitivo, especialmente caracterizado por un lenguaje sexualizado y obsceno “de un realismo tan crudo, que es imposible transcribir muchas de sus frases características” y que, en este sentido, lo convierten en un “cero a la izquierda” (Ramos, *Perfil del hombre* 99). Esta condición iletrada, obscena, del pelado es lo que lo posiciona como un ser inferior por antonomasia dentro del conglomerado de identidades mexicanas avasalladas, según Ramos, por un sentimiento histórico de inferioridad.

En oposición a esta visión, Mancisidor busca renovar la identidad del pueblo mexicano por medio de una refundación revolucionaria de las clases populares (de las cuales el pelado es uno de sus máximos representantes) a manos de un líder proletario. Es una operación

supuestamente en contra a ese sentimiento de inferioridad, puesto que busca hacer del pelado, de las clases bajas, y de cualquier desvalido económico el centro en el que se basa dicha refundación revolucionaria. Por el contrario, para que tal objetivo de emancipación pueda tener lugar, el pelado mexicano, la “chusma,” se debe someter a proceso de caracterización que lo defina como un ser inferior frente al liderazgo letrado de Juan Manuel, quien sabe descifrar el terreno político y puede guiar sus intereses en el proceso revolucionario. Así en *La ciudad roja*, nada más es Juan Manuel constituido en líder del sindicato, los militantes son descritos como una “gritería que al expirar fue solamente una ronca exclamación” que pedía el establecimiento de “una dictadura ... [en la que se] nos fije a cada uno la misión a resolver” (186; 187). Una vez establecido su liderazgo, Juan Manuel eleva la condición de la “chusma” pero siempre en función de su rol como peones en la construcción de un nuevo futuro –nunca en relación a su condición presente, y los percibe ahora como un “ejército de luchadores ... síntoma de noble augurio que cantaba la gloria del porvenir” (188).

Esta discordancia está en línea con lo apuntado por el antropólogo Mathew C. Gutmann en *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City* cuando argumenta que la dominación masculina sobrepasa el propio acto de dominación y se puede explicar mejor desde el concepto gramsciano de “consciencia contradictoria” del intelectual “activo” de masas. De este modo, el liderazgo masculino se entiende desde dos conciencias encontradas: Por un lado, hay una conciencia que se expresa en la práctica “real” de transformación de las condiciones materiales que lo unen a la masa, pero, por otra parte, su condición de liderazgo hereda una conciencia “verbal” que trae consigo de forma inherente un bagaje cultural absorbido sin cuestionar (Gutmann 14). Así Juan Manuel se une a la masa en condiciones de igualdad, como una sola unidad proletaria enfrentada a los propietarios burgueses y al gobierno que los apoya, y al mismo

tiempo promete un futuro de equidad social desde una posición de liderazgo heredada del pasado, donde la condición de ser futuro se materializa en la aceptación acrítica de la superioridad del líder frente a la inferioridad de la masa.

Dicha “conciencia contradictoria” se asimila en Juan Manuel por medio de un proceso de abstracción ideológica que el marxismo de Mancisidor valida, desde el cual el proletariado debe pasar necesariamente por la dictadura de un líder también proletario que terminará la dominación material por medio de la dominación intelectual. En este sentido, Juan Manuel se caracteriza desde el principio en la novela por la capacidad de dominación que tienen sus palabras:

De repente, la multitud oscila con mayor violencia para quedarse fija en un instante, como si hubiera sido aprisionada por dos brazos poderosos. Y Juan Manuel habló... Su voz, vibrante y pastosa, fue como mágico conjuro en que engarzó sus emotividades el despertar de las conciencias... Su palabra fuerte, fácil, sencilla, incursionó liviana por los cerebros de aquellas gentes, a quienes se les figuraba ... que eso que él expresara era exactamente lo que ellas sintieran y pensarán (*La ciudad roja* 163).

El poder de la voz de Juan Manuel está asociado con su capacidad para violentar los “cerebros zafios, toscos, ignorantes” de la masa obrera (*La ciudad roja* 164). La capacidad oratoria del protagonista está, entonces, directamente relacionada con su capacidad de dominar, en este caso, al proletariado. Es así que la voz de Juan Manuel tras “abrazar poderosamente” los cerebros de la multitud se tornó “ruda, autoritaria, categórica” (*La ciudad roja* 164).

No obstante, esta “conciencia contradictoria” en la novela de Mancisidor se afirma por medio de una serie de alusiones sexuales en las que la dominación de Juan Manuel llega a convertirse en una violación metafórica. Es una violación de la conciencia proletaria que se torna aún más explícita cuando la multitud protesta alguna de las ideas que lanza la voz de Juan Manuel. De este modo, del “conjunto abigarrado y tranquilo, como ovejas de rebaño, se esparcían hedores penetrantes” a los que la mano de Juan Manuel se extiende “como si dejara caer la semilla fecundante sobre ... las sombras de las gentes ... [que parecían] reflejar millares de estafermos” (*La ciudad roja* 165). Si tenemos en cuenta que el estafermo, según el diccionario de la Real Academia Española, era un muñeco inmóvil al que se le era lanceado sistemáticamente como parte del entrenamiento de caballerías en la Edad Media, la violación metafórica de Juan Manuel no sólo se hace patente, sino que está explícitamente relacionada con la necesidad de penetrar violentamente los cerebros de los militantes del sindicato; quienes antes de poder ser liderados por Juan Manuel, tienen que estar sometidos a las directrices de éste.

Esto encaja con lo que Joan Vendrell Ferré argumenta en su artículo “Violencia sexual y masculinidad: Sobre algunas consecuencias intolerables de la dominación masculina” cuando escribe que para la construcción de la masculinidad dominante es necesaria la “construcción social del varón, del hombre, del macho” en relación a la construcción una masculinidad hostigadora (259). De esta forma, Mancisidor funde la capacidad política de Juan Manuel con la construcción de un macho intelectualmente dominante que hostiga a la conciencia todavía inerme del proletariado. Juan Manuel en *La ciudad roja* representa el aferramiento al símbolo del “macho” dominante como principio de cohesión política.⁴¹ La hombría que representa el

⁴¹ La masculinidad no tiene aquí tanto que ver con la construcción del género en sí mismo como con la relación que se da entre el “macho” y la capacidad política. En este sentido, sigo lo establecido por Ana Amuchástegui e Ivonne Szasz en “El pensamiento sobre masculinidades y la diversidad de experiencias de ser hombre en México” cuando

dirigente obrero Juan Manuel, aún en un contexto de derrota revolucionaria (como se verá al final de la novela) se constituye en todo momento desde una virilidad ideológica concebida en ese bagaje cultural que supone uno de los planos de esa “conciencia contradictoria” anteriormente mencionada.⁴²

Esto no desestabiliza la cohesión discursiva entre el protagonista y el colectivo al que se dirige, el cual es un objeto emancipado y dominado al mismo tiempo, ya que la representación de lo popular en la novela se construye desde la premisa de lo que Jacques Rancière llama “negatividad.” Es un discurso que propone “[a] politics that defines itself ‘against,’ but also... [a] politics that is nothing but political, that is founded on nothing other than the inconsistency of the egalitarian trait and the hazardous construction of its cases of effectivity” (*Dissensus...* 86). Mancisidor, en la caracterización de la conciencia inferior del proletariado frente a la potencia intelectual del líder, genera una inconsistencia fundamental y al mismo tiempo necesaria para validar su discurso revolucionario.

Una inconsistencia que se valida en el plano cultural heredado de una lógica masculina que no atiende a la incoherencia discursiva, sino que está exclusivamente sujeta a la capacidad de dominación de Juan Manuel, quien en su “negatividad,” en su definirse en función de un contrario, el burgués, el propietario, etc., puede solapar la inconsistencia entre la equivalencia del

afirman: “Masculinidad no es sinónimo de hombres sino de proceso social, estructura, cultura y subjetividad. ... No son tampoco ideas que flotan en el aire y que fácilmente se descartan, sino esquemas que organizan el acceso a recursos, segregan los espacios sociales y definen ámbitos de poder” (16).

⁴² Esta perspectiva nace de la visión propuesta por el antropólogo Oscar Lewis y en la que se basa directamente *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (en las que se equipara masculinidad con machismo, que asume que todos los hombres mexicanos son o tienden a ser violentos, emocionalmente inestables, y “machos fatales”) (Macías-González y Rubenstein 13). Sin embargo, mi propósito no es adentrarme en la acotación del “carácter” del “macho” mexicano desde estas premisas (las cuáles han sido sustancialmente revisadas desde los estudios de género; especialmente tras la publicación de *Gender Trouble* de Judith Butler). Mi objetivo es relacionar esa performatividad del género (la que equipara la hombría y machismo) con otro tipo de performatividad; la que se nace de la Revolución y une necesariamente a lo masculino con lo revolucionario. Lo que me interesa es ver hasta qué punto la Revolución (incluso en su fase de “desilusión” o “tracción”) nunca se deshace de su cualidad masculina (dejando a un lado la validez o no de la estructura de género que esconden los términos).

líder obrero con la masa (en términos de identidad) y al mismo tiempo el sometimiento de ésta al líder obrero (en términos políticos). Esta lógica es la que proyecta la necesidad de una “autoridad” que guíe a la masa, ya que se corre el peligro de que las “individualidades agrupadas bajo la esperanza de un deseo manifiesto, [puedan fácilmente] ser empujadas ... en una falsa dirección” (167). Juan Manuel es de tal manera esa fuerza que debe canalizar el deseo “verdadero” de la masa, en pos del cual se afirma la necesidad de dominación y se deja a un lado cualquier inconsistencia entre medios (la dictadura del proletariado) y fines (la emancipación de la clase obrera).

Ese deseo necesita una base discursiva que una al individuo con el colectivo en contra de un enemigo fácilmente distinguible y en pos de una determinada ordenación teleológica. Esa base o pegamento discursivo funciona a través de las palabras “penetrantes” de Juan Manuel (de una suerte de violación metafórica, que es el rastro más visible de la inconsistencia previamente referida) que se disponen en contra de un “pasado [que] se hizo borroso, difumado, como un punto lejano que se desvanecía en la distancia al raudo correr del tren” y a favor del “Norte de la ruta por emprenderse” (*La ciudad roja* 171). La construcción de ese nuevo futuro (de ese Norte o nueva ordenación teleológica que promete una nueva construcción social regida por la igualdad futura) está sujeto a la masculinización de las ideas de Juan Manuel, hasta el punto de que estas ideas están asociadas con la capacidad sexual del miembro viril.

La narración hace varias alusiones que tienen un tono sexual implícito y que posicionan a Juan Manuel desde la penetración. Así al pensar en ese nuevo futuro que le espera a los obreros de *La ciudad roja*, Juan Manuel “parecía encontrar cierta semejanza entre ese movimiento paulatino del brazo prepotente que se escurría majestuoso hasta la entraña del barco para arrebatarse la carga preciosa y su vida, que desde ese momento, tendría que hundirse también, en

la entraña de la multitud, para extraerle lo noble que en ella encontrara” (76). El líder obrero por momentos, aunque solo a través de sus ideas, se percibe como un representante de la potencia sexual masculina. Además sus palabras seducen y hacen que la multitud que lo escuche “como si hubiera sido aprisionada por dos brazos poderosos” se quede fija en el protagonista como si “eso que él expresara era [sic] exactamente lo que ellas sintieran y pensarán” (163). No obstante, tal caracterización a lo largo de la novela no se hace en función a las cualidades físicas de Juan Manuel, sino que viene de la mano de su disposición intelectual, de esa capacidad de penetración que tienen sus palabras, frente a la ignorancia de la masa obrera.

Ahora bien, el desarrollo de esta “conciencia contradictoria” (una que domina a la masa con el objetivo de emanciparla) en la novela proletaria de Mancisidor adopta un nuevo matiz interpretativo si se tiene en cuenta la influencia del psicoanálisis en pensadores como Samuel Ramos y sus teorías de la inferioridad mexicana (especialmente del precariado), en oposición a lo cual el autor de *La ciudad roja* busca refundar las causas de ese estado inferior en la insatisfacción política que la Revolución Mexicana supuso. Mancisidor parece encuadrar la caracterización del protagonista y su necesidad de dominación (esto es, de establecerse como un líder obrero con capacidad de reescribir las identidades proletarias, comúnmente asociadas por antonomasia al sentimiento de inferioridad mexicano) en relación al abandono del padre revolucionario que tras la Revolución Mexicana debía haber protegido a los mismos pelados que ahora las instituciones nacidas de la revolución dejan sin cobertura. El narrador extradiegético afirma la posición ideológica del protagonista en la acción narrativa y desde el estilo libre indirecto lo opone a los padres de la Revolución, quienes en vez de salvar “a los oprimidos de México,” se han unido a una ola de “miserables claudicaciones, en la que los hombres de la Revolución han comenzado a sucumbir a los dorados ensayos de la apostasía...” (162). Desde el

trauma de este abandono, Juan Manuel ahora construye una nueva identidad política, en la cual confluyen el dirigente sindical (dentro de lo que Gutmann, siguiendo a Antonio Gramsci llamaba como la conciencia “real” o práctica) con el liderazgo masculino (como una conciencia que se hereda de forma acrítica).

En la confluencia de esos dos planos surge en el líder proletario “una necesidad desmesurada por demostrar la hombría [y] vencer la imagen del padre,” convirtiéndolo en un “macho paranoide” obsesionado con dominar y, al mismo tiempo, satisfacer la emancipación de la masa obrera (Vendrell Ferré 274-75). Esta “penetración” metafórica del líder proletario funciona en unos términos muy parecidos a lo que Vendrell Ferré, siguiendo las teorías expresadas por Samuel Ramos, denomina como el tópico psiquiátrico del “macho paranoide mexicano” (273). El hombre mexicano, entonces, construye su masculinidad desde el abandono paterno “como una especie de venganza por lo sufrido en la infancia a manos de la madre, en especial de una madre abandonada ... que debe asumir las tareas socializadoras, que en condiciones ‘normales,’ ejercería el padre” (Vendrell Ferré 273). Su deseo de dominación es, entonces, la reacción a un trauma anterior (en este caso, el fracaso de la Revolución Mexicana) que reproduce la sensación de abandono y que debe ser compensado desde la creación de un sentimiento de superioridad.

Este trauma en *La ciudad roja* se colectiviza por medio del liderazgo de Juan Manuel. Se igualan las angustias del líder con las del colectivo por medio de lo que Ernesto Laclau, en su análisis de los populismos de izquierdas en su libro *On Populist Reason* denomina como “singularidad.”⁴³ Juan Manuel, de este modo, puede reordenar su dominio como un acto de

⁴³ Laclau define la “singularidad” como: “An assemblage of heterogeneous elements kept equivalentially together only by a name [que es lo que define] [...] necessarily a *singularity*... But the extreme form of singularity is an

necesidad en pos de un futuro donde el trauma originario no sólo ha desaparecido, sino que no puede volver a aparecer. Se genera así lo que Laclau denomina como una articulación de la “equivalencia” (70). A tal respecto, Laclau afirma: “As we should remember, ... anticipated by Freud ... the feature making the mutual identification between members of the group possible is a common hatred for something or somebody” (*On Populist Reason* 70). Esto es un proceso discursivo que permite la formación de la identidad colectiva por medio de un liderazgo siempre en contra de un enemigo común, siempre designado por el líder, que se percibe como el obstáculo fundamental para la llegada de un futuro exento de la posibilidad de trauma.

La particularidad de la figura de Juan Manuel reside, entonces, en su disposición para acaparar la representación de todos los símbolos que generan cualquier posibilidad de cambio en la novela; lo cual es doblemente relevante porque el texto de Mancisidor es una ficcionalización de un acontecimiento cuyo desarrollo imaginado solo se corresponde parcialmente con la realidad histórica (especialmente en relación a la “deshistorización” que hace el autor del papel de la mujer). Desde lo expuesto por Laclau se puede, entonces afirmar que Juan Manuel, al igual que los líderes obreros mesiánicos, “assumes the representation of an incommensurable totality. In that way, its body [el de la totalidad de la ciudad roja que Juan Manuel representa] is split between the particularity which still is and the more universal signification of which it is the bearer” (Laclau 70). Juan Manuel, siguiendo la lógica que Laclau argumenta, adopta una función más que hegemónica, de dominio explícito, por medio de lo cual se posibilita el proceso de “singularización” y hace de “la ciudad roja” una totalidad discursiva en la que la inconsistencia

individuality. In this way, almost imperceptibly, the equivalential logic leads to singularity, and singularity to identification of the unity of the group with the name of the leader” (*On Populist Reason* 100).

(la de dominar a la masa o, incluso la de excluir el papel de la mujer en el movimiento) se subsume en función del futuro marcado por el protagonista (71).

En este respecto, es fundamental la caracterización del colectivo al que Juan Manuel se dirige como una unidad compacta y homogénea: “El enemigo ¡tenedlo presente! Está entre nosotros mismos... El enemigo está en la falta de unidad, en el derecho que todos creemos tener para caminar caminos distintos” (*La ciudad roja* 182). El hecho de que el “enemigo” sea interno revela, por un lado, cómo se justifica la necesidad de dominación del líder frente a la masa y, por otro, cómo funcionan los mecanismos de cohesión colectiva por medio de la “singularidad” a la que Laclau se refiere. Juan Manuel en su “palabra fácil y simplista..., ayuna de rebuscamientos” hace que la multitud “trepid[e] en las efusiones del más cálido aplauso” (182). La palabra de Juan Manuel penetra, convence y domina por partes iguales. *La ciudad roja* se convierte en una totalidad discursiva, desde que la que Juan Manuel ejerce su función “singular,” que no es más la creación de una totalidad sin fisuras, donde el líder se coloca necesariamente por encima de la masa en pos de un futuro de igualdad social sin traumas políticos.

De la realidad a la ficción: La “des-historización” de la mujer en el Sindicato Revolucionario de Inquilinos

Otro aspecto clave en la constitución de esa totalidad inquebrantable que supone el liderazgo proletario de Juan Manuel es la exclusión de la mujer en el proceso político literario que la novela construye. Es significativo cómo *La ciudad roja* se corresponde sólo parcialmente con los hechos históricos acontecidos en Veracruz. Lo más relevante, en este sentido, es el solapamiento del rol crucial que las mujeres tienen en las huelgas y en el establecimiento de un movimiento de protesta alrededor de sus reclamos.⁴⁴ Por un lado, es históricamente preciso que

⁴⁴ Algo que no tiene ni mucho menos que ver con el desconocimiento histórico de la situación, ya que Mancisidor vive en primera persona los acontecimientos y como informa Andrew Grant Wood en su libro *Revolution in the*

el movimiento inquilinario de Veracruz tenía un hombre carismático como Herón Proal al frente de muchas de las demandas y que, de esta manera, Mancisidor en su novela busca recoger tal hecho.⁴⁵ Sin embargo, por otra parte, a medida que avanzan los acontecimientos históricos, Proal es encarcelado (al igual que Juan Manuel en la novela), dando lugar al afianzamiento del liderazgo de María Luisa Marín (quien se especulaba era la compañera sentimental de Herón Proal). Ésta es mucho más que una substituta temporal de los reclamos en las protestas y tiene un papel crucial en el mantenimiento de las redes de organización en los patios vecinales, de base predominantemente femenina, y en la propia dirección del Sindicato Revolucionario de Inquilinos.⁴⁶

Es más, el liderazgo de Marín se caracterizó por una intensificación en el tono del discurso público y de las acciones colectivas, hasta el punto de que ésta junto a varias otras delegadas de los patios (todas mujeres) se enfrentan violentamente con la Confederación Regional Obrera Mexicana por negarse a reconocer el Sindicato Revolucionario de Inquilinos (Wood, *Pionera postrevolucionaria...* 21). Es precisamente este tipo de radicalidad política la que la lleva a ser marginada a finales de 1926 por la federación nacional de trabajadores pero, al mismo tiempo, apoyada por la totalidad del movimiento en Veracruz (Wood, *Pionera*

Street: Women, Workers, and Urban Protest in Veracruz 1870-1927 el escritor apoya activamente la protesta, llegando a escribir al gobernador en favor de los líderes del movimiento arrestados (135).

⁴⁵ En *La ciudad roja* Juan Manuel al igual que Proal tienen fuertes desavenencias con parte de la dirección del sindicato que desembocan en la ruptura del líder con la cúpula sindical tal y como se narra en la novela. Sin embargo, como apunta el historiador Benedikt Behrens en su artículo “El movimiento inquilinario de Veracruz, México, 1922-1927: Una rebelión de mujeres,” Proal puede mantener esta posición de fuerza porque “podía confiar en el apoyo de la gran mayoría de las mujeres de la organización, por lo que se encontraba en una posición casi intocable” (74). Es decir, la posición de liderazgo masculina en el sindicato sólo es posible gracias a la posición de poder real que sostenían las mujeres en la organización.

⁴⁶ En este sentido, Andrew Grant Wood en su libro *Pionera postrevolucionaria: La anarquista María Luisa Marín y el Movimiento de Inquilinos de Veracruz* argumenta que a pesar de ser conocida como la “compañera de Proal,” ésta “fue más que una influyente compinche del revolucionario líder de inquilinos” (5). Ésta es un elemento vital en las organizaciones de toda una serie de huelgas de inquilinos y de las trabajadoras domésticas (que van desde 1922 hasta 1926), quienes en diferentes momentos llegan a paralizar la ciudad de Veracruz. Es más, con la encarcelación de Proal en 1924, María Luisa Marín “asumió la posición de Secretaria General del Sindicato Revolucionario de Inquilinos” (*Pionera postrevolucionaria...* 19).

postrevolucionaria... 22). Mientras tanto Proal, debido a sus numerosas encarcelaciones y en última instancia a su expulsión del estado en 1924, juega un papel secundario en la lucha sindical frente a la amenaza que las autoridades perciben en Marín, quien es frecuentemente interpelada por las autoridades gubernamentales y obreras para que rebajara la tensión de las protestas (Wood, *Pionera postrevolucionaria... 22*). Las protestas estaban encabezadas originariamente por un grupo de prostitutas que con la ayuda de Proal y luego de Marín empiezan a escalar la magnitud de las acciones contra los propietarios –puesto que éstas dependían económicamente de un espacio habitacional permanente al que poder llevar a sus clientes. Son muchas de estas mujeres las que en los años siguientes constituirán una mayoría activa en el auge de las protestas del movimiento de inquilinos y serán parte fundamental en la constitución del Sindicato Revolucionario de Inquilinos en Veracruz. (Wood, *Revolution in the Street 78*).

En este sentido, según lo establecido por el historiador alemán Benedikt Behrens en su artículo “El movimiento inquilinario de Veracruz, México, 1922-1927: Una rebelión de mujeres,” la creación del Sindicato Revolucionario de Inquilinos en 1922 en realidad supone el “nacimiento de un movimiento de masas de mujeres” (62). Y al contrario de lo que se argumentó en el momento, el éxito del sindicato no se puede atribuir “al trabajo incansable de unos pocos organizadores masculinos, especialmente comunistas y anarquistas,” sino que “es más plausible pensar que la idea de una huelga inquilinaria se hizo popular gracias a aquellos cuya vida diaria transcurría fundamentalmente en los patios, es decir, las mujeres” (Behrens 66). Fueron especialmente las mujeres las que jugaron un rol más activo en el movimiento, ya que estas organizaban las acciones por la mañana cuando la mayoría de los hombres estaban trabajando en el puerto, quienes una vez terminada su jornada laboral simplemente se unían a las protestas

(Behrens 69). Esto contrasta de sobre manera la (escasa) representación de la mujer en *La ciudad roja*, cuyo papel está sometido al liderazgo de Juan Manuel durante toda la narración.

Siguiendo los estudios antropológicos de la década de 1980 de Maurice Godelier sobre la asimetría de géneros en Nueva Guinea, quien a su vez recoge el impulso del auge del feminismo en los setenta, Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, argumenta que la figura femenina está “des-historizada” porque permanece excluida de los discursos (revolucionarios, en este caso) que (re)fundan los procesos históricos; ya que “los hombres siguen dominando el espacio público y el campo del poder (especialmente económico, sobre la producción) mientras que las mujeres permanecen entregadas (de manera predominante) al espacio privado (doméstico, espacio de la reproducción)” (117). En México, pesar de que los partidos políticos nacidos de la Revolución y especialmente el Partido Comunista abogaban en sus programas políticos a favor del sufragio femenino y el reconocimiento de la mujer en la vida pública, la mujer en la práctica queda relegada al ámbito del discurso íntimo. En este sentido, es significativo que un presidente de corte progresista como Lázaro Cárdenas en su discurso del 1 de Noviembre de 1939 reclame el voto para la mujer y, al mismo tiempo, exprese su temor de “que el ejercicio del voto por la mujer trajera conflictos de índole antirrevolucionaria” (Ramos Escandón 165). En contra de los esfuerzos de organizaciones femeninas como la Alianza Nacional Femenina, son los sentimientos y las emociones las que rigen la caracterización de la mujer y la excluyen de la vida política mexicana, sin importar la radicalidad ideológica de los actores progresistas que conforman dicha vida.

Mientras tanto el hombre mexicano se erige en el representante de lo público, donde el poder se hace exclusivamente masculino, afirmando la subordinación de lo emocional-femenino frente a lo racional-masculino. Esto es producto de una organización social sexualmente

excluyente “bajo forma de esquemas de percepción y de estimación difícilmente accesibles a la conciencia” donde los principios de la división de géneros “activiza” al hombre por medio de lo público en oposición al rol pasivo de la mujer, cuya agencia es exclusivamente reactiva y privada; lo femenino se entiende como una reacción sentimental ante un estímulo externo sin ningún tipo de consecuencia más allá de la esfera individual “excluida al campo de lo privado dominan que les llevan [a las mujeres] a considerar normal, o incluso natural, el orden social” en una estructura donde los hombres anticipan de antemano su destino (Bourdieu 118). En *La ciudad roja* Mancisidor no sólo “des-historiza” a los personajes femeninos, sino que los somete a esa anticipación de su destino, imponiendo a una caracterización que hace de la mujer un ser exclusivamente emocional y la relega al plano de lo privado. Así las representaciones femeninas en la novela son escasas y cuando tienen lugar están destinadas a resaltar el carácter pasivo-sentimental de lo femenino.

En el primer capítulo la instancia narrativa describe a un grupo de mujeres que presencian un desahucio habitacional de la siguiente manera: “Las mujeres silenciosas, pesarosamente silenciosas, ... como si algún peligro las amenazara repentinamente” (152). Así la mujer es ajena a la acción política, incluso cuando una mujer es la directamente afectada: “Cuando el representante de la ley apareció otra vez en la calle, un hombre se ocupaba en clavar las tablas de los trastos que arrojados violentamente sobre la dureza de las piedras, han terminado por desarmarse. A su lado, una mujer, con un chiquillo en los brazos, llora calladamente” (155). Mientras que el hombre está inmerso en dar alguna solución a la situación, aunque sea de manera superficial, desde la instancia narrativa se representa a la mujer únicamente como una madre sufridora, cuyo rol está restringido a la apelación de las emociones del narratorio desde su sufrimiento.

Todas sus acciones están ligadas a lo emocional, fuera de cualquier plano político. Así cuando ésta deja de llorar se olvida “de cuanto la rodea, [e] inicia una tonadilla enervante, sentimental” (156). La narración la caracteriza como un accesorio del hombre, cuya racionalidad producto de su masculinidad (en oposición a la sentimentalidad enervante de la mujer) lo dota de conciencia política y puede así interactuar con sus opresores. De tal modo, cuando el “representante de la ley” sale de la escena “el hombre ha suspendido su labor, para escupir una blasfemia” mientras que “la mujer no ha puesto atención” (156). Los personajes masculinos tienen una voz activa en el enfrentamiento político, blasfeman contra la autoridad como símbolo de su actividad política. Mientras tanto la voz femenina se escucha en muy contadas ocasiones y cuando tiene espacio en el relato, sirve exclusivamente para canalizar emociones que luego los hombres pueden interpretar en clave política.

La única escena en la que aparece la voz de un personaje femenino ocurre en el capítulo de “La sesión” cuando el protagonista, Juan Manuel, trae a la Camarada Leonor (notando de nuevo el rol pasivo de la mujer, cuya oportunidad de expresarse viene dada de la mano de un hombre) para que relate su experiencia con los propietarios al resto de miembros del recién formado Sindicato Revolucionario de Inquilinos. Leonor va a contar “por boca de una mujer, la historia ya cansada de todos nosotros” (183). Su versión no viene a dar ningún dato nuevo o a aportar una visión alternativa. Su relato es sabido por todos los allí presentes y solo sirve para confirmar el discurso político del protagonista, que Leonor sabemos de antemano comparte con los demás sindicalistas (todos hombres) en el auditorio.

Leonor se autodefine como mujer sufridora: “Soy una mujer desvalida... Mi caso es el caso triste, doloroso, de todos los desvalidos de la Tierra” (184). Su sufrimiento es uno pasivo en todo momento, que necesita de una entidad masculina para poder hacer frente a su desgracia

política. Es uno emocionalmente intenso, caracterizado principalmente por su apasionado sufrimiento. Debido a lo cual, antes de continuar con su historia, Leonor “se interrumpió en un lamento prolongado como aullido de perro ...” (184). A lo que un grito (masculino) le reprueba: “Habla, mujer, ¡trágate las lágrimas!” (184). Ante esta admonición Leonor, en una imagen que recuerda a los tratamientos de shock contra los desórdenes depresivos en la mujer, “se agitó con violencia, como si una corriente eléctrica la sacudiera de improviso,” y finalmente “volvió a hablar” (184).

En esta línea, que despoja a la mujer de capacidad racional, definiéndola como un ser fundamentalmente sentimental, la voz de Leonor despide “un sonido grave, rítmico, monótono, inarticulado” que se asemeja más a un llanto que a una exposición argumental en una sesión sindical. Es más, cuando Leonor plantea su problema, ésta se centra exclusivamente en el carácter sexual del mismo: “Una mujer sola, sin macho que la cubra, es el festín de los amos. ... Negarse a satisfacer la lujuria de los dueños es encontrarse como yo me vi, despedida en el arroyo... No hace falta la juventud ni la belleza para alborotar el instinto de la bestia” (185). Por un lado, esta sexualización del conflicto está directamente ligada a la demonización de los propietarios, antagonistas por excelencia en la novela, a quienes la exposición de Leonor los reafirma como burgueses ociosos, inmorales y proclives a la lujuria en oposición a la rectitud moral de los líderes sindicales y al victimismo del proletariado. Por otro lado, la camarada de Leonor, traída por Juan Manuel, sirve para validar la posición del protagonista durante el relato, haciendo de ésta un mero accesorio secundario sin ningún rol activo ni en su propia defensa, ni en la defensa de los que sufren una situación similar.

A tal respecto, la sexualidad de la mujer se comprende en la novela como un acto “manchado” que victimiza a la mujer, demoniza al propietario y hace del líder sindical el

conducto legítimo de una retribución de clase. Así Leonor afirma: “Cuando el dinero escasea en el hogar de una mujer, el sexo paga el compromiso” (185). El acto sexual no define a la mujer que lo realiza, sino al burgués que demanda su sexo: “Encima de nuestros vientres aventajados y marchitos se regodea la lujuria animal” (185). El sexo en la narración se asocia con los actos de prostitución, pero como producto directo de la pobreza, obviando el desarrollo histórico de los eventos y de todas aquellas prostitutas que componían la militancia real del Sindicato Revolucionario de Inquilinos. Leonor, de esta forma, está históricamente bastante más alejada de cualquier relación con la imagen de la madre sufridora presentada en la novela y más cerca de una figura femenina empoderada que no necesita de hombres que la protejan o le permitan hablar.

Por el contrario, la mujer en *La ciudad roja* se convierte en símbolo de los desvalidos, porque además de exaltar la perversidad del enemigo del obrero, resalta la necesidad de un líder proletario que revolucione el orden de cosas. De este modo, cuando Leonor termina de hablar, Juan Manuel impone “su autoridad” y llama a la acción a los demás miembros del sindicato: “Abandonemos las palabras, innecesarias en el momento y comencemos a organizar” (186). A lo que los asistentes responden con el grito de: ¡A organizarse...! ¡A organizarse...!” (187).

Tal caracterización se confirma en la única otra escena en la que aparece un personaje femenino, donde la narración busca afirmar su objetividad desde el estilo libre indirecto. El relato tiene ahora lugar en el juzgado, donde se desarrolla el juicio “en contra de la señora Jacinta Vicuña” (199). De nuevo la mujer en este capítulo se entiende como otra personificación de la pasividad desvalida en contraposición a la perversidad del poder no proletario; en este caso, el poder de la justicia (no en vano el capítulo se titula “Justicia”). Frente a la “rancia estirpe” del juez de “borbónica nariz” (en referencia a la procedencia española de éste al igual que el

“gachupín” el propietario del primer capítulo), Jacinta es una “humilde mujer del pueblo, acusada y sin defensa [que] veía despeñarse sobre su débil cabeza la espada flamígera y rutilante de la ley” (201; 199). Mientras que la justicia está cubierta con la venda de una “ebúrnea prostituta,” la acusada representa “los clamores angustiosos e irritados ... de las multitudes rugientes, que intentaban destruir ... el orden estatuido por las leyes heredadas de sus grandes antepasados” (200). Si la prostitución se relaciona con la justicia con el objetivo de resaltar la ya mencionada perversidad de los enemigos del proletariado, la mujer es definida como un receptáculo de tal carácter perverso ante el cual se muestra completamente impotente.

En este caso, la acusada “temblorosa,” quien (debido a su analfabetismo) no puede siquiera firmar su propia condena, queda en espera de una “verdadera” justicia proveniente de las “multitudes [que afuera del juzgado] bullían y se agitaban ansiosas de entablar batalla ...” (202). La mujer se posiciona como un objeto destinado exclusivamente a ser “salvada.” Una salvación que procede de esas multitudes, pero que depende en gran medida del liderazgo de Juan Manuel, cuya caracterización a lo largo de la novela tiene un perfil claramente mesiánico e indiscutido en sus objetivos de redención de aquellos que sufren la opresión de los jueces, los propietarios, y los políticos que traicionan a las mayorías. Así Mancisidor posiciona al líder obrero masculino, desde la totalidad sin fisuras, como el único resorte capaz de refundir lo popular, a la multitud, y revitalizar las esperanzas de un “nuevo” proceso revolucionario.

Este mecanismo de “des-historización” en la novela también tiene tener que ver también con el intento de legitimar la protesta por parte de las organizaciones obreras y de escritores como Mancisidor, que buscaban hacer de la lucha proletaria una empresa con un carácter moral superior, desligado de la percepción que se tenía de México —especialmente de sus clases bajas, en las primeras décadas del siglo XX como un país traspasado por el alcoholismo y la

prostitución. Eric Schantz en su artículo “Meretricious Mexicali: Exalted Masculinities and Crafting of Male Desire in a Border Red-Light District, 1908-1925” argumenta que tal visión del país estaba mantenido desde lo que el autor denomina como una narrativa de la penetración, que se atribuía a “the long phallus of foreign capital” (106). Así es que Mancisidor en la novela relaciona la capacidad de influencia del capital extranjero con la capacidad de prostitución de las élites mexicanas: “El capitalismo ... y el imperialismo trabajó con rara habilidad ... [por medio de] las notas diplomáticas ... [que] a veces lamían, acariciaban como prostitutas baratas; a ratos abofeteaban como machos dominantes” (221). El autor, de este modo, sitúa el “problema” del otro lado, y caracteriza al “enemigo” del movimiento con la inmoralidad extranjera capitalista y, al mismo tiempo, obvia la supuesta inmoralidad que constituye la base del mismo Sindicato Revolucionario de Inquilinos, cuya militancia más activa eran en su gran mayoría prostitutas del distrito de La Huaca y cuyos clientes eran en un alto elevado porcentaje eran trabajadores, muchos de ellos extranjeros, del puerto de Veracruz (Wood, *Revolution in the Street...* 76).

Esta impresión conecta con la relevancia que tiene en el desarrollo del movimiento de inquilinos en Veracruz el malestar hacia el extranjero, especialmente hacia los propietarios de descendencia española. En este sentido, Adrew Grant Wood afirma: “While U.S., British, French and German interests did exert a powerful influence in the Veracruz region, many in the port believed that Spaniards (gachupines), not gringos, represented the most ‘pernicious foreigners when it came to popular housing” (*Revolution in the Street...* 38). Esto se deja ver claramente desde el principio cuando la narración, al describir el desalojo habitacional, caracteriza al dueño del inmueble como un “gachupín” con una cabeza “luciente y monda como un queso de bola” que dice a todo que sí frente al “representante de la ley,” quien oficia el desahucio (*La ciudad roja* 154). De hecho, la etiqueta de gachupín era intercambiable con la de burgués(ía) y

representaba “a ruthless oligarchy [who] never think twice about improving their own fortunes at the expense of the people of Veracruz” (Wood, *Revolution in the Street...* 39). Mancisidor opone la valentía proletaria a la cobardía de la burguesía que se encerraban en sus casas “precipitadamente como temerosos de la realidad” intimidados por las voces “vigorosas y fuertes” de los sindicalistas y los manifestantes en la calle (*La ciudad roja* 213; 214). En este sentido, el autor, obviando el papel central de la mujer en el movimiento, puede contraponer la valentía-virilidad del líder obrero frente al afeminamiento-debilidad de la burguesía cuyas “cabezas femeniles ... desataban su despecho sobre la masa rumorosa de explotados” (214).

Juan Manuel posiciona su hombría como símbolo de salvación política. No obstante, ésta no se define tanto por sus rasgos hiper-masculinos como por el “valor, [la] tenacidad, [el] anhelo de no ser vencido... Caer y levantarse... Ignorar la derrota... Ser como el gallo de su imagen, el último que canta” (235). De este modo, la virilidad del protagonista está directamente relacionada con su capacidad de redención y su carácter mesiánico, alejada de cualquier corporalidad, exaltando el poder de su espiritualidad. Juan Manuel se presenta como un hombre que se enfrenta a las fuerzas del orden desarmado, que no usa la fuerza física (al contrario que sus oponentes, quienes se valen de la policía y los soldados constantemente para reprimir las acciones de protesta lideradas por Juan Manuel), que puede ser lastimado corporalmente pero nunca ideológicamente.

Algo que se deja ver con total claridad cuando éste tras ser golpeado y arrestado por los guardias mantiene la siguiente actitud desafiante al escuchar desde su celda que los manifestantes, tras el fin de una protesta, siguen cantando “Hijos del pueblo:” “Juan Manuel sacude su cuerpo con coraje y optimista, responde [cantando el estribillo]: Levántate, pueblo leal... Un golpe de fusil estremece la puerta de su prisión y una voz ronca, atufada de alcohol, le

ordena callar. Todavía terco termina: ...al grito de Revolución Social...” (237). Son los principios ideológicos los que, por un lado, insuflan valentía a su masculinidad y, por otro, lo posicionan moralmente por encima de la virilidad física del guarda, quien a pesar de que sería capaz de dominar a Juan Manuel (no obstante éste está encerrado en prisión), no puede superar su estatura moral. Algo que también viene corroborado por el alcoholismo del guarda, cuya “voz ronca, atufada de alcohol” se contrapone al canto colectivo del proletariado en boca del protagonista. Es más, el soldado nunca responde a dicho canto y la escena se cierra con los “pasos enérgicos” de los manifestantes en la calle, donde “sus pisadas varoniles se afirman más y más” (237). Se enfatiza así la oposición entre la virilidad ideológica, sustentada en su caracterización proletaria, de Juan Manuel y la debilidad moral del guarda, pese a estar en una posición de dominación física.

Son las ideas de Juan Manuel las que marcan la potencia de su hombría con el objetivo de guiar al proletariado hacia una “verdadera” revolución: “De su boca varonil afloró la apacibilidad de una sonrisa ... ¡El camino! ¿Cómo sería el camino? ... La misma masa, ayuna de comprensión, con una venda espesa todavía sobre los ojos, engañada, corrompida por sus mismos directores” (251). El protagonista afirma su masculinidad en una batalla entre “el presente y el porvenir; la muerte y la vida en el estadio de la humanidad” donde la consciencia que marca el ideal del líder obrero se sitúa como el referente de un “horizonte [con] los contornos ardorosos de un nuevo sol, que surgía vivificante, como anuncio de manumisión” (252). Confirmando la exaltación de esta relación entre ideología y poder masculino, la instancia narrativa describe como tras estos pensamientos el corazón de Juan Manuel “se hinchó levantando su pecho omnipotente” (252). Así se funde su omnipotencia ideológica con la caracterización de un físico que puede sostener el exceso de sus ideas; un corazón y un pecho

que están literal y metafóricamente preparados para contener y guiar las pasiones políticas de la masa obrera.

Conclusión: El martirio como liderazgo

A medida que los acontecimientos en la novela avanzan y la posición del Sindicato Revolucionario de Inquilinos se debilita frente a “los pavorreales de la política nacional ... sin conciencia de clase, divorciados por entero y ajenos por completo a las necesidades proletarias ...” (220) que provocaron que la lucha se hundiera “en el estercolero de la intriga como si hubiera comenzado a pisar sobre tierras movedizas,” (221) el narrador extradiegético dirige la acción narrativa para cambiar el status del protagonista de líder a mártir proletario. En consecuencia, el “sentimiento clasista se ahogaba entre las grandes mentiras de un vil sistema de explotación, como una tierna criatura entre las llamas de un incendio” (221). Ese sentimiento que Juan Manuel despertó por medio de su “penetración” en la consciencia obrera se hizo primero realidad en forma de “justicia proletaria” (cuando los inquilinos toman por la fuerza las residencias de las que fueron expulsados), pero luego se vuelve traición cuando el protagonista es apresado y otros líderes del sindicato lo reemplazan.

Durante este periodo de ausencia, la masa ha sido “engañada, corrompida por sus mismos directores,” por unos nuevos líderes que, muy en oposición a la estrategia revolucionaria de Juan Manuel, pretendían oponerse “a la clase dominadora con recursos legalistas” lo que para éste suponía “conducir a la masa tantas veces engañada hacia el sacrificio inútil” (250). Es más, sería “exponerla a una muerte segura; ... llevarla al matadero, sin asomo de alivio en su miserable condición de esclavitud” (*La ciudad roja* 250). De este modo, Juan Manuel “clarividente de una idea, ahondó la podredumbre en que se encontraba, experimentando temor, asco, repulsión”

dándose cuenta del “estercolero en que las masas chapoteaban sin encontrar el Norte de su liberación” (249). El protagonista se narra ahora por fuera de un proceso de emancipación viciado y, de este modo, pasa de ser potencialmente culpable (dada su condición de líder obrero) a ser caracterizado como víctima.

La clarividencia de Juan Manuel nace de “la verdad única, recia, arrolladora ... que señala a las masas la conquista del Poder,” y así cualquier cosa que no se someta a esa “verdad” se convierte en traición (254). Una transgresión que Juan Manuel equipara a la misma que antes cometieron los “que sólo arribaron a la Revolución para acaparar riquezas con su oportunismo criminal; aquéllos que únicamente olieron la pólvora en las reyertas de burdel o en las festividades de la ‘Patria’” (263). Mancisidor, en la narración de esta traición vuelve a la causa original del trauma, y repiensa el abandono del pueblo por parte de los padres de la Revolución no como un acto aislado sino como parte de una estructura trágica, en la que “la misma masa, ayuna de comprensión, con una venda espesa todavía sobre los ojos” es engañada una y otra vez “por sus mismos directores” (251).

Ahora bien, el protagonista ante esa “multitud ... anonadada como si su cabeza hubiera sido hendida a golpes de maza” es narrado sin culpa alguna y ajeno a la urdimbre de la traición (264). Ante este nuevo panorama Juan Manuel “se fue desmoronando al soplar de la traición, ... su corazón se encogió, se hizo pequeño ante la incompreensión de la masa” (64). Una vez Juan Manuel sale del liderazgo, la masa pasa de ser parte de la solución a ser parte del problema. Así el protagonista pasa de líder a mártir de una traición tejida por la maldad política de otros dirigentes, pero también localizada en la propia podredumbre del proletariado. Juan Manuel se afirma en esta posición con “la convicción del pronto arribo del día esperado, en que el huracán de las masas liberadas barrería implacable sus propias purulencias” (267). Mientras el

“proletariado se revolvió en contra del proletariado mismo” como los “cerdos en el lodazal,” Juan Manuel pasa “por el crisol de los sacrificios, para surgir grande, inmensamente grande, de las profundidades de sus dolores” (273; 274; 276). Se da así un proceso que Rancière denomina como “the framing of a future” el cual siempre tiene lugar “in the wake of political invention rather than being its condition of possibility” (“The Thinking...” 13). Es este un proceso discursivo que va más allá de la caracterización de Juan Manuel como mártir. Es una operación política donde el revolucionario debe (re)inventar a la masa antes de inventar las condiciones de posibilidad para su nuevo futuro.

En este sentido, Juan Manuel abandona el fracaso del presente y transfiere su potencia política (su capacidad de “penetración” o dominación masculina) hacia la creación de un futuro, exento de presente. A tal respecto, en la última parte de la novela afirma: “Qué importa que la cosecha no se avecine pronto: ¡Somos solamente sembradores en los campos fecundos del futuro...!” (273). El protagonista cambia el presente político por el futuro pero sin abandonar la metáfora sexual, donde todo cambio es producto del acto de fecundación de un líder masculino. Se sacrifica el presente, donde Juan Manuel ya ha perdido su potestad política, en pos de ser, en palabras del propio protagonista, “como faro luminoso, [que] habrá de señalar un camino seguro para el proletariado” (277). Un nuevo camino que no en vano viene sancionado por la imagen fálica del faro, la cual de nuevo se corresponde con la caracterización de la lógica masculina de la que Mancisidor dota a su líder proletario durante toda la novela.

En esta parte de la novela, para poder confirmar a Juan Manuel como mártir y eximirlo de cualquier responsabilidad en la narración final de su muerte heroica, Mancisidor afirma la posición del líder obrero fuera de la ahora nueva equivalencia con las masas (quienes de forma implícita, más por su ignorancia, han traicionado al protagonista), pero dentro de un bagaje

cultural, especialmente fraguado en la Revolución Mexicana, que caracteriza a sus mejores líderes siempre traicionados ante la condición implacable del “ser mexicano” (Gräfe 147). Es una posición que a pesar de una cierta aura existencialista está más relacionada con una serie de acontecimientos políticos, que tienen como génesis la traición a Zapata y el fracaso militar de Villa ante las fuerzas constitucionalistas, y que culminan en la llamada etapa de la “desilusión” post-revolucionaria donde se entiende que la fuerza de la Revolución no ha sido suficiente para cambiar el orden fundamental de las relaciones socioeconómicas en México.⁴⁷ Así, ante un nuevo fracaso revolucionario donde la posibilidad de emancipación que ofrece su capacidad de liderazgo es anulada, la única oportunidad de redención que le queda a Juan Manuel es el martirio.

De este modo, en el último capítulo de la novela, titulado apropiadamente “la masacre,” se narra el transcurso de una gran marcha proletaria la cabeza de la cual se pone Juan Manuel, pero donde “los traidores de la organización reptaban mañosamente sembrando divisiones y desconfianzas” (286). Durante el transcurso de ésta, los obreros se topan con “una escolta de soldados dispuestos a impedir el paso ... [cuyos rifles] en actitud amenazadora ... se acostaban despidiendo extraños fulgores a la caricia de las luces parpadeantes” (288). Se da aquí un enfrentamiento de masculinidades, en las que el símbolo fálico que representa el rifle del soldado, cuya explosión al ser disparados es descrita por la instancia narrativa como caricias parpadeantes, rivaliza con la propia autoridad masculina de Juan Manuel, quien con una voz “de mando, de fraternidad, de persuasión a un mismo tiempo” les advierte: “Soldados: ¡escuchen! Somos hermanos en la lucha. Nuestros brazos los esperan...” (288). A lo que en principio los

⁴⁷ Esa “desilusión” es uno de los principales discursos de la post-Revolución Mexicana como Yana Hadatty Mora apunta en “Prensa y literatura para la revolución.” “En el caso mexicano, a pesar de haberse producido ya la revolución ...] la solución de los conflictos al parecer ha resultado insatisfactoria para la mayoría del conglomerado, por tanto la verdadera transformación sigue pendiente ... [Así] la temática de lo que podríamos llamar ‘la revolución traicionada’ aparece” (199).

soldados parecen acceder y bajan sus fusiles “poco a poco, penosamente, como si las voluntades se hubieran aflojado de un golpe” (288-89). Sin embargo, el liderazgo del protagonista está ahora traspasado por su disposición al martirio. Las palabras de Juan Manuel son contrarrestadas por la voz “cortante” del oficial quien, al mismo tiempo que simbólicamente desenvaina su espada, da la orden de disparar. Así los soldados desoyen a Juan Manuel y “sin discrepancias, como en práctica de tiro” cargan contra el protagonista y los demás manifestantes (289).

Juan Manuel a estas alturas de la narración está dispuesto en función a una lógica que ha abandonado el presente y que sólo pertenece al futuro. Siguiendo esta lógica, los soldados abren fuego y cuando “centenares de rifles ... fusilaban sin piedad” sólo Juan Manuel se mantenía en pie (289-90). La muerte del protagonista lo confirma como mártir, pero deja intacta su capacidad de ser hombre por medio de sus atributos de dominación o penetración, metafóricamente sexualizados. Así aunque Juan Manuel es abatido a tiros, éste no pierde la capacidad de estar erecto, y mientras en “su rostro varonil corrían hilillos de sangre caliente,” las piernas de Juan Manuel se oponían a doblarse “como si todavía se resistieran a ser vencidas” (290). En contraposición, los obreros heridos en la marcha se describen como “bultos que se arrastraban trabajosamente ...” (291). El liderazgo de Juan Manuel y esa capacidad de “penetración,” en su caracterización como mártir, se separa del presente, de esos “bultos,” a los que ahora instancia narrativa confirma, una vez desgarrados del liderazgo asociado con el protagonista, como seres inferiores.

Tras ser disparado, en oposición a los demás militantes en el suelo (metafórica y literalmente), el líder obrero continúa cantando el himno de la Internacional, el cual se escucha desde “la altura ... , con los vientos cambiantes de la noche ...” (291). A continuación, este canto se relaciona directamente con la capacidad intelectual de Juan Manuel de insembrar el futuro del

proletariado: “Recostadas en la elevada pared de un viejo edificio ... , las varillas negruzcas de un lienzo rojo lo mantenían en pie. Con letras blancas, resaltantes sobre el color de sangre del lienzo, el pensamiento penetrante de Juan Manuel era como la sonrisa de una promesa... [...]: ‘Somos solamente sembradores en los campos fecundos del futuro’” (292). Es la sangre, muestra de su martirio, la que ahora plasma la capacidad de “penetración” del líder sindical. Se demuestra, entonces, la inseparabilidad de la construcción de la identidad política de Juan Manuel y la lógica “penetrante” que lo define en su liderazgo. Así Mancisidor hace abandonar a su protagonista la falibilidad del presente en pos de un futuro, donde la promesa de emancipación se confirma en una “sonrisa eterna” que ahora vive en la culminación de su martirio.

5. Epílogo

[Mandando callar]; Y bendice a la revolución, porque si no jamás nadie te hubiera besado!

–El cura anarquista (Miguel Bosé) a María (Ariadna Gil), *Libertarias*

Monja, puta y miliciana en *Libertarias* de Vicente Aranda

En *Libertarias* (1996) el director español Vicente Aranda narra la historia de un grupo de mujeres en los primeros años de la Guerra Civil española desde la mirada-testigo de María (Ariadna Gil), una monja que tras la toma de Barcelona por los anarquistas se une a unas milicianas de la organización Mujeres Libres y a unas prostitutas “liberadas” por estas mismas milicianas. La trama se centra en los lazos de amistad que María forja con estas mujeres luchando en el frente de Aragón y en el machismo que estos personajes femeninos encuentran a lo largo de esta lucha. La película termina con la retirada de los revolucionarios anarquistas ante el avance de las tropas de Franco y la escenificación de la muerte brutal de las milicianas con la excepción de María, cuyo pasado eclesiástico la salva de la masacre.

El film ha sido comúnmente analizado (junto con otros largometrajes como *Tierra y Libertad* de Ken Loach, *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura, o *Las bicicletas son para el verano* de Jaime Chávarri) dentro del marco de referencia de los debates de la memoria histórica de la Guerra Civil, perdida bajo cuatro décadas de dictadura franquista, y especialmente desde su (in)capacidad para reactivar dicha memoria. De este modo, la lucha que representan las milicianas en *Libertarias* sirve, en realidad, de excusa para acceder al debate político entre la ocultación de los traumas causados por el golpe franquista y la recuperación de dichos traumas desde la Transición por medio de productos culturales que funcionen a modo de exorcismo catártico.

No obstante, *Libertarias* en mi opinión es especialmente significativa por la construcción de una trama que intenta tejer un mensaje político en torno al heroísmo revolucionario del movimiento obrero español, donde la figura femenina y sus deseos no sólo son protagonistas, sino que son el conducto principal por el cual se articula el mensaje político que el director parece querer transmitir a sus espectadores. La centralidad de la mujer revolucionaria en la construcción de una prédica ideológica, en principio, vendría a resolver el conflicto planteado en esta tesis por el cual el deseo femenino representa un desafío directo al compromiso político forjado desde un discurso de dominación masculina. No obstante, el empeño del director en posicionar a las protagonistas femeninas del film como entes alegóricos de una discusión política sobre la memoria histórica termina disponiendo su feminidad como un accesorio emocional en el desarrollo de la estructura melodramática del film. Son personajes femeninos que así, a finales de siglo XX, no se terminan de librar de un discurso político todavía dominado por la mirada del hombre.

La crítica se ha centrado fundamentalmente en el desarrollo histórico de la trama y su (des)encaje en relación al debate sobre la memoria histórica española. No obstante, Maria Van Liew en su artículo “Witness to War: Virginal Vicissitudes in Vicente Aranda’s *Libertarias* (1996)” aporta una lectura diferente con la que acercarse al largometraje y generar un argumento más allá de la exposición de las contradicciones históricas en la documentación del director para la película o de su efectividad política para empatizar con la causa antifascista frente a un público acostumbrado a entender la Guerra Civil casi como un fenómeno atmosférico, producto de la supuesta naturaleza cainita del carácter español. Van Liew crea su argumento en función a como la trama desarrolla una estructura emocional destinada a generar un mensaje de complicidad basado en el victimismo. Ésta concluye que el film de Aranda sirve, en última instancia, para

exponer "... the complicity of 'innocence' with a son-to-be totalitarian status quo" puesto que la salvación de María en la película se genera en paralelo a unos espectadores "salvados" por el final de la dictadura franquista cuyo único rol es el servir "as the off-screen platform from which to ponder one's proximity to these images of war from the point of view of the defeated survivor" (239). Este mecanismo de complicidad es el mismo que funciona en las narraciones obreras, cuyo mensaje político es dirigido a un lector proletario "inocente" que al ser sujeto y objeto de lo leído configura una alianza con un discurso de dominio masculino, en función del compromiso con la revolución en la que los deseos de la mujer son apartados y ésta es caracterizada fundamentalmente como una víctima o un objeto salvable a manos del hombre revolucionario.

Es un mecanismo que en *Libertarias* no solo actúa *por fuera* del film, en la relación entre las protagonistas y sus espectadores "privilegiados," sino que se sostiene desde *dentro*, en la caracterización de las mujeres a lo largo del desarrollo de la película y especialmente de María. Ésta, como testigo de todos los eventos, se convierte en el nexo de unión entre la mirada del director y el mensaje que éste busca transmitir a su audiencia. María busca la complicidad del público y para eso tiene que transformar su condición femenina a los deseos de la mirada masculina de Aranda. El director en este film no caracteriza a las mujeres como voceras directas de un mensaje político desde el cual los espectadores puedan constituir una figura heroica y alegórica de la lucha antifascista. Por el contrario, Aranda "trasviste" a sus personajes femeninos, despojándolos de su capacidad de lucha contra el fascismo y los viste de fuerza femenina como mucho apta para luchar contra el machismo. La mujer así no se dispone como un personaje con el cual empatizar por medio de su heroísmo, sino que se configura como un conducto que sirve para que el espectador empatice emocionalmente con una causa política. Así el compromiso

político se desasocia de la condición femenina y apunta a la articulación de unos principios abstractos de empatía con la memoria de los luchadores (hombres) republicanos.

La mujer en *Libertarias* es, entonces, un personaje al servicio de un mensaje político. En este sentido la efectividad del film reside en la creación de una estructura emocional que el espectador tiene que procesar en un discurso objetivable desde la contingencia del momento en el que se inscribe la recepción del film (esto es, en los años 90, en una España aparentemente alejada de su pasado franquista). El mensaje, especialmente en el caso de María, se desarrolla por medio de una serie de transfiguraciones literales (de monja a prostituta, de prostituta a miliciana,



Fig. 1

vemos a una María vestida de monja, con la mirada hacia abajo, evitando los ojos del espectador, mientras la madre superiora le insta a huir del convento ante la amenaza inminente de los revolucionarios anarquistas que acaban de tomar la ciudad (Fig. 1). Se observa a una María totalmente inocente, que no es capaz de comprender la gravedad del supuesto peligro que el anarquismo y su marcado carácter anticlerical tienen en la mente de su interlocutora. Mientras la cámara se regodea en esta “pureza” que representa la incomprensión de la protagonista, la escena se corta bruscamente y por detrás de María irrumpen los milicianos anarquistas.

de miliciana a prisionera de guerra), las cuales siempre denotan una crisis emocional que Aranda configura en términos de victimismo político. En las primeras escenas de la película

Esto provoca la espantada de todas las monjas, a las que María sigue sin parecer saber muy bien por qué. El espectador, de este modo, asiste a la primera crisis emocional de la protagonista, la cual es asediada más que por los revolucionarios por el tumulto de la revolución. Los planos son cada vez más cortos y la cámara sigue la carrera de María hasta que se topa de frente con otros milicianos ataviados con reliquias religiosas e indumentaria sacerdotal. Al grito de “monjitas, dónde vais” los milicianos detienen a las compañeras de María, quien observa la escena escondida tras una columna, y mientras estas se arrodillan en señal de piedad, estos les interpelan: “Venga, venga, en pie, que no somos Jesucristo. La revolución respeta a las mujeres



Fig. 2

aunque sean del clero. Os llevaremos a ver arder la catedral. Venga, en pie, camaradas monjitas” (Fig. 2). Las palabras de los milicianos contrastan con lo que el espectador ve desde la posición de María. Frente al conocido eslogan anarquista “Ni dios, ni patria, ni amo,” las monjas están rodeadas por hombres amenazantes con fusiles y disfrazados con espolios de la catedral, prueba de la mancilla de su identidad religiosa. Más que la construcción de la amenaza que suponen los anarquistas para estas mujeres desvalidas, Aranda está tejiendo los mimbres emocionales con los cuales el espectador establecerá las características fundamentales de María. Esta escena, además, sirve de clímax para la primera crisis emocional de la protagonista y es la antesala de su segunda transfiguración en el burdel.

En su desesperación María se refugia en un bloque de pisos y llama a lo que supone es una casa religiosa, ya que colgado en la puerta ve una estampa de Jesucristo con el lema “Yo reinaré” (Fig. 3). Sin embargo, la puerta la abre Madame Colette, la dueña de una casa de prostitutas que, sabiendo que María no tiene otra salida, buscará aprovecharse de ella. Asistimos así a la segunda metamorfosis y a su segunda crisis emocional. Rápidamente es llevada a uno de los dormitorios, desvestida y obligada a acostarse con un obispo que requiere de sus servicios, mientras le dice: “Todo saldrá bien con la ayuda de Dios” (Fig. 4). Ante esta situación el



Fig. 3



Fig. 4

espectador comprende que probablemente las monjas previamente asediadas por los milicianos han tenido un mejor destino que María, la cual ahora no solo es forzada a abandonar su identidad religiosa, sino que además va a ser violada por la propia autoridad que mejor debería protegerla, comprenderla y respetarla. La secuencia del inminente ultraje se corta de nuevo por la irrupción ahora de las milicianas de Mujeres Libres, quienes reúnen a todas la

prostitutas para liberarlas de la madame en nombre de la “justicia proletaria,” lo que incidentalmente salva in extremis a María, a punto de ser violada por el obispo. La protagonista empieza así el camino que la lleva a adoptar una nueva fe: la fe en la revolución, y otra transformación; esta vez en miliciana.

Su conversión a revolucionaria es sancionada por Pilar (Ana Belén), la miembro más destacada y combativa de la milicia de Mujeres Libres, cuando le pone un pañuelo con los colores rojo y negro del sindicato anarquista de la CNT, mientras le dice: “Así estás mejor, como



Fig. 5

una campesina” (Fig. 5). Acto seguido, Pilar observa el anillo de María y le pregunta con quién está ella casada, a lo que ésta le responde que está casada con el “Señor.” Pilar, lejos de reprocharle su

vocación religiosa (como podemos suponer que un hombre miliciano le hubiera hecho, tras lo visto en escenas anteriores), le comenta: “¡Mira qué bien! Un marido al que no hay que hacerle la comida, ni la cama.” La escena busca representar los fuertes lazos de amistad que luego ambos personajes solidificarán cuando luchan en el frente de Aragón. Esta amistad no surge ni mucho menos por afinidad política, sino por una conexión emocional entre las dos mujeres. María necesita una protectora y Pilar alguien a quien proteger, puesto que su función en la revolución está cuestionada permanentemente por los hombres que la rodean. Esta relación altamente emocional prepara al espectador para la última crisis de María, cuando ella y otras milicianas son atacadas por las tropas franquistas.

Hacia el final de la película, una vez las tropas republicanas se han retirado del frente, las milicianas son asaltadas por el batallón norafricano, compuesto por soldados árabes, del bando “nacional” (una elección que consciente o inconscientemente también revela la mirada racista del director). De nuevo, como en la escena en la que huye de los milicianos, María se esconde y observa desde esta posición el asesinato y la violación de sus compañeras. En esta ocasión, los soldados (racistamente marcados desde su primitivismo atávico) no tienen piedad de las mujeres a las que degüellan bajo la mirada de terror de María. La perspectiva de la cámara, junto a una música dramática in crescendo, busca hacer que el espectador sufra (otra vez más) los acontecimientos de la mano del sufrimiento de la protagonista. La protagonista, ante la irrupción de sus captores a la vez que agarra sus medallones de la virgen (los cuales nunca abandona



Fig. 6

durante todo el film) susurra para sí misma sin cesar: “Tened piedad de mí y de esta pobre sierva de Dios” (Fig. 6). La escena está cargada de emotividad y frente a los rostros oscuros y las

palabras amenazantes (en árabe) de los soldados, la cámara enfoca en primer plano la blancura del rostro de María, quien suplica para sí misma. La entrada de un militar franquista español que observa sus reliquias religiosas impide la muerte de la protagonista y propicia su última transformación en prisionera de guerra.

Esta serie de transfiguraciones y crisis emocionales contrasta radicalmente con la caracterización de los hombres en la película, quienes a pesar de no ser protagonistas están significados desde una identidad política estable, nunca desafiada internamente. Éstos no tienen que fluctuar su posición ideológica, ni su identificación con la revolución, durante el film. Por el contrario, están configurados como personajes-héroes que, afirmados en su mensaje político, solo luchan contra un enemigo externo: las tropas franquistas. De este modo, los hombres en *Libertarias* manifiestan una heroicidad nunca victimizada, al contrario que en el caso de las milicianas. Es más, en la única muerte de un hombre que se escenifica, lo que se resalta es la valentía, la determinación y el heroísmo del miliciano. Dicha escena tiene lugar tras la toma del pueblo de San Román, donde queda un reducto de generales franquistas atrincherados que se niegan a rendirse. Tras conocer la situación uno de los milicianos (interpretado por José Sancho) que estaba en las trincheras con María, Pilar y las otras milicianas de Mujeres Libres, decide atacar a los insurrectos con un camión blindado. Éste es el encargado de conducir el vehículo, mientras otros milicianos disparan contra los generales. Cuando el camión es alcanzado por un mortero, todos los milicianos saltan excepto el conductor, quien en un acto de heroicidad lo estrella contra las trincheras acabando con la resistencia. Una vez termina el rifirrafe militar, una de las milicianas se acerca al camión, abre la puerta y grita de manera significativa a otros milicianos (todos hombres): “¡Ayudadme!” En la siguiente escena se puede observar el recuento de los muertos en el bando republicano y a una anciana que llora inconsolablemente en el lecho de su probablemente hijo muerto en la batalla.

En contraste al quejido de la anciana, al que se le une puntualmente el llanto de María, se posiciona el posterior entierro del miliciano muerto tras estrellar el carro de combate en la trinchera de los generales. Aquí no se escucha ningún llanto. La escena está copada por rostros de hombres serios que, sin soltar una lágrima, marchan al ritmo militar de los tambores sosteniendo el féretro abierto del miliciano muerto, envuelto en la bandera anarquista (Fig. 7). Las emociones, por el contrario, son siempre constituidas por los personajes femeninos en contraste con las muertes heroicas, siempre en batalla, de los hombres en el film. Así Aranda



Fig. 7

configura su mensaje político fuera del plano emocional, solo habitado por mujeres, disponiéndolo en relación a los personajes masculinos (por secundarios que estos

sean) en función de la escenificación del valor heroico y una simbología revolucionaria sin ambages. El mensaje, en el caso de los hombres, para provocar una emoción política no depende de la escenificación del desasosiego, el desamparo o el victimismo, sino de todo lo contrario, de un escenario de empatía con los valores revolucionarios que representan los milicianos. En este sentido, de nuevo la mirada masculina, incluso en una trama donde la mujer es indiscutible protagonista y los hombres son personajes secundarios, equipara lo femenino con lo emocional y lo separa del compromiso político, el cual siempre está liderado por hombres revolucionarios que *parecen* saber a dónde van.

OBRAS CITADAS

Ackelsberg, Martha A. *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. Oakland: AK Press, 2005. Print.

Alonso, Maria Nieves, and Gilberto Triviños. "La novela de la creación humana del mundo: *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender." *Acta Literaria* 18 (1993): 83-118. Print.

Álvarez Junco, José. "La filosofía política del anarquismo español." *Tierra y libertad*. Barcelona: Crítica, 2011. 11-31. Print.

Amuchástegui, Ana and Ivonne Szasz. "El pensamiento sobre masculinidades y la diversidad de experiencias de ser hombre en México." *Sucede que me canso de ser hombre... Relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2007. 15-35. Print.

Artola, Miguel. *Los afrancesados*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. Print.

Astutti, Adriana. "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo." *Historia crítica de la Literatura Argentina: El imperio realista*. Eds. Noé Jitrik, María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé. 2002. 417-45. Print.

Baigorria, Osvaldo. *El amor libre: Eros y anarquía*. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2006. Print.

Barrett, Rafael. "La madre." *Cuentos breves (Del natural)*. Montevideo: Editorial O.M Bertani, 1911. 109-10. Print.

- Behrens, Benedikt. "El movimiento inquilinario de Veracruz, México, 1922-1927: Una rebelión de mujeres." *Journal of Iberian and Latin American Research* 6.1 (2012): 57-92. Print.
- Berrios, Alfonso. "Vida y obras de José Mancisidor." *Obras completas de José Mancisidor: Tomo I*. Xalapa: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1978. 12-203. Print.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London: Verso, 2012. Print.
- Bustos Cerecedo, Miguel. "José Mancisidor, el hombre." *Obras completas de José Mancisidor: Tomo I*. Xalapa: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1978. 223-306. Print.
- Casanova, Julián. "En medio de la refriega: El compromiso político de Ramón J. Sender." *Cartografía de una soledad: El mundo de Ramón J. Sender*. Huesca: Departamento de Cultura y Turismo. Gobierno de Aragón, 2002. 69-80. Print.
- Castelnuovo, Elías. *El arte y las masas*. Buenos Aires: Editorial Rescate, 1977. Print.
- . *Larvas*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1931. Print.
- . "Prólogo a la primera edición." *Versos de una... Clara Beter*. Buenos Aires: Ameghino Editora, 1998. Print.
- . *Psicoanálisis sexual y social: Exámen de una teoría de desorientación política y económica*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1938. Print.
- . "Tinieblas." *Tinieblas*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1924. 8-22. Print.

---. *Vidas Proletarias: Escenas de la lucha obrera*. Buenos Aires: Editorial Victoria, 1934. Print.

---. *Yo vi...! en Rusia (Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)*. Buenos Aires: Actualidad, 1932. Print.

Celaya Carrillo, Beatriz. *La mujer deseante: Sexualidad femenina en la cultura y novela españolas (1900-1936)*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2006. Print.

Christoyannopoulos, Alexandre J. M. E. "Christian Anarchism: A Revolutionary Reading of the Bible." *New Perspectives on Anarchism*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2010. 149-67. Print.

Cleminson, Richard. *Anarquismo y sexualidad (España, 1900-1939)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008. Print.

Close, Glen S. *La imprenta enterrada: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2000. Print.

Cohn, Jesse. *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011*. Oakland, CA: AK Press, 2014. Print.

Collard, Patrick. *Ramón J. Sender en los años 1930-1936 : sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*. Gent: Rijksuniversiteit te Gent, 1980. Print.

Colson, Daniel. *Pequeño léxico filosófico del anarquismo: De Proudhon a Deleuze*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003. Print.

Bernstein, Harry. "Marxismo en México, 1917-1925." *Historia Mexicana* 7.4 (1958): 497-516. Print.

- De Pedro, Valentín. *La compañera. Las novelas rojas*. Ed. Gonzalo Santoja. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994. 39-60. Print.
- De Toledo, Domingo P. *México en la obra de Marx y Engels*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1939. Print.
- Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo; polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus, 1930. Print.
- Dueñas Lorente, José Domingo. "El periodismo: Algo más que un oficio subsidiario." *Cartografía de una soledad: El mundo de Ramón J. Sender*. Huesca: Departamento de Cultura y Turismo. Gobierno de Aragón, 2002. 51-67. Print.
- Eipper, John E. "Utopia, Infiltrators and Five-Year Plans: Argentine Populist Writings on Early Soviet Russia." *Inter-American Review of Bibliography* 49.1 (1999): 267-282. Print.
- . *Elías Castelnuovo: La revolución hecha palabra: Biografía, estudio crítico y antología selecta*. Buenos Aires: Catari, 1995. Print.
- Esteban, José, and Gonzalo Santoja. *La novela social, 1928-39: Figuras y tendencias*. Madrid: La Idea, 1987. Print.
- Esteban, José, Gonzalo Santoja. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936): Antología*. Barcelona: Anthropos, 1988. Print.
- Fernández, Pura. *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1988. Print.

- Fernando Macias, Luis. "Integración asimétrica y convergencia económica en la Comunidad Andina de Naciones (CAN)." Ed. Philippe de Lombaerde. *Integración asimétrica y convergencia económica en las Américas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002. 243-91. Print.
- Ferreira de Cassone, Florencia. "Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*." *Revista Cuyo* 25 (2008): n.pag. www.scielo.org.ar. Web. 19 Mar. 2015.
- Foley, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham and London: Duke University Press, 1993. Print.
- Foster, David William. "Drama as Proletarian Panorama in Elías Castelnuovo's *Vidas proletarias*." *Romance Notes* 32.1 (1991): 41-45. Print.
- . "Elías Castelnuovo's *Larvas*: The Narrative Strategies of Denunciatory Testimonial." *Social Realism in the Argentine Narrative*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986. 105-17. Print.
- Foucault, Michelle. *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. Buenos Aires: Altamira, 1992. Print.
- Freud, Sigmund. "Anxiety and Instinctual Life." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton, 1995. 773-83. Print.
- . "Beyond the Pleasure Principle." Ed. Peter Gay. *The Freud Reader*. New York: W.W. Norton, 1995. 595-626.
- . *Freud on Women: A Reader*. Ed. Elisabeth Bruehl. New York: W.W. Norton, 1990. Print.

---. "Instinct and Their Vicissitudes." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton, 1995. 562-72. Print.

---. "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love." Ed. Peter Gay. *The Freud Reader*. New York: W.W. Norton, 1995. 394-400. Print.

---. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Ed. Peter Gay. *The Freud Reader*. New York: W. W. Norton, 1995. 239-91. Print.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI, 2010. Print.

Gallo, Rubén. *Freud's Mexico: Into the Wilds of Psychoanalysis*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010. Print.

Gil Casado, Pablo. *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral, 1973. Print.

Gómez Casas, Juan. *Historia del anarcosindicalismo español*. Madrid: La Malatesta Editorial, 2006. Print.

Gräfe, Florian. "La Revolución traicionada: Una interpretación intercultural del cuento 'El hermano del bandido' de Bodo Uhse." *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*. Frankfurt: Vervuert Verlagsges, 2011. 137-52. Print.

Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkely: University of California Press, 2007. Print.

Hadatty Mora, Yana. "Prensa y literatura para la revolución." *El orden cultural de la Revolución Mexicana: Sujetos, representaciones, discurso y universos conceptuales*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 111-43. Print.

Hapke, Laura. *Labor's Text: The Worker in American Fiction*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2001. Print.

Hitchcock, Peter. "They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation." *PMLA* 115.1 (2000): 20-32. Print.

Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. New York: Norton, 1965. Print.

Jacoby, Russell. *Social Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 1997. Print.

Jameson, Frederic. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2011. Print.

Jover-Zamora, José María. *Historia, biografía y novela en el primer Sender*. Madrid: Castalia, 2002. Print.

Koninklijke, Brill. "New Research on the History of Marxism in Argentina." *Historical Materialism* 19.1 (2011): 271-87. Print.

Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. London: Verso, 2005. Print.

Libertarias. Dir. Vicente Aranda. Academy Pictures, 1996. Film.

Litvak, Lily. *Musa libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001. Print.

LoCascio, Santiago. "Las meretrices." *El cuento anarquista en Latinoamérica*. Ed. Darío A. Cortés. Granada: Emagraf, 2005. 35-38. Print.

- Londoño, Rocio. "La sociología en la Unión Soviética." *Revista Colombiana de Sociología* 1.1 (1979): 142-45. Print.
- Lough, Francis. "Mímesis y experimentación en la novela de avanzada: El caso de Sender." *Sender y su tiempo: Crónica de un siglo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001. 111-29. Print.
- Macías-González, Victor and Anne Rubenstein. "Masculinity and History in Modern Mexico." *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012. 1-21. Print.
- Mancisidor, José. *La asonada. Obras completas de José Mancisidor: Tomo II*. Xalapa: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1978. 11-142. Print.
- . *La ciudad roja. Obras completas de José Mancisidor: Tomo II*. Xalapa: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1978. 145-292. Print.
- . *Historia de la Revolución Mexicana*. México: Libro Mex Editores, 1959. Print.
- Martínez Luna, Esther. "Revolución y compromiso: *La asonada* de José Mancisidor." *Universidad de México* 54. 584-585 (1999): 55-59. Print.
- McKee, Robert Irwin. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Print.
- Monsiváis, Carlos. "Clasismo y novela en México." *Latin American Perspectives* 2.2 (1975): 164-79. Print.

- . "La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la Revolución Mexicana." *Historias* 8-9 (1995). 159-78. Print.
- . *La cultura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010. Print.
- . "La Revolufia al borde del centenario." *La Revolución Mexicana en la Literatura y el cine*. Frankfurt: Vervuert Verlagsges, 2011. 9-32. Print.
- Montes de Oca Navas, Elvia. *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*. Toluca (México): Instituto Mexiquense de Cultura, 1996. Print.
- Montseny, Federica, Esteban Nuñez y Miranda Samblancat. "Federica Montseny: una visión ácrata de la literatura." *Scriptura* 6-7 (1990): 181-87. Web. 17-April-2015.
- Nari, Marcela M. A. "La eugenesia en Argentina, 1890-1940." *Quipu* 12.3 (1999): 343-69. Print.
- Nash, Mary. "Libertarias y anarcofeminismo." *Tierra y libertad*. Barcelona: Crítica, 2011. 139-65. Print.
- Negrín, Edith. "La ciudad roja de José Mancisidor: Una novela proletaria mexicana." *AIH. Actas XI* (1992): 314-22. Centro Virtual Cervantes. 27 Mar. 2015. Web.
- Nonoyama, Michiko. *El anarquismo en las obras de Ramón J. Sender*. Madrid: Playor, 1979. Print.
- Ortega, Bertín. *Utopías inquietantes: Narrativa proletaria en México en los años treinta*. Veracruz (México): Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1993. Print.

Peñuelas, Marcelino C., and Ramón J. Sender. *Conversaciones con Ramón J. Sender*. Madrid: Magisterio Español, 1970. Print.

Perera, Sonali. "Rethinking Working-Class Literature: Feminism, Globalization, and Socialist Ethics." *A Journal of Feminist Cultural Studies* 19.1 (2008): 2-31. Print.

Ramos Escandón, Carmen. "La participación política de la mujer en México: Del fusil al voto 1915-1955." *Boletín americanista* 44 (1994): 155-69. Print.

Ramos, Samuel. *Perfil del hombre*. Ciudad de México: Espasa-Calpe, 1951. Print.

Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2010. Print.

---. *Staging the People: The Proletarian and his Double*. London: Verso, 2011. Print.

---. "The Thinking of Dissensus." *Reading Rancière*. London: Continuum, 2011. Print.

Rideout, Walter B. *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*. New York: Columbia University Press, 1992. Print.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Elías Castelnuovo: Saberes linyeras y estética del desecho." *Zama* 4 (2012): 89-98. Print.

---. "La literatura de Castelnuovo. El lado oscuro de la modernidad". Eds. Martínez Gramuglia, Pablo and Facundo Ruiz. *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. Buenos Aires: NJ Editor, 2012. 39-50. Print.

Rosa, Nicolás. *La lengua ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997. Print.

Ruffinelli, Jorge. "La recepción crítica de *Los de abajo*." *Mariano Azuela, Los de abajo: Edición Crítica de Jorge Ruffinelli*. Buenos Aires: Colección Archivos, 1988. (185-219). Print.

Ruiz, Laura. *Free Women (Mujeres Libres): Voices and Memories for a Libertarian Future*. Rotterdam: Sense Publishers, 2011. Print.

Saítta, Sylvia. "A río revuelto, narrar la pobreza." *Café literario*, 22a. Jornada. 20 Jan. 2014. Web.

---. "Eliás Castelnuovo, entre el espanto y la ternura." *Literatura, política y sociedad: Construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*. Eds Bolaños, Álvaro Félix, and Geraldine Cleary Nichols, Saúl Sosnowski. Pittsburgh: ILLI-Serie Biblioteca de América, 2008. 99-113. Print.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *De Marx al marxismo en América Latina*. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 1999. Print.

Sobejano, Gonzalo. *Novela Española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa Española, 1970. Print.

Santoja, Gonzalo. "Materia del olvido (sobre el compromiso y sus circunstancias: *Pensión en familia*)." *Sender y su tiempo: Crónica de un siglo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001. 83-103. Print.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Edición, 2007. Print.

Schantz, Eric. "Meretricious Mexicali. Exalted Masculinities and Crafting of Male Desire in a Border Red-Light District, 1908-1925." *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012. 101-31. Print.

Schneider, Marshal. "Politics, Aesthetics and Thematic Structure in Two Novels of Ramón J. Sender." *Hispanic Journal* (183): 29-41. Print.

Schuett, Robert. *Political Realism, Freud, and Human Nature in International Relations: The Resurrection of the Realist Man*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.

Sender, Ramón J. *Proclamación de la sonrisa: Ensayos*. Huesca: Larumbe, 2008. Print.

---. *Siete domingos rojos*. Barcelona: Virus, 2005. Print.

---. *Tres ejemplos de amor y una teoría*. Madrid: Alizanza editorial, 1969. Print.

Serrano, Carlos. "Sender, Eros, don Juan y la revolución." *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*. Zaragoza: IFC-IEA, 1997. 253-67. Print.

Silva Herzog, Jesús. "Meditaciones sobre México." *Jesús Silva Herzog: Imagen y obra escogida*. Ed. Nidya Estrada. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 15-38. Print.

Sinclair, Alison. *Sex and Society in Early Twentieth Century Spain: Hildegart Rodríguez and The World League for Sexual Reform*. Cardiff: University of Wales-Iberian and Latin American Studies, 2007. Print.

- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa Española, 1975. Print.
- Tarcus, Horacio. *Marx en la Argentina*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Print.
- Tiempo, César. *Versos de una... Clara Beter*. Buenos Aires: Ameghino Editora, 1998. Print.
- Torres, José Luis. *La década infame*. Buenos Aires: Editorial de Formación Patria, 1945. Print.
- Tovar, Patricio. "La rebelde." *El cuento anarquista en Latinoamérica*. Ed. Darío A. Cortés. Granada: Emagraf, 2005. 39-40. Print.
- Turrent Rozas, Lorenzo. "Hacia una literatura proletaria." *Hacia una literatura proletaria*. Veracruz: Editorial Integrales, 1932. vii-xxii. Print.
- Uranga, Consuelo. "Un crimen." *Hacia una literatura proletaria*. Ed. Lorenzo Turrent Rozas. Xalapa (Mexico): Ediciones Integrales, 1932. 55-62. Print.
- Van Liew, Maria. "Witness to War: Virginal Vicissitudes in Vicente Aranda's *Libertarias* (1996)." *Quarterly Review of Film and Video* 25 (2008): 230-40. Print.
- Vázquez, Karina Elizabeth. "Sin pan y sin trabajo: denuncia y resistencia en la novela *El trabajo* de Anibal Jarkowski." *A contracorriente* 7.3 (2010): 126-44. Web. 17-April-2015.
- Vendrell Ferré, Joan. "Violencia sexual y masculinidad: Sobre algunas consecuencias intolerables de la dominación masculina." *Caminos inciertos de las masculinidades*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003. (259-85). Print.

Ventakesh, Vinodh. "El triángulo del deseo y su representación en *Siete domingos rojos*."

Ojancano 37 (2010): 41-62. Print.

Willcox, Louise Collier. "Review: Maxim Gorki's *Mother*." *The North American Review*

185.619 (1907): 661-64. Print.

Wood, Andrew Grant. *Pionera Postrevolucionaria: La anarquista María Luisa Marín y el*

Movimiento de Inquilinos de Veracruz. Ciudad de México: Ediciones Hormiga Libertaria,

2011. Print.

---. *Revolution in the Street: Women, Workers, and Urban Protest in Veracruz, 1870-1927*.

Wilmington, DE: Scholarly Resources, 2001. Print.

Curriculum Vitae
Ruben Perez-Hidalgo
 May 2015

Dominican University
 Dept. of Modern Foreign Languages
 7900 West Division St. Fine Arts 329
 River Forest, IL 60305
 708-524-6678
 rperezhidalgo@dom.edu

EDUCATION

PhD Hispanic Cultural Studies and Literature. University of Illinois-Chicago, 2015
 Dissertation: *Sexuality and Desire in Spanish, Mexican and Argentinean Working-Class Narrative*

MA English Literature. University of Missouri-Kansas City, 2008

BA English Linguistics and Literature, University of Seville (Spain), 2006

PROFESSIONAL EXPERIENCE

- 2014-present Full-time Lecturer of Spanish language, culture and heritage speakers, Department of Modern Foreign Languages, Dominican University.
- 2008-2014 Instructor of Spanish language and Hispanic literature, Department of Hispanic and Italian Studies, University of Illinois at Chicago.
- 2007-2008 Adjunct professor of Spanish language, Department of Foreign Languages and Literatures/Program for Adult College of Education, University of Missouri at Kansas City.

PUBLICATIONS

Refreed Journal Articles

- 2015 “Al margen de la ideología: Una lectura política de la literatura obrera fuera del esquema de clases.” *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. Accepted for publication in the issue of June 2015.
- 2013 “Tres caras de una misma moneda: *El Tungsteno, Puerto Apache y Mano de obra*.” *A Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America*, 10 (Spring 2013): 235-254.

Manuscripts in Submission

- 2015 “Anarcosindicalistas, sexualidades reprimidas y limitación del deseo en Siete domingos rojos de Ramón J. Sender.” Submitted to *Confluencias: Revista Hispanica de Cultura y Literatura*.

Manuscripts in Preparation

“Populism and Femininity in Cuba: Challenging Notions of the Masculine Revolutionary.”

Web-Based Publications

2007 (Co-Contributor). “Annotations for Derek Walcott's *Omeros*.” SUNY Potsdam. <http://www2.potsdam.edu/henryrm/omeros.htm>. May. 2007.

Other Publications

2009 “Una injusticia olvidada: Entrevista a Vicente Serrano.” *Contratiempo*, 64 (Abril 2009): 19-20.

HONORS AND AWARDS

2015 Dominican University Faculty Grant for the Study Abroad program in Cuba
 2014 Liberal Arts and Science PhD Travel Award at University of Illinois-Chicago
 2013-2014 Audrey Lumsden-Kouvel Research Fellowship at University of Illinois-Chicago
 2009-2012 Excellence in the Teaching of Basic Language from the Hispanic and Italian Studies department at University of Illinois-Chicago
 2007-2008 Chancellor Non-Resident Scholarship at University of Missouri-Kansas City
 2006-2007 University of Seville Exchange Research Fellowship at University of Missouri-Kansas City

CONFERENCE ACTIVITY

Panels organized

2014 (Chair) “Modern Times in Latin America: When the Political necessitates the Cultural.” The Midwestern Modern Language Association Annual Convention. November 13-16. Detroit, MI.
 2013 (Co-chair) “Retelling Emancipation: The Worker, the Rebel, and the Slave.” In/Between Conference. March 7-8. University of Illinois Chicago, IL.

Papers Presented

2015 “Marx y Freud son metáforas: El placer en la literatura proletaria de Elías Castelnuovo.” I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA). August 4-7. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
 2014 “Earning Death as Means to an End in the Videla Years.” International Conference: Representations of Violence and Ethics in Ibero-American Cultures. May 9-11. University of Manchester, United Kingdom.
 2012 “From Erwin Piscator to Federico Urales: Rethinking Anarchist Theater.” Biennial Graduate Conference in Hispanic Literary and Cultural Studies. April 13-14. University of Illinois-Chicago, IL.

- 2012 “La distribución de lo visible en *El castillo maldito* del anarquista Federico Urales.” Fraker Conference. February 9-10. University of Michigan Ann Arbor, MI.
- 2011 “Three Anarchist Writers: Urales, Pacheco, Flores-Magón and the Importance of Revolutionary Drama.” Midwest Modern Language Association Annual Convention. November 3-6. St. Louis, MO.
- 2010 “Evaluación del feminismo de Pardo Bazán a través del prisma de la anarco-feminista Emma Goldman.” Biennial Graduate Conference in Hispanic Literary and Cultural Studies. February 26-27. University of Illinois-Chicago, IL.
- 2009 “Lucia Jerez y Hester Prynne: Una historia de dos mujeres y un mártir casado con la patria.” American Comparative Literature Association Annual Conference. March 26-29. Harvard University, MA.
- 2008 “A Pound of Flesh is not Enough: Anti-Semitic Shadows in Shakespeare’s *The Merchant of Venice*.” English Graduate Student Association Annual Symposium. November 7. University of Missouri-Kansas City, MO.

DEPARTAMENTAL TALKS

- 2015 “La mujer revolucionada en México.” Honor Hispanic Society. March 22. Dominican University, River Forest, IL.
- 2013 “Discussing Theory: Jacques Rancière’s *The Politics of Literature*.” Talks in Literature and Culture. November 14. University of Illinois, Chicago, IL.

TEACHING EXPERIENCE

Dominican University

Introduction to Hispanic Cinema. One section: Spring 2016
 Intermediate Spanish. One section: Spring 2016
 Special Topics in Culture and Civilization: Narco-culture in Mexico, Spain and Argentina: Fall 2015
 Introduction to Spanish America. Two sections: Spring 2015-Fall 2015
 Accelerated Spanish for Heritage Speakers I and II. Multiple sections: Fall 2014-Fall 2015
 Introduction to Spanish Culture. One section: Fall 2014

University of Illinois at Chicago

Introduction to the Formal Analysis of Hispanic Texts. Two sections: Spring 2014-Summer 2014
 Civilization and Culture of Latin America. One section: Spring 2013

Cultural and Literary Studies in Spain and Latin America. Multiple sections: Fall 2011-Fall 2012
 Extensive Reading and Writing for Heritage Speakers of Spanish. Two sections: Spring 2010
 Spanish for Bilinguals I. Two sections: Spring 2009
 Topics in Spanish Language and Culture. Multiple sections: Fall 2008-Fall 2012

University of Missouri at Kansas City

Elementary Spanish II. Two sections: Spring 2008

Conversational Spanish for the Professions. One section: Fall 2007

Elementary Spanish I. One section: Fall 2007

UNIVERSITY SERVICE

- 2014 Peer reviewer for the UIC Interdisciplinary Undergraduate Research Journal
- 2014 Panel moderator for the Biennial Graduate Conference in Hispanic Literary and Cultural Studies
- 2014 Peer Mentor for new graduate students at the Department of Hispanic and Italian studies in the University of Illinois-Chicago
- 2009-2013 Steward Representative for the Graduate Employees Association in the University of Illinois-Chicago
- 2011-2012 Co-organizer of UIC Talks in Literature and Culture

RELATED PROFESSIONAL ACTIVITIES

- 2014-present Reader of Spanish Literature for the Advanced Placement Exam (ETS)
- 2013 Writing coach at Pilsen Academy, Chicago Public Schools
- 2007-2008 Tutor, Spanish language, Language Resource Center, University of Missouri-Kansas City
- 2006 Instructor, English, Upward Bound Program, University of Missouri-Kansas City
- 2004-2005 Tutor, Spanish language, Language Laboratory, University of Limerick (Ireland)

LANGUAGES

- English Native reading, speaking, and writing proficiency
- Spanish Native reading, speaking, and writing proficiency
- Portuguese Good reading proficiency
- Italian Good reading proficiency

PROFESSIONAL MEMBERSHIPS

- 2013 Modern Language Association
- 2011 Midwest Modern Language Association
- 2009 American Comparative Literature Association
- 2008 American Council on the Teaching of Foreign Languages